



Universitat
de Barcelona



Àrea de
Teoria de la Literatura
i Literatura Comparada

Màster
Universitari Oficial



TEORIA DE LA
LITERATURA
i LITERATURA
COMPARADA

Universitat de Barcelona

Facultat de Filologia

Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació

Àrea de Teoria de Literatura i Literatura Comparada

Treball de Recerca de Final de Màster

Estudiant: Laura Gonzalbo Pallarés

*Problemes de la traducció poètica:
el cas de la poesia d'Adrienne Rich*

Dirigit per: Dra Annalisa MIRIZIO i Dr Pere COMELLAS

Curs 2022-2023

(setembre 2023)

Firma de l'estudiant

Firma del director de recerca

Data i segell de la Secretaria del
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la
Literatura i Comunicació.

Did you think I was talking about my life?

I was trying to drive a tradition up against the wall.

Adrienne Rich, *Leaflets*, 1968

Taula de continguts

Resum	5
1. Introducció	6
2. Objectius	11
3. Metodologia	12
4. La traducció poètica	14
4.1. Proposta de Holmes	19
4.2. Proposta de Frank	24
4.3. Proposta de Jones	26
4.4. Proposta de Boase-Beier	29
5. La intersecció entre traducció i feminismes	34
5.1. Estratègies feministes de traducció	39
6. L'obra poètica d'Adrienne Rich	41
6.1. Recepció i crítica	44
6.2. Traduccions al català i al castellà	45
7. Anàlisi traductològic de poemes escollits de l'obra d'Adrienne Rich	49
7.1. Problemes amb la traducció del gènere	54
7.1.1. The Stranger	62
7.1.2. When We Dead Awaken	66
7.2. Problemes amb la traducció d'elements eròticolèsbics	70
8. Conclusions	76
Bibliografia	80

Resum

Aquest treball vol prendre part de la tercera etapa dels estudis de traducció segons la classificació de Susan Bassnett (1993: 145) i, especialment, de la reformulació de la noció de traducció dins dels estudis de traducció feminista, a partir del cas concret de la producció poètica de l'escriptora i activista Adrienne Cecile Rich. Així, analitzarem els diferents enfocaments que les traductores de Rich al castellà i al català han pres per a la seua tasca, a partir no només de les mateixes traduccions, sinó també de paratextos on les traductores han manifestat la seua intenció en la traducció. Per a fer-ho, caldrà que realitzem una recerca prèvia interdisciplinària que se centrarà especialment en les branques de la traducció poètica i la traducció feminista, combinades amb els estudis literaris i la crítica literària feminista. Junt amb algunes de les seues contemporànies — com Julia Kristeva o Luce Irigaray, per exemple— Rich escriu amb un llenguatge que neix de les dones i va específicament dirigit a aquestes. Així, des del punt de vista traductològic, serà interessant veure com aquest llenguatge que posa en crisi la norma heterosexual i patriarcal es tradueix al castellà i al català i amb quins problemes específics es troben les traductores, especialment pel que fa a la tria del gènere en la traducció i a la traducció d'elements eròticolèsbics. Amb això, pretenem fer una aportació a la branca de la traductologia que estudia la intersecció entre traducció, gènere i sexualitat.

Paraules clau: traducció poètica, traducció feminista, gènere, sexualitat, Adrienne Rich

1. Introducció

La relació entre els estudis de literatura comparada i els estudis de traducció sempre ha estat complexa. La traducció literària ha estat considerada, des del seu origen, un art subsidiari o derivatiu que requereix poc talent o capacitat de creació (BASSNETT 1993: 138) i, en conseqüència, els estudis sobre traducció no han rebut tanta atenció al llarg dels anys com els de literatura comparada. Tanmateix, en les darreres dècades, la problemàtica relació entre els estudis literaris i els estudis traductològics ha fet un gir. En aquest sentit, Susan Bassnett apunta que

the term 'comparative literature' has declined in significance in recent years, although [...] comparative practice is alive and well and thriving under other nomenclature. In contrast, however, Translation Studies has been gaining ground, and since the end of the 1970s has come to be seen as a discipline in its own right, with professional associations, journals, publishers' catalogues and a proliferation of doctoral theses (BASSNETT 1993: 138).

A la dècada dels anys setanta, un grup d'acadèmiques¹ encapçalat per Itamar Even-Zohar va prendre la traducció com a objecte d'estudi per primera vegada i es va proposar reformular la concepció que històricament s'havia tingut d'aquesta. Sorprenia que, després que el mateix Borges suggerira que el concepte de «text definitiu» no responia més que a la religió o a l'esgotament (1932: 41) i des del postestructuralisme es demostrara que la possibilitat d'una lectura única i inequívoca era una fal·làcia, la traducció continuara parlant d'originals, d'exactitud i d'equivalència durant dècades. Per això, als anys setanta es va voler canviar aquesta situació desmuntant algunes idees com que la traducció traeix al text original —*traduttore traditore*— o que algunes autores són intraduïbles. La noció de traducció com a traïció va perviure especialment

¹ Al llarg d'aquest treball s'utilitzarà el femení com a genèric amb la intenció d'evitar el *male-as-norm-principle* o principi del masculí com a norma que regeix la nostra llengua, modelada per una cultura heteropatriarcal.

al llarg dels anys setanta i, des dels estudis de traducció feminista, s'ha subratllat la problemàtica sexualització d'aquesta terminologia, que, segons Lori Chamberlain, podem trobar

perhaps most familiarly in the tag *les belles infidèles*—like women, the adage goes, translations should be either beautiful or faithful. [...] For *les belles infidèles*, fidelity is defined by an implicit contract between translation (as woman) and original (as husband, father, or author). However, the infamous “double standard” operates here as it might have in traditional marriages: the “unfaithful” wife/translation is publicly tried for crimes the husband/original is by law incapable of committing. This contract, in short, makes it impossible for the original to be guilty of infidelity. Such an attitude betrays real anxiety about the problem of paternity and translation; it mimics the patrilineal kinship system where paternity—not maternity—legitimizes an offspring (CHAMBERLAIN 1988: 315).

El qüestionament de la noció tradicional de la traducció i de les metàfores vinculades a aquesta es correspon amb la primera de les tres etapes que Susan Bassnett (1993: 145) distingeix pel que fa a l'evolució dels estudis sobre traducció. Aquesta primera etapa, a més, va rebre l'herència de la teoria dels polisistemes² i dels debats sobre la noció d'equivalència.³

² La teoria dels polisistemes, proposada per Even-Zohar en el marc dels estudis sobre la traducció, fou un dels primers i més rellevants atacs a la posició dominant del text original i la consegüent relegació del text traduït a una posició subordinada. Més enllà d'atacar simplement la vaguetat del llenguatge referent a la traducció —donat que aquesta no havia rebut massa atenció per part de les investigadores per considerar-se una activitat «de segona»—, la teoria dels polisistemes va posar de manifest el paper essencial que la traducció havia tingut en la construcció de les cultures i les literatures nacionals, el qual havia estat ignorat per les historiadores culturals i literàries, per la qual cosa la investigació sobre la funció de la literatura traduïda en els sistemes literaris era inexistent. Amb aquesta nova teoria, van sorgir noves preguntes: per què algunes cultures tradueixen més que altres?; quina classe de textos es tradueix més?; quina és la posició dels textos traduïts en el sistema literari d'arribada i quina relació té amb la posició del text en el sistema del text original?; quina informació tenim sobre les convencions i les normes de traducció en moments determinats i de quina manera valorem la traducció com a força innovadora?; quina relació podem trobar en la història de la literatura entre la proliferació de traduccions i la producció de textos reivindicats com a canònics?; què pensen les traductores sobre el seu treball i com s'ha expressat aquesta concepció en sentit figurat? Totes aquestes preguntes reten comptes del canvi que gràcies a la teoria dels polisistemes es va donar en relació amb la forma de percebre la traducció, la qual va passar de ser una activitat de segon ordre o marginal a ser considerada una de les forces més rellevants a tenir en compte dins la història de la literatura (BASSNETT 1993: 141-142).

³ Tradicionalment, s'ha considerat que la traducció és possible a causa de l'existència prèvia d'una equivalència entre conceptes i sistemes (BASSNETT 1993: 145), en contra de la teoria de Sapir i Whorf que, dins el camp dels estudis de lingüística, afirma que «no two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached» (SAPIR 1956: 69). Amb l'arribada de la teoria dels polisistemes, es va problematitzar la noció d'equivalència perquè nega l'existència de relacions jeràrquiques entre els textos i les cultures d'origen i d'arribada, és a dir, parteix

La segona etapa en els estudis de traducció va deixar enrere el qüestionament dels conceptes tradicionals per centrar-se en el mapatge, és a dir, en l'enregistrament de l'activitat traductora en moments històrics concrets. Un dels avanços més rellevants en aquesta segona etapa, que va suposar l'allunyament de l'origen estructuralista de la teoria dels polisistemes per a encaminar-se cap als estudis postestructuralistes de traducció, fou l'anàlisi del llenguatge figurat que utilitzaven les traductores per a referir-se a la seua tasca i es podia trobar en prefacis, notes al peu o en la seua correspondència. Aquest treball sobre el llenguatge metafòric per referir-se a la traducció es va estendre a la tercera etapa, que s'allarga fins als nostres dies i en la qual es concep la traducció com a un més dels processos de manipulació textual. En aquesta darrera etapa, el concepte de «pluralitat» substitueix la màxima de la fidelitat⁴ al text original i la mateixa idea de text «original» es qüestiona des d'una varietat de perspectives. Per exemple, André Lefevere proposa que la traducció s'hauria d'estudiar junt amb el que ell anomena «reescriptura», ja que

rewriting, be it in the form of criticism or of translation (and, I might add, of historiography and anthologization), turns out to be a very important strategy which guardians of a literature use to adapt what is 'foreign' (in time and/or geographical location) to the norms of the receiving culture. As such, rewriting plays a highly important part in the development of literary systems. On another level, rewritings are evidence of reception, and can be analysed as such. These would appear to be two perfectly good reasons to give the study of rewriting a more central status in both literary theory and comparative literature (LEFEVERE *apud* BASSNETT 1993: 147-148).

de l'assumpció que la traducció té lloc en un eix vertical on els sistemes ocupen posicions anàlogues o idèntiques. La teoria dels polisistemes, en canvi, sosté que els sistemes literaris mai ocupen posicions idèntiques i que la superioritat o la inferioritat d'un text o d'un sistema literari sempre té un paper a l'hora de traduir.

⁴ El concepte de «fidelitat» s'ha problematitzat des dels feminismes i els estudis de traducció a causa de la forta càrrega patriarcal que presenta. En preguntar-se quin és el codi metonímic que uneix els camps del gènere i la traducció, Godayol (2008) conclou, en la mateixa línia que la proposta de Lori Chamberlain (1988), que la resposta es troba en la qüestió de propietat i de poder que hi ha darrere dels valors morals que s'atribueixen al sexe, la família o a l'Estat, que és la mateixa que hi ha darrere dels valors que s'atribueixen a l'autoria. Tant la fidelitat en el matrimoni com la fidelitat en la traducció són una manera d'evidenciar la paternitat del pare i l'originalitat de l'autoria. És important legitimar el producte per por a perdre el control d'allò que creiem nostre, de viure en terra de frontera, de llindar.

D'aquesta manera, Lefevere emfasitza la necessitat de considerar la traducció com una estratègia literària important i, a més, insisteix en la rellevància del paper de la historiografia i de l'elaboració d'antologies, un camp d'estudi en creixement dins els estudis de traducció, en el qual destaca el treball d'Armin Paul Frank⁵ i els seus companys de Göttingen. De forma anàloga, trobem un altre exemple sobre la reformulació de la noció de traducció en la idea que exposa Walter Benjamin⁶ en la introducció de la traducció a l'alemany del *Tableaux Parisiens* de Baudelaire —un text que es va recuperar en la dècada dels anys huitanta—, on es presenta la traducció com una continuació de la vida després de la mort, és a dir, com la possibilitat de pervivència d'un text en un altre context. A més, en la lectura que fa Jacques Derrida del text de Benjamin a *Des Tours de Babel* (1985), el filòsof va un pas més enllà i proposa un qüestionament més radical de la primacia del text original. Aquest, segons Derrida, no és en absolut «original», donat que és l'elaboració d'una idea i, en aquest sentit, es pot considerar també una traducció. La concepció de traducció de Derrida implica l'abolició de la dicotomia entre original i traducció i posa fi a la relegació de la traducció a un segon pla.

Com hem esmentat anteriorment, un dels vectors essencials en la tasca de reconfiguració de la concepció de traducció en les últimes dècades ha estat la recerca sobre la intersecció entre traducció i feminismes, a més de totes les variables que poden travessar i afectar aquests dos conceptes. En incorporar el gènere a la traducció, problematitzem de forma significativa les narratives tradicionals que es vertebraven gràcies a la representació de les traductores, les intèrprets, les editores i altres persones implicades en els processos de traducció o interpretació com a

⁵ Vegeu FRANK, A. P. (1991). Translation Anthologies: An Invitation to the Curious and a Case Study. *Target*, 3(1), 65-90; KITTEL, H. i FRANK, A. P. (eds.). (1991). *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Eric Schmidt Verlag.

⁶ A causa de les exigències i les limitacions d'aquest treball, només mencionarem una de les nombroses aportacions d'aquest text al camp de la traductologia i al debat sobre la traducció, que queda exclòs del treball pel mateix motiu.

subjectes sense cos ni gènere, que actuen en nom d'una cultura d'arribada suposadament homogènia (BASSI 2020a: 207). Si, a més, afegim la variable de la sexualitat o de la presència d'elements *queer*, reafirmem la impossibilitat de l'existència de traduccions «fidels» o «definitives», perquè, com explica Démont,

queering translation seeks to resist the logic of domination or appropriation, [and] it also goes beyond Venuti's concept [of foreignizing translation] since the queering translation remains constantly sensitive to the queerness of the text by voluntarily refusing to offer an 'ultimate translation', by resisting the temptation to close the translation on itself, and by offering commentary that preserves its fundamental ambiguities and highlights its potential interpretative *lignes de fuite*. Whether in its critical aspect or in its glossing aspect, the queering translation focuses on the choices and strategies that translators make in order to conceal, to congeal, or to leave open a disruptive queer content (DÉMONT 2018: 168).

Segons la classificació de Démont (2018), existeixen tres maneres d'abordar la traducció de textos que estiguen «loaded with lesbian or queer activism» (DE LA PAZ DE DIOS 2023: 64): la traducció esborradora, la traducció minoritzant i la traducció *queer*.⁷ Mentre que la primera consisteix a reescriure el text des d'un punt de vista hegemònic i esborrant la petjada *queer*,⁸ la segona dilueix els elements *queer* del text i redueix la complexitat de les connotacions d'aquests. La tercera, en darrer lloc, reconeix el potencial rupturista dels elements *queer* i els reproduceix a la traducció. D'aquesta classificació, podem inferir que

translations of texts loaded with lesbian or queer activism reject the idea of a definitive translation and in themselves imply the continuation of a social debate about the issues that the author intends to promote, but they are also susceptible of a type of censorship to which other more normative

⁷ Traducció pròpia dels termes *misrecognizing translation*, *minoritizing translation* i *queering translation*, que proposa Démont (2018) originalment i que no tenen una traducció encunyada al català.

⁸ Podríem definir la petjada *queer* en un text, en termes lingüístics, com a la possibilitat semàntica que en el text no es done per fet el subjecte d'un significat. En aquest sentit, Judith Butler proposa en *Problemes de gènere* que «la representació demostrarà tenir sentit per al feminisme només quan el subjecte *dona* no es presumeixi enlloc» (BUTLER 2021: 54), la qual cosa podríem extrapolar al cas d'un subjecte *queer*.

texts are not subject [...] Translation, therefore, becomes capital as a feminist and queer tool to subvert patriarchal ideas of language, femininity, the female and lesbian body, etc. (DE LA PAZ DE DIOS 2023: 64).

En efecte, la confluència entre els estudis literaris, els estudis de traducció, els estudis de gènere i els estudis *queer* pot representar un punt de trobada des d'on repensar la noció tradicional de traducció i des d'on abordar textos —siguen traduccions o «originals»— amb una mirada que inclou preocupacions transfeministes i postcoloniales. Aquest treball pretén fer una contribució als estudis de traducció poètica combinats amb els estudis de traducció feminista i *queer* mitjançant la imaginació de nous models interseccionals i heterogenis gràcies als quals poder investigar noves formes de crear significats que traspassen les fronteres (CASTRO i ERGUN 2017: 2).

2. Objectius

Pel que fa als objectius de la investigació, l'inici d'aquest treball es planteja com un estudi de les investigacions més recents sobre els diferents models de traducció poètica, el qual, junt amb un repàs de les principals aportacions pel que fa a la intersecció entre traducció i feminismes, ens servirà per a fer una anàlisi posterior de poemes escollits d'Adrienne Rich i de les traduccions d'aquests al català —a càrrec d'Isabel Robles, Encarna Sant-Celoni i Pol Guasch— i al castellà —a càrrec de Myriam Díaz-Diocaretz, Maria Soledad Sánchez Gómez i Patricia Gonzalo de Jesús. Així, dividim els objectius en dos nivells, generals i específics, i els detallem a continuació:

1. Fer un repàs de la teoria de la traducció poètica.

1.1. Analitzar les propostes principals per a la traducció poètica que s'han fet fins a l'actualitat: Holmes (1970), Frank (1991), Jones (2011) i Boase-Beier (2015).

1.2. Aclarir conceptes clau relacionats amb la teoria poètica, la traductologia i la teoria de la traducció poètica que després aplicarem a l'anàlisi de les traduccions de poemes d'Adrienne Rich.

2. Fer un repàs de les aportacions principals en el camp d'estudi del gènere en relació amb la traducció.
 - 2.1. Llistar i explicar les diferents estratègies de traducció feminista que es proposaven des de l'escola de traducció feminista canadenca i es mantenen actualment.
3. Analitzar l'obra poètica d'Adrienne Rich.
 - 3.1. Fer un recorregut per l'obra poètica d'Adrienne Rich, tot considerant les seues obres principals.
 - 3.2. Analitzar l'evolució de l'obra poètica d'Adrienne Rich atenent a la manera en què la forma diu el contingut.
 - 3.3. Analitzar la recepció i la crítica de l'obra poètica d'Adrienne Rich en el seu context.
4. Fer una anàlisi de les traduccions al català i al castellà de poemes escollits d'Adrienne Rich.
 - 4.1. Analitzar les traduccions al català dels poemes escollits, a càrrec d'Isabel Robles, Encarna Sant-Celoni i Pol Guasch, tot tenint en compte la intenció de les traductores i el context respectiu.
 - 4.2. Analitzar les traduccions al castellà dels poemes escollits, a càrrec de Myriam Díaz-Diocaretz, Maria Soledad Sánchez Gómez i Patricia Gonzalo de Jesús, tot tenint en compte la intenció de les traductores i el context respectiu.
 - 4.3. Explorar la possible influència de la persona traductora o de la cultura receptora sobre la traducció, pel que fa a la censura o la limitació de certs elements presents en el text original.

3. Metodologia

Segons la classificació de Marco (2009), existeixen quatre models de recerca en els estudis de traducció. Atesos els objectius d'aquest treball i el camp d'estudi en què s'inscriu, concloem

que s'emmarca a grans trets en el model descriptivista-textual, que combina aspectes dels enfocaments teòrics basats en la lingüística del text i l'anàlisi del discurs i dels estudis descriptius de traducció, a més de centrar-se en les nocions de tècnica, restricció i norma. La noció de tècnica permet establir relacions entre segments del text original i segments del text d'arribada en el nivell microtextual; Toury (1995) hi veia, en aquest nivell de l'anàlisi, un seguit de procediments de descobriment (*discovery procedures*) per a arribar a algun tipus de generalització. Les restriccions (ZABALBEASCOA 1996) són els factors que pesen sobre la traducció de determinats segments textuais o sobre el text en conjunt, i poden ser de tipus diferents (professionals, culturals, lingüístiques, etc.). Finalment, les normes són, en el marc conceptual de Toury, les generalitzacions a què arriben els estudis descriptius. Les normes són constructes socials i tenen un valor determinat per coordenades espacials i temporals.

El model descriptivista-textual ens permetrà fer una anàlisi traductològica de les traduccions al català i al castellà de poemes escollits d'Adrienne Rich, tot comparant-les amb els poemes originals i tenint en compte el context en què les traduccions es van portar a terme i de quina forma aquest va condicionar les decisions traductores. Tanmateix, abans d'això repassarem, en primer lloc, les propostes de Holmes (1970), Frank (1991), Jones (2011) i Boase-Beier (2015) per a l'anàlisi de la traducció poètica, donat que considerem que són les aportacions més rellevants en aquest àmbit. Al mateix temps, en relació amb la traductologia aplicada als textos poètics, a mesura que analitzem les propostes principals per a l'anàlisi de la traducció poètica ja esmentades aclarirem les denominacions que reben les diverses possibilitats de traducció d'un poema segons cada proposta i els conceptes relacionats amb aquesta. En segon lloc, farem un repàs de les aportacions principals que s'han fet en relació amb la intersecció entre gènere i traducció, parant esment en les propostes de Pilar Godayol i Olga Castro, i centrant-nos en l'aplicació d'aquestes

aportacions a l'anàlisi de la traducció. A més, examinarem les estratègies de traducció feminista que es proposaren des de l'escola de traducció feminista canadenca als anys huitanta i es mantenen actualment. Tot seguit, passarem a l'estudi de l'obra poètica d'Adrienne Cecile Rich i aplicarem la recerca prèvia sobre la traducció poètica i la traducció feminista per a analitzar la traducció de fragments escollits de l'obra poètica de l'autora al català i al castellà.

4. La traducció poètica

La qüestió central que ha travessat històricament la investigació sobre traducció poètica, implícitament o explícita, és la de la traduïbilitat de la poesia, sovint en termes de guanys i pèrdues (MARCO 2002: 245). Tot i que podria semblar evident que la traducció de poesia és possible, atès el fet que la poesia sempre ha estat traduïda, algunes autores mantenen que és impossible o, si més no, molt complicada (JONES 2011: 1), a causa de l'assumpció que la poesia traduïda hauria de ser, per si mateixa, poesia (BOASE-BEIER 2020: 410), i de l'ambigüitat que provoca la complexa indestriabilitat entre forma i contingut —de fet, segons Roman Jakobson, «la ambigüedad es carácter intrínseco, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo; en una palabra, un rasgo corolario de la poesía» (1975: 382), donat que quan prima la funció poètica sobre la funció referencial, la referència no desapareix, però sí que es torna ambigua. D'aquests condicionants inferim que la dificultat de la traducció de poesia recau en intentar recrear aquesta inseparabilitat entre forma i contingut de manera que es pugui jutjar equivalent (PYM 2010) a la que presenta el poema original. Així, per abordar la traducció de poesia i provar de trobar-hi una solució a la problemàtica que presenta, existeix un ventall de possibilitats que, en el cas de la forma del vers, abasta des del mimetisme de la forma original —el «metapoema», segons la denominació de Holmes (1970)— a la traducció en prosa —que defensen, per posar-ne dos exemples, el poeta Ted Hughes i el filòsof i traductor Walter Benjamin, en tant que és, amb les paraules que el darrer fa

servir a *La tasca del traductor*, no només una forma de facilitar una traducció posterior més propera a la poesia, sinó també una manera de posar el focus en allò que ell mateix anomena el «llenguatge pur» (BENJAMIN 1924: 140)—, passant per diverses possibilitats intermèdies que s'allunyen progressivament de la forma atenent a qüestions particulars de les llengües implicades (FRANK 1991). Un punt de vista relativament popular és el de traduir per crear un text com el que haguera creat l'autora original si s'haguera expressat en la llengua d'arribada (ÍÑIGUEZ 2017: 103), és a dir, re-crear la poètica d'una poeta particular (BOASE-BEIER 2015: 14).

En qualsevol cas, sembla evident que la poesia traduïda no hauria d'evitar que qui la llegisca pare atenció en la condició de traducció del text. De fet, algunes acadèmiques defensen que en les edicions de poesia traduïda s'hauria de posar en primer pla aquesta naturalesa de «text traduït», mitjançant versions bilingües o l'afegiment de notes o prefacis, per afavorir que la lectora prenga en consideració el procés interpretatiu pel qual ha hagut de passar qui ha realitzat la traducció (BOASE-BEIER 2015: 51-85).

Pel que fa a la teoria de la traducció poètica, cal esmentar tres camps d'estudi amb què s'interconnecta, que són especialment rellevants i poden resultar profitosos per a les traductores de poesia: la teoria poètica, la teoria del coneixement i la traductologia (BOASE-BEIER 2020: 411). En primer lloc és evident que la traducció poètica està estretament relacionada amb la teoria poètica, la qual, en paraules de Jakobson, «podemos definir como aquella parte de la lingüística que trata de la función poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje» (1975: 363). Segons Edgardo Dobry, tanmateix, aquesta és només la primera de les àrees que conformen els estudis sobre poètica, que són: 1) l'estudi del llenguatge poètic o d'allò poètic en el llenguatge, és a dir, l'estudi de la funció poètica com a allò que fa que, en un missatge verbal, no només siga significatiu el valor semàntic de les paraules, sinó també la seua representació gràfica o fònica, el

ritme, les rimes, totes les formes de recurrència i, fins i tot, els signes de puntuació; 2) l'estudi de la poesia moderna i contemporània com a espai de manifestació d'un malestar o inquietud, que inclou la història i la filosofia i es pot definir com al temps de la desemparança, de l'angoixa i del nihilisme; 3) l'estudi de la poesia com a gènere en relació amb la història de la poesia, és a dir, la reflexió sobre la presència d'allò etern en allò transitori, d'allò oblidat en el que està present (DOBRY 2022: 19-32). Tot i l'ampli ventall que obre l'estudi de la teoria poètica, és innegable que un dels principals àmbits d'estudi d'aquesta disciplina és la relació entre forma i contingut que hem mencionat abans, la qual caracteritza el gènere, a més de les característiques específiques dels textos poètics en contraposició a la prosa, això és, la versificació, el patró mètric, el patró fònic, el paral·lelisme gramatical i la iconicitat (MARCO 1998). A més, és notòria la capacitat històrica i cultural de la poesia, i especialment de la lírica, per a convertir-se en un espai privilegiat d'autoinstitució del subjecte i del sentit, on el «fonament enunciatiu» ocupa una posició central (CABO ASEGUINOLAZA 1999: 14). Aquest seguit de característiques, però, no és indispensable en els textos poètics, per la qual cosa la noció de poesia s'ha reconfigurat en nombroses ocasions al llarg dels segles. Segons Jean-Marie Schaeffer, es pot defensar que, tot i les diferències específiques, la majoria de les poètiques actuals està basada, implícitament o explícita, en una combinació de les cinc proposicions següents:

1. La poesía es una actividad humana de una dignidad particularmente elevada.
2. La poesía mantiene relaciones privilegiadas con la «verdad», relaciones de las que no disponen las otras formas de praxis humana, ni siquiera la ciencia (esta verdad es, según la teoría, teológica, «humanista», política, psicológica, etc.).
3. La relación de la poesía con el llamado *lenguaje corriente* es la de cualquier arte con su materia propia: el lenguaje cotidiano es para el poeta lo que la piedra para el escultor.
4. La poesía es un lenguaje autónomo respecto del lenguaje cotidiano. El lenguaje poético constituye la esencia de la poesía y, al mismo tiempo, es la esencia del lenguaje como tal. Sus

características principales son el autotelismo (la intransitividad) y la motivación (trasciende la arbitrariedad del lenguaje vehicular).

5. La «dignidad» específica adscrita a la poesía y su relación privilegiada con la verdad tienen mucho que ver con la especificidad de su lenguaje.

(SCHAEFFER 1980: 58).

En segon lloc, la branca de la teoria del coneixement més relacionada amb la poesia és la poètica cognitiva, que ens pot ajudar a comprendre com capten les traduccions l'atenció de qui les llegeix i per què algunes no ho aconsegueixen. Finalment, les teories del camp de la traductologia —els debats sobre la teoria de l'equivalència, la teoria del *skopos* i els estudis sobre el lloc de la traducció en els sistemes literaris, per esmentar les més rellevants—, ens serveixen per a explicar aspectes concrets de la traducció poètica. En darrer terme, és apreciable el fet que molta de la informació que esdevé la base de la teoria sobre la traducció poètica la proporcionen les mateixes traductores de poesia en paratextos, com són els prefacs, les notes, les introduccions o els assajos descriptius. Cal remarcar, a més, que al llarg dels darrers anys s'han fet diverses propostes de models per a la traducció de textos poètics. A continuació ens aturarem en algunes de les més rellevants fins a l'actualitat, és a saber, les de James S. Holmes (1970), Armin Paul Frank (1991), Francis R. Jones (2011) i Jean Boase-Beier (2015).

Aquestes quatre propostes pertanyen al camp d'estudi de la traductologia, a la qual la interdisciplinarietat és inherent (SNELL-HORBY, PÖCHHACKER i KAINDL 1994), no només perquè importa conceptes d'altres àmbits, sinó perquè, en la línia de l'Outward Turn de la traducció—o gir cap a altres disciplines—, també exporta conceptes i teories pròpies dels estudis de traducció a altres camps d'estudi. La investigació sobre traducció literària, per exemple, es nodreix dels estudis de la teoria de la literatura. Aquesta confluència la podem veure en el treball d'Emily Apter (2013) o Gisèle Sapiro (2014) sobre la *World Literature* i les polítiques de la intraduïbilitat i sobre les

condicions de la circulació dels textos —i dels textos traduïts—, respectivament. Els treballs de Jones (2011) i de Boase-Beier (2015) al voltant de la traducció de textos poètics tenen molt en compte aquestes dues aportacions, en tant que les condicions que possibiliten la traducció d'un text i la manera en què circulen els textos estan molt presents en ambdós esquemes.

De la mateixa manera, podem teixir un vincle entre els estudis de traducció i els estudis de gènere, el qual deriva del qüestionament dels binarismes i es materialitza en la «traductologia del gènere», una disciplina que ha anat prenent forma des de la dècada del 1980 a partir «del conocimiento construido y metodologías propuestas [...] pertinentes para el estudio y cuestionamiento de la performatividad del género y la ficción dominante sobre los cuerpos generizados» (VILLANUEVA-JORDÁN i MOLINES GALARZA 2022). Aquesta disciplina híbrida té una intenció crítica i transformadora, donat que pretén abandonar les nocions positivistes d'equivalència i de fidelitat al text original. En aquest sentit, les propostes per a traduir textos poètics que analitzarem a continuació encaixen en la traductologia del gènere, donat que s'allunyen de les posicions logofalocèntriques que cauen en els binarismes i invisibilitzen l'alteritat, així com tot allò que s'allunya de la norma. Per això, ens serviran per a pensar el gènere des d'un paradigma traductor que no reproduïx els mecanismes d'opressió i que beu dels feminismes que treballen des de la interseccionalitat, perquè

si la traducción se pretende mecanismo de cierre de sentido, de encauzamiento de un original diseminado o de una teoría que abierta e interpretable [sic]; de correctivo de un cuerpo —de letra o carne— no tolerable; de una identidad no aprehensible, embota sus posibilidades como mecanismo de transformación, apertura y pervivencia —de los textos, las ideas, los cuerpos—. Pensar el género desde un paradigma traductor que reproduzca los mecanismos de opresión —que invisibilice la otredad, que recorte todo aquello que se sale de la norma (tanto lingüística como de otro tipo) que asimile, blanquee, normativice y domestique— atenta contra la lógica emancipatoria de los feminismos, principalmente si se toma desde un punto de vista interseccional y no esencialista. Sería una lógica traductora que pasaría por alto los cuerpos abyectos, los que no

importan (Hernández Rodríguez y Pérez Rosales, 2019: 14) —ya sean lingüísticos o reales—. (VILLANUEVA-JORDÁN i MOLINES GALARZA 2022: 20).

Precisament en una de les figures més importants dels estudis de traducció, la de James S. Holmes, l'esquema per a la traducció poètica del qual analitzarem a continuació, conflueixen aquestes dues nocions, la traducció i el gènere, i se n'afegeix una altra: la sexualitat, o els estudis *queer*. Segons Villanueva-Jordán i Martínez Pleguezuelos, de fet, «su obra e imagen [de James S. Holmes] revelan que la traductología, como se (des)conoce ahora, siempre se articuló desde un lugar de enunciación transgresor, de un posicionamiento *queer*» (2023: 7). Tanmateix, pel que fa als estudis de traductologia *queer*, encara queda molt de camí per fer.

4.1. Proposta de Holmes

El model per a la traducció poètica de James S. Holmes (1970) fou un dels primers enfocaments sistemàtics cap a la traducció de la poesia i, tot i la seua antiguitat, continua sent una de les propostes més rellevants actualment. Com a base per a la classificació que fa posteriorment, i a partir de la jerarquització de Roland Barthes (1964: 123-129), Holmes proposa una divisió bipartida clara pel que fa a la literatura. En el primer grup trobem la poesia, la narració i el drama, és a dir, les formes en què s'utilitza el llenguatge per referir-se a objectes que, siguen imaginaris o no ho siguen, són externs al llenguatge. En el segon grup, d'altra banda, trobem els textos en què no es fa referència al «món», sinó a les formulacions lingüístiques que ha fet algú altre, és a dir, els «comentaris» sobre altres textos (HOLMES 1970: 91). Aquest segon grup, seguint de nou la denominació de Barthes, rep el nom de metaliteratura, i, lluny de comprendre només els textos que es podrien classificar dins l'àmbit de la crítica literària, abasta un ventall de possibles textos que es podrien jutjar, en un grau o un altre, com a traduccions poètiques.

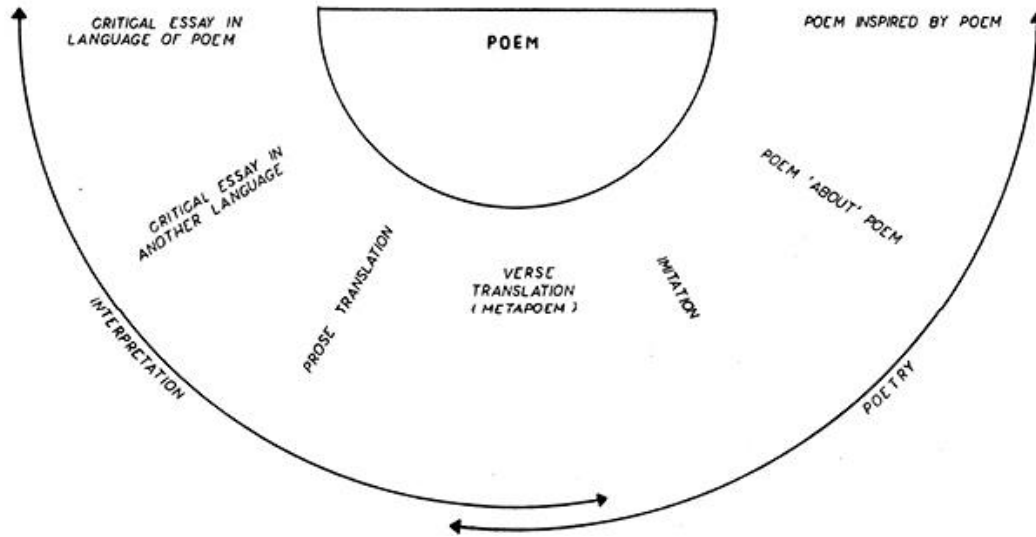


Figura 1. Possibilitats de versió d'un poema segons Holmes (1970: 92).

En un dels extrems d'aquest ventall de possibilitats que flanquegen el poema se situa una de les formes que més interessaven Barthes, el comentari crític escrit en la llengua del poema. Qui escriu aquest tipus de comentari té l'avantatge, segons Holmes, de poder treballar dins el mateix sistema lingüístic en el qual s'emmarca el poema (1970: 92). La segona forma coincideix amb la primera pel que fa a les característiques de forma i contingut generals, és a dir, també és indeterminada pel que fa a la llargària i a la matèria que tracta; tanmateix, el comentari crític escrit en una llengua diferent de la del poema comparteix amb la tercera i la quarta formes el fet que, en certa manera, «tradueix» el poema a un sistema lingüístic diferent, a més d'aportar una interpretació crítica. La tercera forma que proposa Holmes és la traducció en prosa, la qual conté una gran varietat de subformes, que van des de la traducció «literal» o paraula per paraula, a la traducció més creativa o literària, en la qual qui tradueix es pren més llibertats. Totes les subformes de la traducció en prosa, això no obstant, comparteixen el fet que estan escrites en prosa i, en conseqüència, la indeterminació pel que fa a la llargària, de manera similar a la primera i la segona forma. La quarta forma, la qual Holmes examina amb més atenció, és la traducció en vers o «metapoema». Aquesta s'assembla a les formes anteriors, en tant que també constitueix, d'alguna

manera, una interpretació del poema i, a més, és determinada pel que fa a l'extensió i a la matèria, com la tercera forma. Amb tot, es diferencia d'aquestes de manera clara, de la mateixa manera que les tres formes següents, a causa de l'ús del vers i, per tant, de l'aspiració a ser un poema en si mateixa. Les formes cinquena, sisena i setena, això és, la imitació, el poema que parteix de l'original de manera indirecta o parcial i el poema inspirat vagament en l'original, es distingeixen de totes les formes anteriors en el fet que no intenten reproduir completament el missatge del poema original o fer-ne un comentari crític.

La classificació que proposa Holmes de les distintes maneres de traduir un poema posa èmfasi en el fet que, tot i que tota traducció implica i busca una interpretació crítica, hi ha algunes traduccions de poesia que, a més, tenen l'objectiu de ser poesia en si mateixes. Amb aquesta doble intenció com a pedra angular, el metapoema es mostra com a nexa d'un conjunt complex de relacions, les quals, generalment, es formen mitjançant la posada en diàleg de: a) el poema original, en la llengua en què està escrit, lligat d'una manera molt específica a la tradició poètica d'aquesta llengua, i b) la tradició poètica de la llengua d'arribada, que implica certs requisits pel que fa a què es considera poesia i què no, els quals, teòricament, hauria de complir el metapoema (1970: 93). Aquest conjunt de relacions dona peu a certes tensions que no apareixen de manera tan marcada o, en tot cas, no suposen una problemàtica tan pronunciada en altres tipus de traducció. En efecte, són la causa de la pregunta sobre quin tipus de forma poètica hauria de seguir el metapoema, un problema sobre el qual Holmes afirma:

The attention of critics for this problem, if not their overconfidence in the universal validity of their own solutions to it, is understandable, for in the intricate process of decision-making which translation is, the decision regarding the verse form to be used, made as it must be at a very early stage in the entire process, can be largely determinative for the nature and sequence of the decisions still to come (1970: 94).

A continuació, ens parla de les quatre possibles solucions que tradicionalment s'han trobat al problema: la forma mimètica, la forma analògica, la forma orgànica i la forma desviada o estranyant.⁹ Una cinquena solució, que Holmes té en compte, però la qual situa fora de l'esquema que proposa, és la d'evitar el problema mitjançant la traducció en prosa, que ja hem mencionat anteriorment. En qualsevol cas, la primera solució, la forma mimètica,¹⁰ consisteix a provar de conservar la forma del text original. Aquesta estratègia es pot classificar dins el marc de l'estratègia traductora d'estrangerització, en la mesura que demana a qui llegeix que, en lloc d'interpretar el poema des del marc de la tradició pròpia, mire més enllà d'allò que generalment es considera acceptable en aquesta. En alguns casos, aquesta estratègia ajuda a enriquir la llengua d'arribada i la seua literatura aportant nous recursos formals al repertori. Per això, aquesta estratègia s'ha utilitzat més, històricament, en períodes en els quals «genre concepts are weak, literary norms are being called into question, and the target culture as a whole stands open to outside impulses» (HOLMES 1970: 98). De fet, com apunta Even-Zohar en el marc de la seua reflexió sobre el paper de la traducció literària dins la teoria dels polisistemes,

to say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem. In such a situation it is by and large an integral part of innovatory forces, and as such likely to be identified with major events in literary history while these are taking place. [...] Moreover, in such a state when new literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire. Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before. These include possibly not only new models of reality to replace the old and established ones that are no longer effective, but a whole range of other

⁹ Aquests quatre termes són una traducció pròpia dels termes que proposa Holmes: *mimetic form*, *analogical form*, *organic form* i *deviant* o *extraneous form*.

¹⁰ Terme preferible a «forma idèntica», en tant que el vers no pot existir aïllat de la llengua en què està escrit i, en conseqüència, no es pot mantenir completament en el procés de passar de la llengua origen a la llengua d'arribada.

features as well, such as a new (poetic) language, or compositional patterns and techniques (EVEN-ZOHAR 1990: 46-47).

La segona possible solució, la forma analògica, neix de mirar més enllà del text original i pensar en la funció que la forma d'aquest fa en la tradició poètica a què pertany. Tenint en compte això, la traductora pot buscar una forma poètica que tinga una funció equivalent en la tradició poètica de la llengua d'arribada. Aquesta forma s'utilitza per crear un efecte de naturalització del poema en la llengua i la cultura o tradició poètica d'arribada, i fou la forma predominant durant el neoclassicisme del segle XVIII. Tant la forma mimètica com l'analògica es podrien definir com a formes que es troben determinades per la forma de l'original, donat que busquen, d'una manera o d'una altra, una equivalència entre aquesta i la forma que pren la traducció.

La forma analògica es deixa de banda de vegades en favor de la tercera forma, l'orgànica, és a dir, en favor de la creació d'una nova forma poètica que sorgeix del contingut de l'original, la qual va guanyar molta rellevància durant el segle XX. Així, en lloc de prendre com a referent la forma del poema original i fer per manera que el contingut encaixe en una forma mimètica o analògica, la traductora agafa el material semàntic i deixa que aquest prengui una forma poètica única a mesura que avança en la traducció. D'aquesta manera, rebutja l'apropament mecànic a la poesia —la poeta tria, en primer lloc, una forma poètica, on després vessa les idees o imatges que vol compartir— i dona pas a la idea que la forma i el contingut són inseparables i, de fet, indiscernibles dins la realitat del poema. A l'últim, la quarta opció és la forma desviada o estranyant que, a diferència de les altres, no deriva de la forma del poema original ni està implícita en el contingut d'aquest. Aquesta estratègia aporta flexibilitat al procés de trasllat del missatge original d'una llengua a una altra i, tot i no haver sigut mai la forma predominant, s'ha mantingut com a opció al llarg dels segles.

4.2. Proposta de Frank

Armin Paul Frank (1991) pren la classificació de Holmes per a ampliar-la, afegint-hi més detall. Parteix de la idea de Holmes que la primera decisió que ha de prendre qui tradueix és triar l'esquema mètric i, a partir d'aquesta tria, ja es poden desenvolupar la resta d'estratègies. De fet, parteix d'aquesta idea, que es deriva de la pràctica traductora, després de fer una distinció entre la seua perspectiva, la d'historiador de la literatura, i la d'algú que haja experimentat la pràctica de traduir textos poètics. Aquestes dues perspectives, afirma, són complementàries a l'hora d'investigar en el marc de la traductologia. A més, fa una altra diferenciació rellevant —basant-se en la distinció entre literatura i metaliteratura que Holmes pren de Barthes— entre les obres originals i les versions d'aquestes, encara que, a diferència de Holmes, no menciona la crítica i introdueix un element nou, el context històric i cultural:

An “original” work of art, is, in Aristotelian terminology indicated by an inherent telos; it is “entelethic,” inner-directed. A “transferred version” is both an interpretation (which need not be a premeditated, formal, but may well be a haphazard, “interpret-as-you-go-along” affair) and a restructuring (or reshaping), in precisely the ways in which a translator was willing and able to do under the conditions and/or constraints which he perceived to be imposed by a second language, literature (including, for instance, a second prosodic system), culture, historical context, by a concept of translation, etc. (FRANK 1991: 119).

Així, basant-se en la proposta de Holmes, Frank situa les opcions de traducció en un contínuum i articula la seua classificació en funció de dos criteris: el grau de semblança amb l'original i el grau de densitat formal (pel que fa a aquest segon, entén que en la prosa la densitat formal és inferior). Prenent com a punt de partida aquests dos criteris, desenvolupa un diagrama (Figura 2) amb les diferents opcions per reproduir un esquema prosòdic, entenent aquest com «a “pattern in the ear” that can, but need not, be supported by an arrangement on the page» (FRANK 1991: 127).

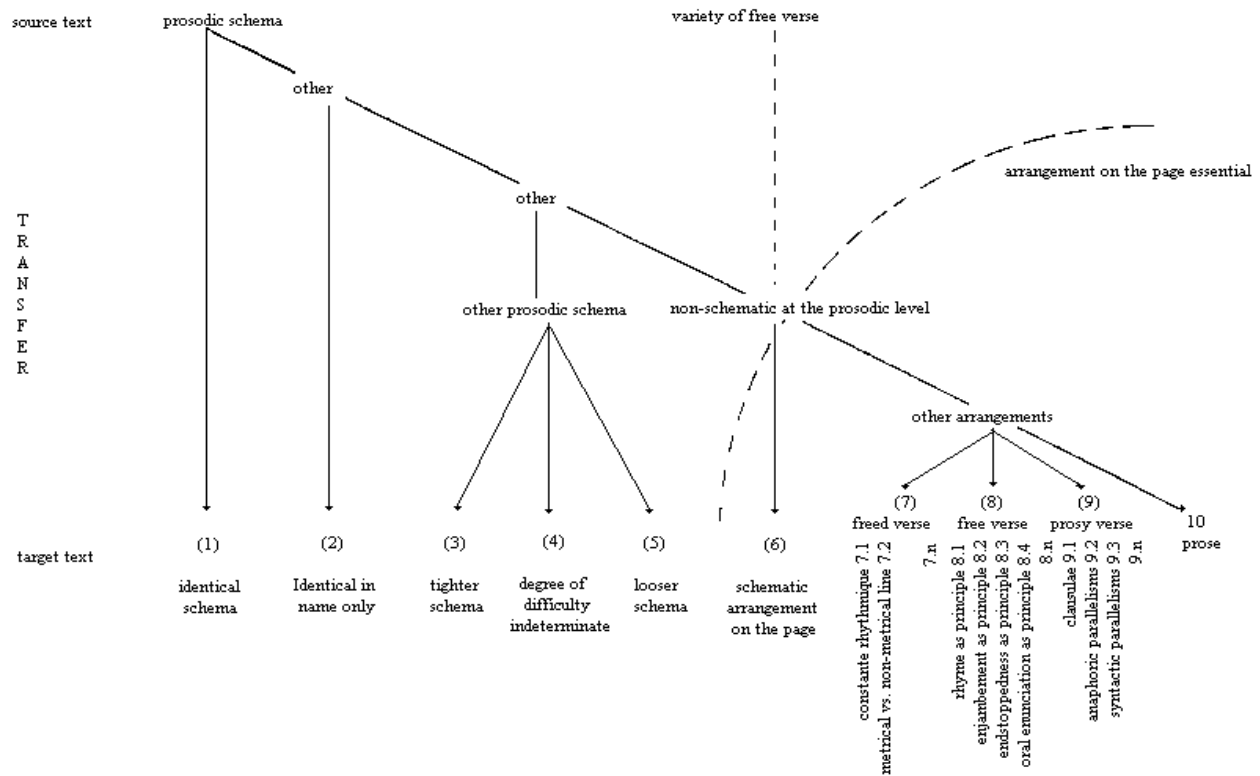


Figura 2. Diagrama de Frank que esquematitza el continuum existent entre la traducció amb esquema mètric idèntic i la traducció en prosa (1991: 129).

Aquest esquema disposa una sèrie d'etapes numerades referents a la reproducció de l'esquema prosòdic del text original i situa la línia que marca l'ús del vers lliure i la línia a partir de la qual la disposició en la pàgina ja no és un element essencial entre els punts cinqué i sisé:

- (1) esquema idèntic;
- (2) esquema idèntic només en el nom;
- (3) esquema prosòdic diferent: més compacte que l'original;
- (4) esquema prosòdic diferent: grau de dificultat indeterminat;
- (5) esquema prosòdic diferent: menys compacte que l'original;
- (6) disposició esquemàtica sobre la pàgina;
- (7) altres disposicions: vers «alliberat»:

- (7.1) amb una constant rítmica;
- (7.2) incloent tant els versos mètrics com els que no ho són;
- (8) altres disposicions: vers lliure:
 - (8.1) amb la rima com a principi;
 - (8.2) amb l'encavalcament com a principi;
 - (8.3) sense l'encavalcament com a principi;
 - (8.4) amb l'enunciació oral com a principi;
- (9) vers prosaic:
 - (9.1) *clausulae*; ¹¹
 - (9.2) amb paral·lelismes anafòrics;
 - (9.3) amb paral·lelismes sintàctics;
- (10) prosa.

4.3. Proposta de Jones

Després de les propostes de Holmes i Frank, que durant dècades van ser l'únic paradigma teòric per a la traducció de poesia, algunes autores —per exemple, Newmark (1992) i Torre (2001)— van intentar millorar el model mitjançant enfocaments que pretenien establir recomanacions, en lloc d'intentar organitzar els possibles resultats del procés de presa de decisions que plantegen. Tanmateix, el model més innovador fins aleshores, encara que complementari de la tradició anterior, fou el que elaborà Francis R. Jones a la seua obra *Poetry Translating as Expert Action* (2011), on s'exploren els patrons subjacents a la complexitat aparent del treball de traducció poètica. Per fer-ho, Jones pren com a base la Teoria de l'actor-xarxa de Bruno Latour (1987 *apud*

¹¹ Frank no precisa el significat d'aquest terme llatí ambigu.

JONES 2011: 4), que serveix per a analitzar com les persones treballen en xarxes formades, alhora, per altres agents i com allò que produeixen té efectes en la xarxa i les persones que la componen, i d'aquesta manera examina

how poetry translators work in 'teams' with other people (like source poets, text helpers, editors and publishers) to produce 'translation projects' that bring translated poems to audiences. More widely, [...] how poetry translators enter and form a community of shared actions and values, and how teams and their translations interact with a social, political, literary and cultural context that spans the worlds of the source and receptor language (JONES 2011: 4).

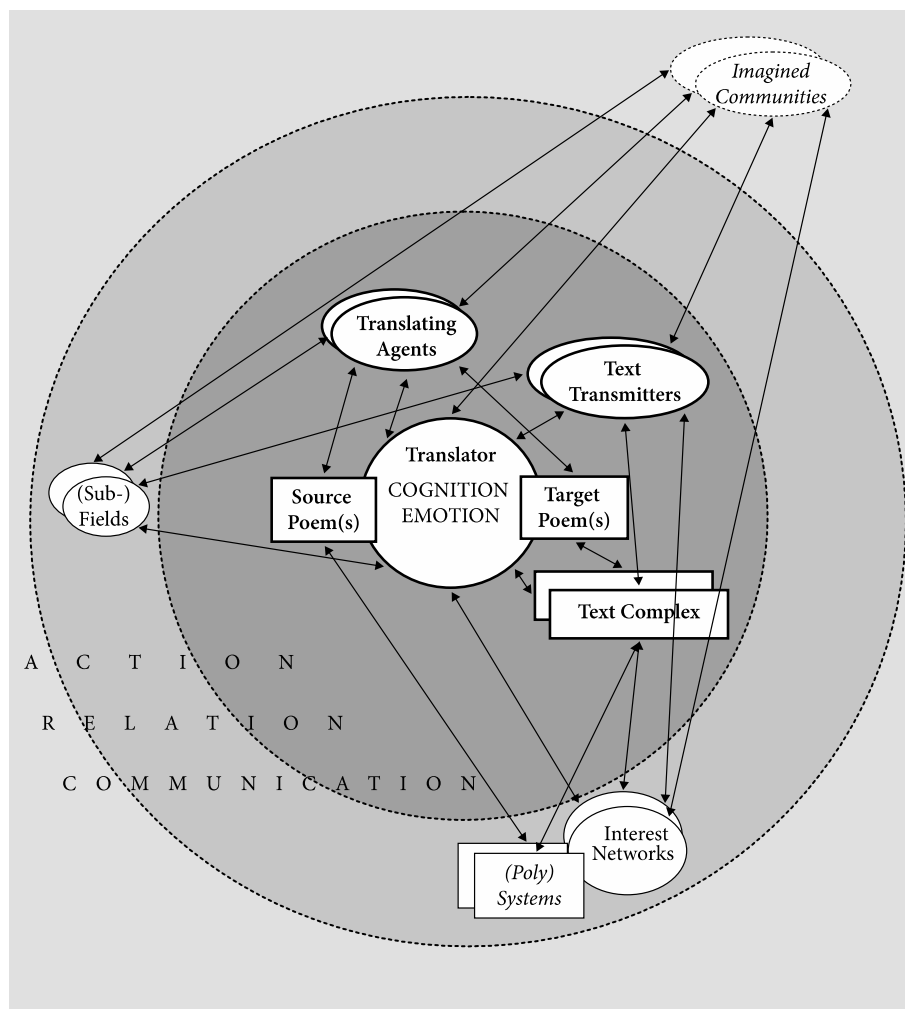


Figura 3. Esquema gràfic del model de Jones, en el qual estableix els possibles agents en la traducció de poesia i la xarxa que es forma a partir de les interrelacions entre aquests (JONES 2011: 174).

Jones crea el seu model a partir d'un estudi empíric en el qual entrevista diverses traductores professionals. D'aquesta manera, elabora un esquema que inclou els diferents agents, tant humans (marcats amb ovals) com no humans (marcats amb rectangles), que intervenen en el procés de traducció d'un poema i les accions i relacions entre aquests (marcades amb fletxes), seguint una estructura de xarxa jeràrquica. En el centre d'aquesta xarxa se situa la traductora, com a subjecte cognitiu i emotiu del procés. Es considera la traductora subjecte cognitiu, en tant que cal que tinga una sèrie d'habilitats per poder portar a terme la tasca de traducció (lectura i comprensió del text original, capacitat d'escriure textos poètics, capacitat de reconeixement del potencial públic lector i capacitat de gestió de la tasca o del projecte de traducció, entre d'altres) i, d'altra banda, se la considera subjecte emotiu perquè l'emoció juga un paper fonamental en l'acte necessari d'empatia amb l'obra original i la seua cultura, que condicionen la postura de la traductora i, per tant, el producte final. En l'esquema, trobem, al costat de la traductora, el poema original i el poema que sorgeix de la traducció, els quals aquesta genera a partir d'una sèrie de versions del poema original (versions preliminars, intermèdies o finals) que elabora en la llengua d'arribada.

La zona de color gris fosc marca el primer nivell jeràrquic en el qual, a més de la traductora, el poema original i el poema que sorgeix de la traducció, intervenen: altres «agents traductors», que tenen un paper en la presa de decisions lingüístiques sobre el poema en la llengua d'arribada; el «complex textual», del qual forma part el poema traduït; i les «transmissores del text» (editores o altres agents), que s'encarreguen de proporcionar al text un mitjà de transmissió físic (en aquest cas, un llibre en paper) i el fan arribar a les lectores (JONES 2011: 28). D'altra banda, en la zona de color gris mitjà es troben les xarxes que Jones anomena «de segon ordre», que poden ser de tres tipus: les xarxes d'interés, que són grups que mantenen una certa relació amb el complex textual

(per exemple, les lectures de la col·lecció editorial en la qual es publicarà la traducció); els (sub)camps, és a dir, els grups amplis, com el conjunt de traductores d'una llengua determinada a una altra; i els (poli)sistemes o xarxes textuais (per exemple, el conjunt de textos en la traducció dels quals dues traductores concretes han col·laborat). Finalment, la zona marcada en color gris clar conté les xarxes de tercer ordre que condicionen les accions i les relacions de tots els agents esmentats anteriorment. Així, en aquesta zona es troben les «comunitats imaginades», això és, la idea que tenen les agents humanes implicades en la traducció de les receptores del poema traduït.

En definitiva, el model de Jones s'allunya de les propostes anteriors, més tradicionals, i pretén oferir una imatge integral del procés de traducció d'un poema, tot tenint en compte tots els agents que hi intervenen. Així, mostra quin marge de decisió té la traductora en un context real on, a més dels agents ja exposats, té un paper la tradició poètica, tant de la llengua d'origen com de la d'arribada, i les expectatives de les lectures de poesia traduïda, pel que fa a quines característiques hauria de tenir la poesia, traduïda o no, en un context concret.

4.4. Proposta de Boase-Beier

Al seu assaig *Translating the Poetry of the Holocaust: Translation, style and the reader* (2015), Jean Boase-Beier ens presenta una anàlisi al voltant de l'especificitat de la poesia traduïda i de la poètica, dins del marc de la poesia de l'Holocaust,¹² prenent com a un dels punts de partida la seua noció de traducció, la qual «is neither a necessary but obscuring evil nor simply a

¹² La proposta de Jean Boase-Beier s'emmarca en un àmbit molt concret, el de la poesia de l'Holocaust, la qual entenem que posseeix una dimensió amb molt de pes, que no és assimilable a altres experiències. Tanmateix, la mateixa Boase-Beier, en parlar de la seua obra, fa referència no només a la poesia de l'Holocaust, sinó a la poesia en un sentit més ampli, en dir: «[*Translating the Poetry of the Holocaust: Translation, style and the reader*] considers how we read original poems in order to translate, how we read translated poems and how translated poetry might be presented to encourage reading it as translation» (2020: 414). Per això, amb prudència, creiem que es pot extrapolar a altres àmbits o, si més no, que ens serveix per a pensar qüestions i reflexionar sobre altres tipus de poesia.

transparent way of conveying what some foreign poet said» (BOASE-BEIER 2015: 124). Així, tot considerant la forma en què es llegeix la poesia traduïda, i seguint les idees de Venuti (2008: 1-13), apunta al fet que, quan es tradueix la poesia de l'Holocaust —i, es podria inferir, qualsevol mena de poesia—, la traducció corre el perill que es llija com a original de la llengua a què s'ha traduït. Seguint aquesta mateixa línia, al llarg del text s'aborda la forma en què es llegeixen els poemes abans de traduir-los, a més de la forma en què es llegeixen els poemes traduïts, en tant que traduccions. Pel que fa al primer dels casos, el de la lectura prèvia a la traducció, l'autora conclou que aquesta rau en una lectura comparativa, amb la particularitat que allò que es compara és el text original i un text traduït que encara no existeix, però el qual qui tradueix s'imagina. Aquesta comparació dependria, aleshores, d'allò que Benjamin anomena «traduïbilitat» del text original, és a dir, una qualitat inherent al text, l'existència de la qual implica dues coses: en primer lloc, planteja la possibilitat que el text trobe, entre la totalitat de les seues lectores, la seua traductora adequada; en segon lloc, suggereix que la possibilitat de traducció resideix en el text mateix, en la seua essència (BENJAMIN 1924: 130). En termes cognitius, com es representa en la Figura 4, precisa Boase-Beier:

the source text and an imagined target text (and possibly existing translations) are the input spaces to a generic space with common stylistic features and then to a blended space of reading for translation in which these two texts, one real and one imagined, co-exist and are compared, possibly along with other existing translations. From the blended space emerges [...] an enhanced understanding, a “comparative analysis”, of the text. This can be fed back to the source text input space, and fed through the blend again, and so used to help produce an actual translation (2015: 88-89).

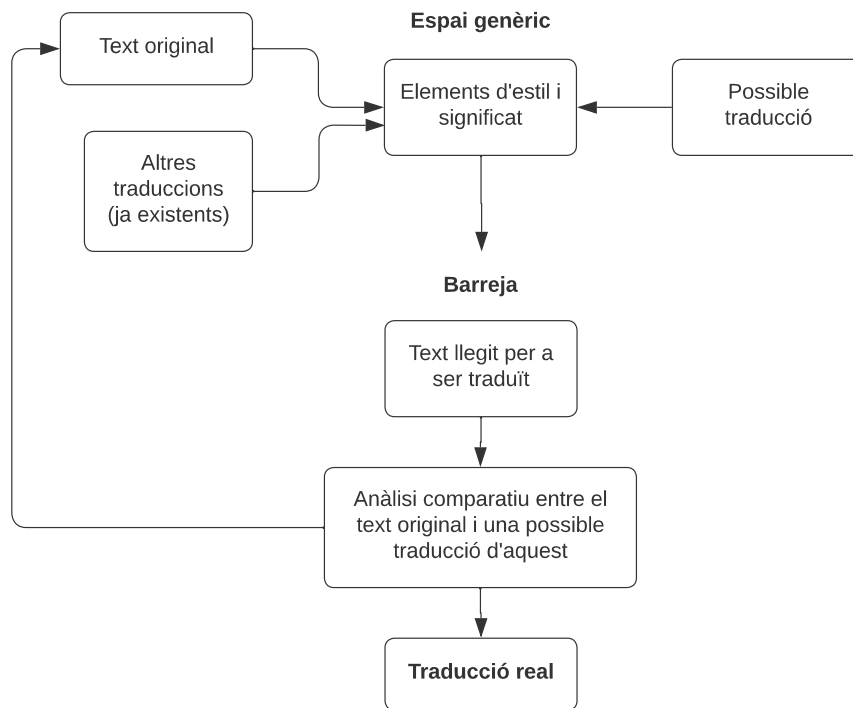


Figura 4: Esquema de la lectura del text original prèvia a la traducció segons Boase-Beier (2015: 88).

A partir d'aquesta forma de concebre la lectura prèvia a la traducció, i recolzant-se en la proposta de Jones (2011), en què hem aprofundit en l'apartat anterior, Boase-Beier matisa que la lectura que es fa abans de traduir no és un procediment «homogeni», perquè qui tradueix també llegeix per decidir quines autores cal traduir, o per a comparar una traducció que ja ha estat produïda amb el text original, segons el punt del procés en què es trobe. En aquesta lectura específica influeix, de la mateixa manera que condiona la traducció, la Teoria de l'actor-xarxa, la qual, segons Boase-Beier, és particularment rellevant a l'hora de suggerir canvis en la forma de traduir i en la forma de presentar les traduccions, perquè determina la viabilitat d'aquests.

En referència a la segona forma de llegir que preocupa a Boase-Beier, la forma en què es llegeixen les traduccions, l'autora fa una proposta de millores, tot considerant, com ja hem esmentat, els diferents actors individuals què influeixen en el procés, a partir de les idees de Jones (2011), a més de la idea pròpia —la qual, fins aleshores, no s'havia tingut en compte— que «the

readers' awareness that they are reading a translation can and should profoundly affect the way they engage with the poem» (BOASE-BEIER 2015: 127). Així, fa les següents propostes de millora, de nou, en el context de la poesia de l'Holocaust, encara que, en última instància, tots els punts es podrien extrapolar a un prototip de poesia més ampli.

- (1) Es podria presentar de forma que s'afavorisca que qui llegeix s'adone que, de fet, està llegint una traducció, i pugui sospesar el paper de qui ha fet la traducció i de les decisions traductores, «because translation, clearly presented as such, [...] can help shift focus from the original poem as an account of events to its relation to how we think and speak of events» (BOASE-BEIER 2015: 127). Per tant, la presència del nom de la traductora en les portades és una de les propostes que podrien contribuir a assolir aquest objectiu, així com l'afegiment d'introduccions o prefacis signats per qui tradueix. Aquests canvis no només compensarien la invisibilitat de les traductores de la forma en què ho proposa Venuti (2008), sinó que, a més de posar la traducció en primer pla per a recolzar els drets de qui l'ha elaborat, afavoriria que aquesta es llegira conscientment com a traducció, amb totes les conseqüències que aquest fet implica.
- (2) Es podria posar més èmfasi en els poemes més tardans i menys explícits de les poetesses de l'Holocaust que més es coneixen a través de la seua traducció —en el cas a què es refereix Boase-Beier, de la seua traducció a l'anglès—, perquè aquests encarnen i expressen els efectes de l'Holocaust en el pensament i l'escriptura d'aquestes autores.
- (3) La traducció i la presentació de la poesia de l'Holocaust podria ressaltar la importància de la llengua i de l'estil, per a suscitar la «multilingual sensibility» (BOASE-BEIER 2015: 126) de qui llegeix, és a dir, per realçar, per exemple, el multilingüisme en la poesia de

- Nelly Sachs, i el compromís que aquest requereix de la traductora. Per fer això, cal tornar a l'interrogant que planteja Scott (2012), sobre si la poesia traduïda s'hauria de dirigir a aquelles que coneixen la llengua original o a aquelles que no. A partir de la solució de Scott, que conclou que la poesia s'hauria de dirigir al primer grup, Boase-Beier matisa que, en lloc de dir-li a la persona monòglota que la traducció no és per a ella, hauríem de procurar transformar-la a través de la «multilingual sensibility».
- (4) Es podria suplementar la lectura amb context històric i geogràfic, per ajudar a qui llegeix la traducció a comprendre millor l'univers concret del poema original, donat que una traducció sempre és traducció d'alguna cosa i, per això, el seu objectiu i la seua forma de presentar-se venen determinats, en part, pel context del text original, que de vegades influeix en les decisions traductores.
 - (5) Es podrien fer més traduccions d'obres d'autores menys conegudes, per provar d'oferir una imatge més completa.
 - (6) Es podrien fer més traduccions d'autores que escrigueren en una llengua diferent de les més comunes —l'alemany, el francès i l'hongarès, en el cas de la poesia de l'Holocaust—, a més d'aquelles que foren víctimes per altres raons, a banda de per ser jueves, o que escrigueren sobre aquestes víctimes en concret.
 - (7) Els festivals literaris podrien parar més esment en la poesia de l'Holocaust i la crítica, les ressenyes i els articles acadèmics sobre la literatura de l'Holocaust i, en especial, sobre la poesia, podrien donar més importància al paper de la traducció.
 - (8) Les mateixes traductores podrien estar més en contacte amb la teoria de la traducció, donat que l'exercici pràctic de la traducció no ha de ser independent de la teoria.

De les propostes de Boase-Beier, són especialment rellevants, en termes de creació d'una proposta de model de traducció poètica, els punts (1), (3) i (8) de la llista, en tant que són aplicables a la traducció de tota mena de poemes i estan menys dirigides al cas concret de la poesia de l'Holocaust. A partir d'aquestes propostes, inferim una possible noció de traducció o de poesia traduïda en sentit ampli, a la qual l'autora també s'adreça en el text. En efecte, Boase-Beier planteja que restar-li importància a la traducció no només ignora la condició mateixa de la traducció, sinó també la de la poesia, perquè «translation is already inscribed in the original poetry and the process of translation gives us insights into the poems that we would not otherwise have» (2015: 125). A més, proposa que la literatura traduïda s'ha de pensar en diàleg amb els sistemes literaris, o els «co-systems», de la literatura de la llengua d'origen i de la d'arribada, a partir de la proposta d'Even-Zohar (1990) sobre la teoria dels polisistemes. Finalment, també ressalta el pes de la responsabilitat moral a l'hora de traduir la poesia de l'Holocaust, i defensa que els aspectes morals i estètics estan estretament lligats. Per això, en paraules de l'autora, «the translator has a moral responsibility to get the poetics right and, if the survival of the poem is to be ensured, not to treat it as though its aesthetic aspects did not matter» (2015: 150). Pel que fa a aquest darrer punt, tot i que en contextos ben diferents i en distints graus, creiem que la responsabilitat moral de qui tradueix és rellevant en qualsevol mena de text.

5. La intersecció entre traducció i feminismes

Davant l'«imperialisme cultural [que] tendeix a oblidar la seua pròpia història fins al punt de no reconèixer el paper de la traducció en la cultura» (MESCHONNIC *apud* BASSNETT 1993: 158), és imprescindible la reconsideració de la noció de traducció i del paper que acompanya aquesta dins el marc dels estudis literaris postcolonials. Com exposa Susan Bassnett, l'estudi de la «història cultural» a través de la història de les traduccions i la recepció d'aquestes en el context d'arribada

pot obrir nous camins en l'estudi de les relacions entre literatures, a més de posar a prova les jerarquies canòniques que distingeixen els «grans» autors dels més «menuts» o els «grans» períodes literaris d'aquells que tenen menys rellevància (1993: 158). La teoria dels polisistemes d'Even-Zohar va encetar un dels camins cap a la reconsideració de la concepció de traducció, però cal esmentar també mètodes alternatius que, igualment, han desafiat la marginalització de la traducció dins els estudis literaris postcolonials, com l'escola de traducció brasilera dels antropòfags¹³ i l'escola de traducció feminista canadenca, en la qual ens aturarem a continuació.

En les últimes dècades, en efecte, ha proliferat la investigació sobre la història, la teoria i la pràctica de la traducció des d'una perspectiva de gènere. Tot i que el binomi «gènere i traducció» ja existia des de fa segles en la literatura universal, fou als anys huitanta, al Quebec, on va començar

¹³ L'any 1928, Oswald de Andrade publicava el seu *Manifesto antropófago*, dins de la corrent del Modernisme brasiler que proposava la reavaluació del canibalisme, el qual fins aleshores havia estat un tabú en Europa. En l'obra s'analitza el cas del bisbe portugués a qui es menjaren en un ritual canibal el 1554 des de dues perspectives ben diferents. D'una banda, des de la perspectiva europea aquest fet s'entén com a un sacrilegi, una violació de les normes de conducta civilitzada —ja que, per molt esgarrifoses que foren les cambres de tortura de la Inquisició, els torturadors no arribaren a menjar-se a les víctimes. D'altra banda, si considerem el fet des d'un punt de vista no europeu, comprenem que l'acte de menjar-se a una persona respectada per tal d'absorbir les seues virtuts i la seua força era acceptable a l'època. El Moviment Antropofàgic del Brasil va prendre aquesta doble perspectiva i la va utilitzar com a metàfora de la relació entre la cultura europea i la brasilera: no volien copiar la cultura europea, sinó devorar-la, és a dir, aprofitar les parts positives i rebutjar les negatives per a crear una cultura nacional original que esdevinguera font de creació artística, en lloc de ser un receptacle de formes artístiques originades en altres llocs. Més endavant, des dels estudis de traducció es va reinterpretar aquesta metàfora. Haroldo de Campos, un dels principals representants de l'escola de traducció antropofàga, descriu l'acte de traduir com un procés físic, com el devorament del text original, un acte de transmutació, un acte vampíric. Aquestes metàfores, que s'emmarquen en la teoria de la traducció postmoderna i postcolonial, es poden relacionar amb altres avanços en la teoria de la traducció: «the cannibalistic translational philosophy of nourishing from two reservoirs, the source text and the target literature, and, to the same extent, the reverse reading of translation operated by Benjamin and Derrida exposes a number of epistemological questions that traditional traductology is unfit to answer. Or, using Benjamin's terms, traditional traductology demands a translation, a revision... if, in the cannibalist philosophy, translation becomes a two-way flow, the very terminology 'source' and 'target' becomes depleted. By the same token, the power relation between source and target, superior/inferior ceases to exist» (VEIRA *apud* BASSNETT 1993: 155). Podem relacionar la feina de les traductores del Moviment Antropofàgic del Brasil amb la de les traductores feministes del Quebec, en la mesura que ambdós moviments utilitzen metàfores físiques i violentes —des de l'escola de traducció feminista, principalment, s'ha posat l'accent en allò físic a partir de la redefinició de la noció de gènere—, en contraposició a les metàfores de la traductologia tradicional que descriuen la traducció com una activitat servil (BASSNETT 1993: 153-156).

a reivindicar-se, junt amb els debats de la construcció del gènere (GODAYOL 2022). Algunes escriptores i traductores encetaren una nova escola amb la seua escriptura o reescriptura activista contra el discurs androcèntric dominant. Així, l'escola de traducció feminista canadenca va establir el primer model de connexió entre traducció i feminismes amb el seu treball. Aquestes traductores, dins del feminisme de la segona onada, van adaptar algunes estratègies de traducció al seu quefer i, d'aquesta manera, van trobar solucions per evitar, per exemple, que desaparegueren a la traducció a l'anglès les marques de gènere de l'original en francès. Entenien la traducció com una «rewriting in the feminine», que, en essència, era una «political activity aimed at making language speak for women» (LOTBINIÈRE-HARWOOD 1991 *apud* CASTRO 2009: 64), a partir de l'afirmació d'Hélène Cixous que l'escriptura té lloc al punt mitjà entre dos pols, és a dir, «la escritura es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir —que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién?—, ¿una, uno, unas?, varios, del desconocido que me despierta precisamente las ganas de conocer a partir de las que toda vida se eleva» (CIXOUS 1995: 46). Des de l'escola de traducció feminista es va apuntar que aquests dos pols mencionats per Cixous s'havien interpretat tradicionalment com a masculí i femení, a més de com a original i traducció. Per això, les traductores feministes celebren com a espai des d'on originar la traducció aquesta distància entre els dos pols, els quals es poden recodificar. Kathy Mezei, per exemple, descriu la traducció com un acte complex de lectura i escriptura, reconeixent que la traductora és al mateix temps lectora i escriptora —la qual cosa va en la línia de la proposta per a la traducció de textos poètics de Boase-Beier, que concedeix un pes principal a la lectura prèvia a la traducció. Cal apuntar, tanmateix, que aquesta primera proposta de connexió entre traducció i feminismes no tenia en compte, així com tot el corrent feminista de la segona onada en general, el concepte d'interseccionalitat. Conseqüentment, la necessitat de trencar amb aquest

biaix universalitzador va afavorir el naixement d'altres corrents que donaren pas a la tercera onada feminista.

En lingüística, aquesta tercera onada va suposar un canvi de perspectiva per ubicar la unitat d'anàlisi en el discurs. Es van deixar de banda les anàlisis aïllades que podien portar a generalitzacions i es van posar en primer pla el context i les diferents circumstàncies que inevitablement condicionen junt amb el gènere, és a saber, nacionalitat, orientació sexual, color de pell, i tantes altres. Pel que fa a la traducció, aquest canvi va propulsar la creació d'un nou marc metodològic en què, segons Castro (2009: 78), hi va haver dos àmbits d'anàlisi. El primer va consistir a abordar la representació discursiva de dones i homes en el text original, considerant-ho sempre un cas puntual i tenint en compte l'encreuament del gènere amb altres variables; el segon, en plantejar els problemes de traducció que ocasionaria aquesta representació en el discurs.

Actualment, en el marc d'allò que algunes autores identifiquen com la quarta onada feminista, vivim en un temps de presa de consciència pel que fa a les qüestions de gènere, en el qual moltes escriptores i, en la mesura d'allò possible, algunes traductores, es distancien d'allò que entenen com un androcentrisme lingüístic imperant i utilitzen fórmules alternatives al masculí genèric, donat que consideren que no representa satisfactòriament les dones o les persones no binàries (ENGUIX 2019: 34). En el camp dels estudis de traducció i gènere, destaquen dues línies d'investigació principals: per una banda, la historiografia femenina i feminista de la traducció; per l'altra, la teoria i la pràctica de la traducció feminista (GODAYOL 2022). Tanmateix, cal apuntar que el lligam entre estudis de gènere i traductologia no se centra exclusivament en l'estudi de les dones que tradueixen o de la seua representació a través de la traducció, sinó en posar al centre de l'estudi de la traducció les identitats interseccionals en totes les seues possibles formes (BASSI 2020a: 204).

Així, en els darrers vint-i-cinc anys, gràcies a l'estudi de la relació entre gènere i traducció —concretament traducció literària, pel que fa a la majoria d'investigacions—, s'han assolit, en universitats arreu del món, cinc punts que, entre d'altres, esdevenen principals: a) recuperar traductores, textos i paratextos, invisibilitzats pels discursos dominants; b) interrogar-se i exercir la crítica i l'autocrítica de les teories i les pràctiques de traducció feminista; c) reflexionar sobre l'ètica i la responsabilitat de les traductores feministes i les editorials que publiquen els seus textos; d) estudiar la representació lingüística del gènere en traducció; e) promoure metàfores i mites en femení per substituir el discurs traductològic androcèntric patriarcal, tants anys vigent en les teories de traducció (GODAYOL 2022).

A més, en aquest àmbit cal destacar l'analogia que es pot teixir entre el binomi original/traducció, on el segon ítem resta en una posició de subordinació, i el binomi home/dona. En aquest sentit, Chamberlain (1988) conclou, com s'ha esmentat anteriorment, que la traducció ha sigut històricament representada com una activitat «feminitzada» i, així, ha estat devaluada i considerada la part no dominant del seu binomi respectiu. Tanmateix, cal puntualitzar que aquesta associació es fa partint d'una visió binària del gènere, contra la qual es posicionen algunes autores.¹⁴

D'altra banda, vista la projecció que han assolit els estudis de traducció i gènere, sorprén la posició marginal que ocupen en l'àmbit acadèmic els estudis de sexualitat en relació amb la traducció. Aquesta marginalitat és, en efecte, sorprenent, segons Bassi (2020b), per dues raons: en primer lloc, pel fet que dues contribucions pioneres relativament recents als estudis sobre traducció —la teoria de la «performativitat» de Butler i la dialèctica entre saber i poder de Foucault—

¹⁴ Per exemple, l'edició especial que *Transgender Studies Quarterly* va fer el 2016, *Translating Transgender*, ha contribuït als estudis de gènere i traducció posant el focus en les identitats que queden fora del binarisme home/dona.

mantenen una forta relació amb la sexualitat com a categoria epistemològica; en segon lloc, pel fet que, com hem esmentat, els conceptes veïns de gènere i feminismes sí que han rebut més atenció, sovint fent referència implícita al lesbianisme i, particularment, a la poètica d'escriptores lesbianes com Adrienne Rich (BERMANN 2011).

Tot i que encara cal desenvolupar molt més la recerca sobre la construcció i la representació del desig sexual i de la subjectivitat sexual a través de la traducció, en els darrers anys s'han fet algunes contribucions rellevants que esmentem a continuació: adaptació de termes sobre identitats de gènere i sexuals dissidents; estudi de l'evolució de les teories sobre sexualitat dels segles XIX i XX; traducció dels sociolectes de comunitats homosexuals i anàlisi del seu paper en el desenvolupament de les teories sobre identitat sexual; estudi de la censura en traduccions sobre gènere i sexualitat en la traducció literària, la subtitulació i el doblatge. Així mateix, és rellevant el treball recent d'alguns autors per desenvolupar estratègies de traducció per a textos literaris *queer* (DÉMONT 2018).

5.1. Estratègies feministes de traducció

Tot i els canvis que ha experimentat el moviment feminista al llarg de la història, en el cas de la traducció s'han mantingut a grans trets les estratègies que proposaven les traductores feministes canadenques, les quals eren adaptacions d'estratègies de traducció que ja es feien servir. Per fer un resum breu de les més rellevants, em basaré en les definicions d'Olga Castro (2008: 293-297).

La primera d'aquestes estratègies és la suplementació, que consisteix a compensar, mitjançant la intervenció directa de la traductora sobre el text, les diferències entre llengües i sistemes culturals pel que fa a connotacions i marques de gènere, entre altres elements. La segona és la metatextualitat, és a saber, la inclusió de paratextos (prefacis, notes de la traductora, etc.)

per a explicar quines són les intencions polítiques de la traducció, justificar les intervencions sobre el text i explicitar els diversos significats que es poden perdre en la traducció. Una altra estratègia és el segrest, basat en l'apropiació d'un text no necessàriament feminista per part de la traductora, que introduirà neologismes, canviarà el masculí genèric per femení genèric, o farà altra mena de canvis. La darrera estratègia és la que Marie-France D  p  che anomena «pacte especular» (2002: 19 *apud* CASTRO 2008: 296) i es caracteritza per una col·laboració estreta entre traductora i autora, que es podria arribar a considerar fins i tot coautorria. En últim lloc, cal mencionar que, a banda d'aquestes estratègies feministes de traducció, la traductora també ha de conèixer les estratègies d'escriptura no sexista que podria estar fent servir l'autora del text, d'entre les quals dues de les més rellevants són la neutralització o generalització i la feminització o especificaci  ¹⁵.

Tot i que aquestes estratègies encaixen en el context de la traducció de car  cter activista, en què normalment es treballa amb textos de marcada ideologia feminista o amb textos decididament masclistes en els quals es fa una reescriptura inclusiva a tall de reivindicació, cal diferenciar aquesta del tipus de traducció que, seguint el model de Maria Enguix, anomenarem «traducció professional», en la qual intervenen agents externs, per la qual cosa la llibertat d'acció es veu més limitada i es q  stiona amb més freq  ncia el car  cter lícit de l'ús del llenguatge inclusiu (ENGUIX 2019: 33). Ambdues constitueixen ferramentes de canvi; aix   no obstant,   s en la segona, naturalment, on roman aquest aferrament al model tradicional. Les autores que hi han reflexionat coincideixen a afirmar que aix   respon a dues causes: la primera, que el que tradicionalment s'espera d'una traductora, o fins i tot s'assumeix,   s que no reflexione sobre la seua pròpia ideologia i la ideologia del text, oberta o subreptícia (MARTÍNEZ CARRASCO i

¹⁵ En aquest treball no podem m  s que limitar-nos a mencionar aquestes estratègies, l'  s i l'aplicabilitat de les quals requeriria una anàlisi profunda que va més enllà dels objectius de la nostra investigació.

FRASEQUET PORTA 2015: 669); la segona, i potser la que genera més controvèrsia, és que tradicionalment s'ha considerat que la traducció que segueix aquest model dominant està exempta d'ideologia, mentre que la traducció inclusiva afegeix una nova dimensió al text d'arribada que l'allunya de l'objectivitat i la fidelitat que se li pressuposa. Aquest darrer argument ens transporta a la traductologia de fa anys, a la concepció antiquada que sosté que la traducció és i ha de ser objectiva, la qual cosa ja s'ha deixat enrere en els estudis sobre traducció. En paraules d'Olga Castro:

el hecho de no suscribir de forma consciente una ideología particular en traducción implica adherirse de forma inconsciente a la ideología dominante (patriarcal) [...]. Por ese motivo, se presenta como «normal», «natural» e incontestable, logrando así su propósito de dominación simbólica (BOURDIEU 1998) que convierte a las y los traductores «inconscientes» en ingenuos vehículos de transmisión y legitimación del discurso dominante, con el prejuicio añadido de que la ideología es más efectiva cuando no se manifiesta explícitamente como tal (2009: 63).

Ben mirat, com que tota traducció ha de contenir necessàriament ideologia, en tant que neix de la interpretació que fa la traductora del text original i s'expressa mitjançant un llenguatge modelat per una cultura heteropatriarcal, i tenint en compte que el llenguatge és una ferramenta política poderosa (VON FLOTOW 1997: 14), caldria, si més no, plantejar-se si convé evitar el principi de masculí com a norma (*male-as-norm-principle*).

6. L'obra poètica d'Adrienne Rich

Adrienne Cecile Rich fou una de les poetes més influents en el discurs feminista contemporani dels Estats Units i la seua obra poètica va tenir una funció decisiva en la literatura nord-americana a partir de 1950 (DÍAZ-DIOCARETZ en RICH 1986: 15). No és possible comprendre l'obra poètica d'aquesta autora separada de la seua ideologia, i la seua extensa obra assagística en ret compte; tanmateix, en aquest apartat ens centrarem a donar unes pinzellades de la seua obra

poètica. En el pròleg de *Submergir-se en el naufragi* (2022), parlant sobre una entrevista que li van fer el poeta i traductor A. Poulin Jr i la poeta Dale Davis a Adrienne Rich, Ada Bruguera ens explica el següent:

La gravació és fascinant perquè s'hi perceben els ritmes del seu pensament. Rich es pren el seu temps, sovint deixa la mirada fixa en un punt, i a vegades respon amb una altra pregunta, com si volgués guanyar temps abans de contestar. Quan finalment ho fa, la resposta és sempre segura, clara i precisa, però no fa mai la sensació que és fixa i inamovible. Sentim algú que està intentant entendre i posar paraules al món que li ha tocat viure i que, com que sap que no s'atura, no vol deixar de moure's amb ell. Aquesta idea d'evolució, moviment i canvi constant és fonamental en tota l'obra poètica i assagística de l'autora (BRUGUERA en RICH 2022: 5).

Aquesta descripció de l'actuació de l'autora ens serveix per a fer-nos una idea dels ritmes i les cadències que ens podem trobar a la seua poesia, així com del fet que la noció d'evolució sempre hi serà present. Segons Myriam Díaz-Diocaretz (1985: 4), que fou la primera traductora de Rich al castellà, els paradigmes que es formulen a la poesia de l'autora, extrets de les continuïtats i discontinuïtats de la seua extensa obra poètica que abasta diverses dècades, apunten cap a una direcció que ens serveix per a analitzar el discurs poètic de les dones —si més no, el discurs poètic de les contemporànies de Rich, en vista que les característiques més rellevants de la seua evolució poètica es poden distingir de manera relativament sistemàtica en un sector significant de poetes estatunidenques dels anys seixanta endavant. Així, atenint-nos a la forma del seu discurs i prenent com a marc de referència les unitats temàtiques que s'hi poden observar, generalment es distingeixen tres etapes a l'obra poètica d'Adrienne Rich.

En primer lloc, trobem l'etapa tradicional, formalista i no militant feminista, en la qual els textos contribueixen a expandir la tradició poètica dominant, principalment masculina, i segueixen una línia temàtica i una estructura formal convencionals dins del gènere poètic (DE LA PAZ DE DIOS 2022: 158), és a dir, mantenen la rima final, els temes pretesament universals i una veu impersonal

que encaixa dins dels cànons clàssics (SANT-CELONI en RICH 2019a: 26). D'aquesta primera etapa destaquen *Snapshots of a Daughter-in-law: Poems 1954-1962* (1963), on, tanmateix, ja es poden entreveure els primers indicis de la presa de consciència feminista de l'autora, i *The Will to Change* (1971), que, des del títol mateix, assenta les bases d'un canvi en la seua poesia. El següent poemari que publica, *Diving into the Wreck* (1972), enceta la segona etapa, en la qual predomina el discurs feminista, implícit o explícit, que pren la forma d'una escriptura estructurada conscientment cap a una oposició paradigmàtica entre la dona i la seua visió del món i el patriarcat, i on sovint trobem una crítica del llenguatge com a conjunt d'estructures imposades per la ideologia patriarcal dominant. Pel que fa a l'aspecte formal, en aquesta segona etapa l'autora

a poc a poc trenca amb la poesia convencional de formes i mètrica fixes, per mitjà d'una prosòdia com més va més oberta i amb més eliminacions dels signes de puntuació, en favor d'una major fluïdesa versal, fins a assolir l'estil particular que la fa especial, tant per la temàtica com pel magistral maneig del vers lliure, amb una clara intenció: centrar l'atenció en el contingut i no en el continent, en la paraula com a unitat semàntica essencial que no haja de ser descodificada per tal de comunicar. (SANT-CELONI en RICH 2019a: 26).

En últim lloc, les obres de la darrera etapa estan travessades per un discurs que no només s'identifica amb una dona, com en l'etapa anterior, sinó que, a més, va dirigit a un subjecte femení i s'orienta cap a l'exploració del món femení i de les relacions afectivosexuals entre dues dones. En aquesta darrera etapa trobem un discurs en el qual predomina el diàleg amb textos d'altres autores, un tipus de discurs en el qual tant el «jo» com el subjecte a qui s'adreça és femení, una interacció de la qual forma part el discurs lèsbic. Destaquen els poemaris *Twenty-One Love Poems* (1976) i *The Dream of a Common Language* (1978), en els quals Rich «tempera l'experimentació i desenvolupa una poesia centrada en el vers, més llarg, i els seus components, i on la sintaxi va adquirint una importància progressiva com a element aglutinador» (SANT-CELONI en RICH 2019a: 26). D'altra banda, en obres posteriors —entre les quals cal esmentar *An Atlas of the Difficult*

World (1991)— el discurs s'amplia i el tema central esdevé la insatisfacció amb la situació política del món i, concretament, amb el mal que infligeix el capitalisme occidental, encapçalat pels Estats Units. En definitiva, cal remarcar que la poesia d'Adrienne Rich sempre ha posat sobre la taula qüestions rellevants i gens fàcils de resoldre sobre les implicacions culturals de la poesia i la ideologia de la tradició poètica i crítica. La seua obra ha permés a les crítiques analitzar, no només la poesia, sinó el seu significat polític, el caràcter de la tradició poètica i el valor de la poesia com activitat cultural crítica i creativa (RILEY 2016). En definitiva, amb paraules d'Encarna Sant-Celoni, una de les traductores de l'autora al català,

amb el temps, i a través de formes noves i velles que capgira al seu lloure, el fer poètic d'Adrienne Rich explora el jo literari femení i les experiències de les dones, i també l'experiència compartida en una societat com més va, més cruel amb els més febles. Es tracta d'un moviment inaturable envers l'acció política, i també envers la introspecció: negar per tal de recuperar, entendre per tal de modificar, inventar per tal d'existir, amb els sentits alerta i la ploma a punt, sense por de sorprendre's ni de sorprendre'ns (SANT-CELONI en RICH 2019a: 21).

6.1. Recepció i crítica

El debut literari d'Adrienne Rich tingué una recepció magnífica entre els grans crítics estatunidencs —com els membres del New Criticism Randall Jarrell, Robert Penn Warren, Allen Tate i John Crowe Ransom (DE LA PAZ DE DIOS 2022: 152)—, que van prear —en molts casos, des d'una posició paternalista i notablement masculista— *A Change of World* (1951) i *The Diamond Cutters* (1956). La primera d'aquestes dues obres, de fet, contà fins i tot amb un pròleg de W. H. Auden, la qual cosa afirmà la posició de Rich entre les escriptores de «bona poesia». Tanmateix, amb el rebuig manifest de l'autora cap al formalisme de les seues primeres obres (MARTÍN GONZÁLEZ 2000: 47), van arribar les crítiques dolentes per part de la crítica literària tradicional. Per exemple, la traductora Maria Soledad Sánchez Gómez ens explica, en el pròleg del recull de poemes de Rich que ella mateixa tradueix, que «Cary Nelson en su obra *Our Last First Poets*

consideraba la poesía de Rich mediocre y dogmática. Otros críticos, como William Pritchard, Arthur Oberg o Robert Peters, se han degradado al nivel del insulto para mostrar la terrible hostilidad que la lectura de esta poesía les produce» i que «David Kalstone o Robert B. Shaw han centrado sus análisis en los aspectos formales o temáticos de su poesía, pero han pasado por alto el claro objetivo político que esta posee» (SÁNCHEZ GÓMEZ en RICH 2005: 14). Aquestes crítiques, tanmateix, quedaren compensades per l'aplaudiment que es feia de les obres de Rich des del sector de la crítica literària feminista. El reconeixement des dels feminismes que es va encetar amb *Snapshots of a Daughter in Law* (1963), va continuar amb *Necessities of Life* (1966), l'obra que va col·locar Rich en el centre de la literatura feminista, i va culminar amb *Diving into the Wreck* (1973) i *The Dream of a Common Language* (1978), dues de les obres de l'autora més aclamades per la crítica. Aquestes obres, i la resta de poesia escrita per Adrienne Rich, tot i patir el rebuig de la crítica tradicional, van elevar l'autora a una de les figures més rellevants del cànon literari feminista i lèsbic. Rich sempre defensà la possibilitat d'exigir responsabilitat a la bellesa (SÁNCHEZ GÓMEZ 2006), és a dir, la possibilitat que la poesia busque la reivindicació i l'impacte social.

6.2. Traduccions al català i al castellà

En efecte, Adrienne Rich no fou només una gran poeta, sinó que fou una poeta militant que escrigué des de la seua posició de dona, feminista i lesbiana. Aquesta és precisament la imatge que ens va arribar de l'autora, a través de les traduccions de la seua obra al català i al castellà i de les notícies sobre la seua tasca activista. Una de les accions de Rich que va tenir més ressò, nacional i internacional, tingué lloc quan li van atorgar la National Medal for the Arts el 1997, que inicialment va rebutjar i després va acceptar amb la condició de compartir-la amb les també finalistes Audre Lorde i Alice Walker, en nom de totes les dones. Al voltant d'això, Encarna Sant-Celoni ens diu:

En una carta adreçada a Jane Alexander —llavors directora de la Fundació Nacional de les Arts— i publicada en diversos mitjans, va explicar-ne els motius [del seu rebuig]: «... no podia acceptar aqueix guardó del president Clinton o de la Casa Blanca perquè el significat mateix de l'art, tal com jo l'entenc, és incompatible amb la cínica política d'aquesta administració. Voldria aclarir-li què significa el meu rebuig. Qualsevol persona familiaritzada amb la meua obra d'ençà dels anys seixanta sap que crec en la presència social de l'art com a trencadora dels silencis oficials, com una veu per a aquelles persones les veus de les quals no es tenen en compte, i com un dret humà natural. No hi ha una fórmula simple que relacione l'art amb la justícia. Però sé que l'art —en el meu cas, l'art de la poesia— no significa res si simplement decora la taula per al sopar del poder que la manté com a ostatge. [...] En definitiva, no crec que puguem separar l'art de la dignitat i l'esperança humanes en general. La meua preocupació pel meu país és inextricable de les meues preocupacions com a artista. No podria participar en un ritual que em sembla tan hipòcrita»¹⁶ (SANT-CELONI en RICH 2019a: 14).

D'aquesta manera, i a través d'aquestes accions i dels seus assajos, Adrienne Rich ens va arribar com a activista, abans que com a poeta, o, en tot cas, com a poeta compromesa. Totes les traduccions de la seua obra al català i al castellà han tingut en compte la dimensió política dels seus poemes, en un grau o un altre i dins de les possibilitats que permetia el context de la cultura d'arribada en què es van realitzar. Així, totes les traductores de Rich al castellà i al català poden considerar-se traductores feministes, en el sentit que Barbara Godard li dona al terme en afirmar que «the feminist translator affirming her critical difference, her delight in interminable rereading and rewriting, flaunts the signs of her manipulation of the text. *Womanhandling* the text in translation would involve the replacement of the modest, self-effacing translator» (GODARD 1989: 50). En el cas de les traduccions al castellà, des de les primeres traduccions —portades a terme per Myriam Díaz-Diocaretz i publicades el 1986— fins a les més recents —realitzades per Patricia

¹⁶ La carta, datada el 3 de juliol de 1997, es va publicar el mateix any en *Los Angeles Times*, dins de l'article «Why I refused the National Medal for the Arts», inclòs en el recull d'assaigs *Arts of the Possible* (2001). La traducció d'aquest fragment és d'Encarna Sant-Celoni.

Gonzalo de Jesús i publicades el 2021—, han passat més de trenta anys en els quals el context, especialment pel que fa a la percepció dels feminismes i l'«existència lesbiana» (RICH 1980), ha canviat (DE LA PAZ DE DIOS 2022: 180). Així, diferents contextos han influït en les dues formes de llegir un poema que plantejava Boase-Beier (2015), és a saber, la lectura d'un poema prèvia a la traducció i la lectura de la poesia traduïda.

Les primeres traduccions al castellà de la poesia d'Adrienne Rich foren les de la traductora i crítica feminista Myriam Díaz-Diocaretz, amb la seua antologia de 1986. En aquest any, el context sociopolític en Espanya era el del primer govern progressista, el del Partit Socialista Obrer Espanyol, després de la dictadura franquista. Tot i que des d'aquest govern hi va haver un intent de reflectir l'obertura ideològica que Espanya volia aconseguir en l'àmbit editorial, la tasca de traducció de poesia lèsbica i amb passatges eròtics, a més d'amb una forta càrrega política i crítica, era un gran repte a l'època (DE LA PAZ DE DIOS 2022: 182). Díaz-Diocaretz va emprendre aquesta tasca des de la pràctica de traducció feminista, mitjançant l'estratègia del pacte especular, com ella mateixa aclareix:

the “whole new poetry”¹⁷ formulates a particular kind of communication, and to operate a change and assign a specific interpretation based on other values and norms would result in a displacement of connotations; I therefore choose to perform an act of cooperation with the poet in order to follow the textual strategies, the contextual correlations. As a point of departure of my ST [source text], I take the whole discourse, the textual existence of Rich, as the poet's author-function. As a general preliminary theoretical framework, I am concerned with a literary text and its context, conditions of production, processing, reception; in short, productions and interpretations of texts as social actions (1985: 58).

¹⁷ Referència al darrer poema de *The Dream of a Common Language* (1978), que resa: «two women, eye to eye / measuring each other's spirit, each other's / limitless desire / a whole new poetry beginnig here».

A despit de la intenció de conservar la «veritat» de cada poema i el llenguatge «female-identified» i «female-addressed» (DÍAZ-DIOCARETZ 1985: 50-57), sovint gràcies a ferramentes com la marca de gènere gramatical, la traducció de Díaz-Diocaretz conté algunes inconsistències, com la masculinització de la sexualitat o l'emfasització del nivell d'erotisme en els poemes, en les quals aprofundirem mitjançant l'anàlisi de casos concrets en el següent apartat. Més d'una dècada després, l'any 2005, es va publicar la traducció de Maria Soledad Sánchez Gómez d'un recull de poemes d'Adrienne Rich que contenia algunes reinterpretacions de poemes que havia traduït Díaz-Diocaretz, a més de noves traduccions de poemes que encara no tenien versió en castellà. Sánchez Gómez també treballà amb la col·laboració i la supervisió de la mateixa Rich, com ho havia fet Díaz-Diocaretz abans i, a més, pogué traduir per a un públic lector hispanoparlant que vivia en un context on els feminismes havien avançat notablement. La traducció de Sánchez Gómez es presenta en una edició bilingüe —en contraposició a l'edició monolingüe de Díaz-Diocaretz—, que incideix en la condició de traducció del text, com recomana Boase-Beier (2015). Finalment, la darrera onada de traduccions al castellà de la poesia d'Adrienne Rich vingué acompanyada de la traducció de gran part de la producció assagística de l'autora, i respon a un intent del sector editorial per recuperar i reivindicar la figura de Rich en el món hispanoparlant. En la traducció d'*El sueño de una lengua común* (2019b) i de *Sumergirse en el naufragio* (2021), Patricia Gonzalo de Jesús afirma que va intentar

abordar la recreación de su obra desde una perspectiva explícitamente femenina, feminista interseccional y *queer*, estar atenta a los matices para dar visibilidad a modelos de feminidad que han sido silenciados tanto en la vida pública como en la tradición literaria, además de resaltar temas como el cuestionamiento de un canon literario mayoritariamente masculino, la reivindicación del papel de las mujeres en la historia, la importancia de la sororidad y el potencial revolucionario de los afectos o los cuidados (áreas consideradas tradicionalmente femeninas) (GONZALO DE JESÚS en DE LA PAZ DE DIOS 2022: 195).

D'altra banda, l'obra d'Adrienne Rich que podem trobar en català és més minsa que l'obra en castellà. Això no obstant, aquest fet s'ha començat a remeiar en els darrers anys gràcies a la tasca de recuperació de l'autora que també s'ha posat en pràctica en català i ens ha portat la traducció de l'assaig *Naixem de dona. La maternitat com a experiència i institució* (2022), a càrrec de Núria Busquet Molist, i la dels poemaris *Vint-i-un poemes d'amor* (2019a), realitzada per Isabel Robles i Encarna Sant-Celoni, i *Submergir-se en el naufragi* (2022), a càrrec de Pol Guasch. Abans d'aquesta recent onada de traduccions, tanmateix, l'atenció per part de les editorials catalanes i del món acadèmic a l'obra d'Adrienne Rich, una veu literària significativament influent en la segona meitat del segle XX, era escassa, especialment en comparació amb l'atenció que li dedicava el món hispanoparlant. Així, a aquestes tres noves traduccions només li precedeixen les de la poeta i traductora Montserrat Abelló, incloses en el volum *Atlas d'un món difícil (poemes 1988-1991)* (1994), actualment descatalogat, o en antologies que també inclouen poemes d'altres autores.¹⁸ Com que encara queda molt de camí per recórrer pel que fa a la traducció de l'obra d'Adrienne Rich al català, Encarna Sant-Celoni insisteix

que volem continuar llegint en català aquesta autora, i també que ja és hora de corregir que l'obra escrita per dones, siga en original català siga en traducció, no tinga el pes que hauria de tindre en els canons literaris, sense cap però (SANT-CELONI en RICH 2019a: 33).

7. Anàlisi traductològic de poemes escollits de l'obra d'Adrienne Rich

Com ja hem esmentat, Adrienne Rich compta amb una veu literària específica que s'encamina cap a la creació d'un llenguatge amb què es puguen expressar les dones, a partir del rebuig del llenguatge heteropatriarcal i de la idea que la possibilitat d'una llengua comuna és un somni inabastable. Pel que fa a la temàtica dels poemes de l'autora, aquesta s'oposa fermament als

¹⁸ Vegeu *Cares a la finestra. 20 dones poetes de parla anglesa del segle XX* (tria i traducció de Montserrat Abelló, 2010) i *Cartografies del desig. Quinze escriptores i el seu món* (volum a cura de Maria-Mercè Marçal, 1998).

rols femenins tradicionals i es posiciona definint el lesbianisme com a personal i polític. Per això, podem considerar que la seua poesia és política, pel fet que exerceix una funció social.

Les traduccions que s'han fet al llarg dels anys dels poemes d'Adrienne Rich són diverses i ben variades. Tanmateix, si seguim la classificació de James S. Holmes (1970), coincideixen en el fet que totes es poden classificar com a metapoemes, donat que, a més de mantenir el vers, les traduccions aspiren a ser creacions poètiques en si mateixes. També mantenen la rima en els inusuals casos en què aquesta apareix —encara que generalment la rima interversal ordenada per normes estructurals és absent— i el ritme, que, a través de cops de veu i eufonies, esdevé l'eix central de la poesia de Rich. A més, totes elles intenten reproduir el posicionament polític dels poemes originals, encara que en la pràctica, com veurem, algunes de les traduccions contenen errors o inconsistències. Pel que fa a la forma de les traduccions, també a partir de la classificació de Holmes, cal tenir en compte que la majoria dels poemes d'Adrienne Rich no segueix una forma poètica determinada ni cap patró mètric tradicional, donat que els seus textos intenten trencar amb les formes prèvies a l'època, que l'autora considera inadequades per expressar-se tenint en compte a seua realitat social. Així, com que Rich crea formes poètiques noves i, en definitiva, un nou llenguatge, l'única forma que poden prendre les traduccions d'aquesta és l'orgànica, és a dir, la creació d'una nova forma poètica que sorgeix de l'original. Així, només «the polemic devices introduced by the poet will guide the translator in the perception and the elucidation of the ST [source text] and in the construction of the RT [receptor text]» (DÍAZ-DIOCARETZ 1985: 80).

D'altra banda, atesa la classificació de Jean Boase-Beier (2015) per a la traducció de textos poètics, podem concloure que les traduccions que analitzarem coincideixen amb les recomanacions de la teòrica de la traducció. En primer lloc, excepte la traducció de Myriam Díaz-Diocaretz, totes les traduccions es presenten en una edició bilingüe, on el públic lector pot

consultar l'original i la traducció, amb la qual cosa s'incideix en la condició de traducció del text. A més, en moltes d'elles apareix el nom de la traductora en la coberta o en un lloc privilegiat de l'edició. En segon lloc, algunes compten amb prefacs que posen en context els poemes, on es parla de la vida i obra de l'autora o del context de la publicació de l'edició original. Aquests paratextos els signen les mateixes traductores en alguns casos i, en altres, les editores o altres agents que intervenen en el procés de traducció d'un text, segons la classificació de Francis R. Jones (2011). Finalment, trobem que moltes de les traductores de Rich al català o al castellà estan vinculades amb la reflexió sobre la teoria de la traducció, la qual cosa podem confirmar mitjançant la lectura de textos independents que elles mateixes escriuen a aquest efecte—per exemple, Díaz-Diocaretz publica el 1985 *Translating Poetic Discourse: Questions on Feminist Strategies in Adrienne Rich*, on reflexiona sobre la traducció feminista de textos poètics, basant-se en la seua experiència de traducció dels poemes d'Adrienne Rich—, mitjançant la lectura dels prefacs a les traduccions o a través de reflexions que les traductores fan en la seua correspondència personal o en entrevistes.¹⁹

Pel que fa a les estratègies feministes de traducció que hem explicat anteriorment, podem concloure que tant Myriam Díaz-Diocaretz com Maria Soledad Sánchez Gómez participen de l'estratègia del pacte especular, donat que, com elles mateixes van aclarir, mantenien una correspondència amb Adrienne Rich i discutien amb l'autora algunes decisions traductores, a més de tenir el privilegi de consultar amb aquesta els possibles dubtes sobre la intenció o les connotacions del text original. Pel que fa a la resta de traductores, no podem dir que aquestes

¹⁹ Leticia de la Paz de Dios entrevista a Maria Soledad Sánchez Gómez i a Patricia Gonzalo de Jesús en el marc de la seua tesi doctoral sobre les traduccions al castellà de la poesia d'Adrienne Rich. Vegeu DE LA PAZ DE DIOS, L. (2022). Anexos. Dins *La subversión a través de la traducción. Análisis de las traducciones de Adrienne Rich desde una perspectiva feminista* (Tesi doctoral no publicada) (p. 284-292). Universidad de Granada.

utilitzaren cap estratègia de traducció feminista de les que proposaven les traductores canadenques, donat que no modificaren el text amb intencions polítiques ni van poder tenir contacte amb l'autora. Tanmateix, podem classificar les traduccions d'aquestes com a feministes, donat que volen mantenir la voluntat política dels poemes originals. A més, totes les traductores d'Adrienne Rich al català i al castellà han expressat la intenció feminista de les seues traduccions. Això no obstant, com veurem, tot i la intenció de mantenir el caràcter polític dels poemes, de vegades fracassen en l'intent de preservar alguns elements feministes o *queer* d'aquests, caient en el que Démont (2018) classificaria com a traducció esborradora o minoritzant.

Més enllà de les estratègies per a la traducció de textos poètics o per a la traducció feminista que hem esmentat, per a analitzar les traduccions de l'obra Adrienne Rich o de qualsevol altra autora, cal tenir en compte un altre factor rellevant: la intertextualitat.²⁰ L'estudi d'aquesta ens pot ajudar a identificar les característiques dels poemes escrits, per exemple, des d'una perspectiva feminista. Així, pot ser profitós per a la posterior traducció reconèixer la forma en què l'autora «experiences textuality» (DÍAZ-DIOCARETZ 1985: 68) a partir, especialment, de l'estructura dels seus poemes. Com explica Díaz-Diocaretz,

in Rich's particular case, [...] identifying sources, concealing or revealing to the reader the alien text's origin, is not the central interest, since at times the native context of certain texts are provided in notes, or directly suggested in the poems. In other instances, the alien inscribed voice is so fully integrated that the reader of the poem can hardly realize it is not the poet's own. The latter is a complex area of interpretation because the nature of its function is based on conventions which remain unexpressed since they are generally not explicit. What seems to be clear is that the text may require a rather specialized knowledge of particular codes and formal features, and the reader

²⁰ La intertextualitat explora la relació entre el subjecte autoral d'un poema i qualsevol manifestació textual d'un altre text, que pot ser lingüística o no lingüística, externa o interna i implícita o explícita (DÍAZ-DIOCARETZ 1985: 67). El concepte mateix d'intertextualitat implica algunes problemàtiques des del seu naixement estructuralista (KRISTEVA 1974) o no estructuralista. Per a una anàlisi en profunditat d'aquestes problemàtiques, vegeu RIFATERRE, M. (1978). *Semiotics of Poetry*. Indiana University Press.

may be unaware of them. To read Adrienne Rich's work written after 1955 is to participate in the consistent questioning of the patriarchal text through unexpected and unique combinations (1985: 69-70).

Segons la traductora, en la producció poètica de Rich hi podem trobar tres maneres de relacionar-se amb altres textos: la primera és la presència d'ecos o influència de veus tradicionals, en els textos en què la poeta i la tradició conviuen en harmonia i no hi ha distància entre els textos canònics ja existents i els de la poeta; la segona és la crítica de textos externs que s'emmarquen i participen del sistema patriarcal, amb els quals l'autora dialoga i contra els quals es posiciona; la tercera, en darrer lloc, és la posada en relleu de textos escrits per dones i que reflexionen sobre la realitat d'aquestes, amb els quals també dialoga i s'avé, perquè també són textos feministes i polítics. Vista la rellevància que té la intertextualitat en la poesia d'Adrienne Rich, Myriam Díaz-Diocaretz conclou que «the intertextual feminist factor is not only important for the translator as omniscient reader but it determines the characteristics of the poet's use of verbal language and the strategies pertinent for the translator as acting writer» (1985: 80).

A continuació, a partir d'aquestes premisses, analitzarem poemes escollits del recorregut poètic d'Adrienne Rich, parant esment específicament en els problemes de traducció que ocasiona la tria del gènere i la traducció d'elements eròticolèsbics. Basarem la nostra anàlisi en les traduccions de Pol Guasch i Patricia Gonzalo de Jesús, principalment, donat que són les més recents i, a més, la publicació d'aquestes és més propera entre si. Tanmateix, afegirem exemples de les traduccions de Myriam Díaz-Diocaretz, Maria Soledad Sánchez Gómez i Isabel Robles i Encarna Sant-Celoni en més d'una ocasió, especialment en cas que aporten una opció de traducció distinta de les de Guasch i Gonzalo de Jesús que siga productiu analitzar atenent als objectius d'aquest treball.

7.1. Problemes amb la traducció del gènere

A propòsit del debat sobre l'elecció del gènere en la traducció de ficció, Nora Catelli planteja l'exemple de l'obra *Q.E.D. Things As They Are*, una de les primeres novel·les de Gertrude Stein, amb la traducció de la qual es va haver d'enfrontar, i enceta algunes qüestions que ens atenyen segons els propòsits del nostre projecte:

¿Tiene que tener el asunto de la novela —un relato de amor lesbiano— un papel decisivo aun en aquellos casos, dentro del mismo relato, en que se pueda imaginar la existencia de un sujeto universal-masculino? ¿Cuál es, en definitiva, el contexto: el de Gertrude Stein o el nuestro? (CATELLI 1994: 461).

El cas a què es refereix és ben específic: en aquesta novel·la només apareixen dones, i són elles les úniques que parlen i estimen. Així, en la combinació concreta de la traducció de l'anglès al castellà —encara que el cas seria el mateix si la traducció fora de l'anglès a quasi qualsevol llengua romànica— sorgeix una disjuntiva: utilitzar el masculí genèric seguint les normes i la tradició de la llengua d'arribada o optar pel femení universal. Per a poder adreçar aquesta qüestió, a més de les preguntes citades que plantejava Catelli, cal aclarir primer la diferència entre el gènere gramatical i l'extragramatical —el qual García Yebra anomena «gènere natural» en la seua famosa *Teoría y práctica de la traducción* (1984: 114). Mentre que el primer és purament distintiu i de caràcter estrictament lingüístic, el segon fa referència a les identitats de gènere. Alhora, pel que fa a aquest segon, cal distingir el gènere del sexe. Segons Butler:

La distinció entre sexe i gènere, que originalment volia qüestionar la formulació «biologia és destí», sembla reafirmar l'argument que, si bé el sexe sembla irresoluble des del punt de vista biològic, el gènere es construeix culturalment: per tant, el gènere no és el resultat causal del sexe ni està tan aparentment fixat com el sexe. La unitat del subjecte és, per tant, posada en dubte potencialment per la distinció que permet el gènere com a una interpretació múltiple del sexe. Si el gènere és els significats culturals que assumeix el cos sexual, llavors no es pot dir que el gènere sigui conseqüent al sexe en cap cas. Portada al seu límit lògic, la distinció entre gènere i sexe suggereix una discontinuïtat radical entre els cossos sexuals i els gèneres construïts culturalment (2021: 54).

Tot i la diferència manifesta entre gènere gramatical i extragramatical, és cert que de vegades ambdós incideixen en algunes problemàtiques relatives a la traducció. Per això, tornant al gènere gramatical i a la problemàtica que presenta l'elecció d'aquest en les traduccions de l'anglès a la majoria de les llengües romàniques respecte als genèrics, podem concloure que el context — on hi podríem incloure la temàtica del llibre i la biografia de l'autora, a més de les especificitats de l'encàrrec de traducció, l'editorial on es publicarà, etc.— té un paper essencial en l'elecció d'una opció o una altra. La mateixa Catelli subratlla la rellevància del context, que defineix com a «capas de discursos contemporáneos al texto de que se trate», i afegeix que «hay que tener en cuenta que la biografía del autor de que se trate es un discurso que orienta de modo muchas veces determinante nuestra interpretación» (1994: 463). Així, recolzant-se en aquesta argumentació, raona la seua decisió com a traductora:

en la biografía y la historia de la novela de Getrude Stein hay que tomar en cuenta otra capa, un discurso que permaneció dormido hasta la publicación de la novela en 1970. Se trata del secreto de la novela, lo que la hizo peligrosa: era lesbiana, era claustrofóbica, era censurable. ¿Por qué? Porque recreaba un mundo de mujeres, de primas y amigas, donde la camaradería, la hermandad y el amor se confunden, donde la ausencia de fronteras entre relaciones y sentimientos lo vuelve todo ligeramente pastoso y asfixiante. Debo confesar que me incliné por lo asfixiante: así traduje los dos casos ambiguos, que admitían las dos soluciones (universal masculino o particular femenino) por el género marcado. [...] Porque los universales son tranquilizadores y aparentemente neutros, sólo advertimos que interpretamos cuando elegimos lo marcado (CATELLI 1994: 463-464).

Seguint la proposta de Simone de Beauvoir a *Le deuxième sexe* (1986), Catelli qualifica el gènere femení de «particular» i «marcat», en contraposició al masculí «universal». Altres autors com Luce Irigaray (1977) han afirmat, per contra, que «en un llenguatge totalment masculinitzat, un llenguatge fal·logocèntric, les dones constitueixen *allò irrepresentable*. És a dir, les dones

representen el sexe que no es pot pensar, una absència i una opacitat lingüístiques»²¹ (BUTLER 2021: 60). En efecte, per a Irigaray allò femení constitueix un punt d'absència lingüística, però no s'ha de confondre amb una mancança o amb un Altre que es defineix de forma negativa respecte a allò masculí, sinó que

eludeix els propis requeriments de representació perquè no és ni l'*Altre* ni la *mancança*, atès que aquestes categories continuarien sent relatives al subjecte sartrià, immanent a l'esquema fal·logocèntric. Per tant, per a Irigaray el femení no podria ser mai una *marca d'un subjecte*, com suggeriria Beauvoir. Encara més, el femení no es podria teoritzar en termes d'una *relació* determinada entre el masculí i el femení dins de cap discurs determinat, perquè aquí el discurs no és una idea rellevant. Fins i tot en la seva varietat, els discursos constitueixen diverses modalitats del llenguatge fal·logocèntric. El sexe femení és, per tant, també *el subjecte* que no és un. La relació entre masculí i femení no es pot representar en una economia significant en què el masculí constitueix el cercle tancat de significant i significat (BUTLER 2021: 61-62).

Tot i ocupar posicions distintes, les propostes de Beauvoir i Irigaray coincideixen en problematitzar el significat del subjecte i del gènere en un context d'asimetria de gènere. Precisament arran del debat en què s'emmarquen les idees d'aquestes dues filòsofes, sorgeixen expressions artístiques que critiquen i rebutgen el fal·logocentrisme eclipsador i esborrador del subjecte femení. Adrienne Rich és una de les autores que emprenen aquesta tasca. D'una manera semblant al cas de la novel·la de Gertrude Stein traduïda per Nora Catelli, l'univers que confecciona Rich als seus poemes està, en nombroses ocasions, exclusivament integrat per dones, especialment en els seus *Vint-i-un poemes d'amor*. En altres ocasions, l'autora reconfigura la relació entre masculí i femení i crea un context en què la primera persona —el jo poètic, tant singular com plural—, és femenina, així com ho és la segona persona —a qui es dirigeix el jo

²¹ Prenc la referència al pensament de Luce Irigaray de la interpretació que fa Judith Butler a *Problemes de gènere*. Cal tenir en compte que la interpretació que fa Butler pot estar esbiaixada i alguns matisos poden diferir de la proposta original d'Irigaray.

poètic—, mentre que la tercera persona és masculina, en representació de l'Altre, l'enemic o l'estrany.

De vegades, l'estructuració d'aquest món líric pel que fa al gènere o als rols que representen els gèneres no suposa un problema per a la traducció, perquè l'autora no juga amb elements lingüístics per a fer arribar el missatge. Així, per exemple, al poema *Merced*, trobem una crítica ferma i un menyspreu pel sistema i la societat patriarcals, que s'expressa mitjançant la creació d'un món on el patriarcat és un ens que no sent, però sí que infligeix dolor. Tanmateix, la traducció no presenta dificultats pel que fa a la tria del gènere:

in a world masculinity made	en un món que la masculinitat ha fet
unfit for women or men	impossible per a les dones i els homes
Taking off in a plane	M'enlairó en un avió
I look down at the city	i miro cap a baix, cap a la ciutat
which meant life to me, not death	que era vida per mi, no mort,
and think that somewhere there	i penso que en algun lloc, allí,
a cold center, composed	un nucli fred, compost
of pieces of human beings	de peces d'éssers humans
metabolized, restructured	metabolitzats, reestructurats
by a process they do not feel	per un procés que ells no perceben,
is spreading in our midst	s'està escampant entre nosaltres
and taking over our minds	apoderant-se de les nostres ments,
a thing that feels neither guilt	una cosa que no sent ni culpa
nor rage: that is unable	ni ràbia: que és incapaç
to hate, therefore to love	d'odiar i, per tant, d'estimar
(RICH 2022: 86-88).	(RICH 2022: 87-89. Traducció de Pol Guasch).

Així mateix, en el poema *Rape* trobem la història d'una violació de la qual es culpabilitza a la dona que l'ha patida:

And so, when the time comes, you have to turn to him,
the maniac's sperm still grasing your thighs,
your mind whirling like crazy. You have to confess

to him, you are guilty of the crime
of having been forced
(RICH 2022: 102).

Rich descriu l'abusador com un maníac que gaudeix de fer patir i, en la descripció d'aquesta situació —o de la situació que s'exposa en el poema citat anteriorment, entre d'altres—, hi apareix un sentiment de ràbia que Rich desenvolupa àmpliament a la seua obra, encara que en aquest poema concret «esta rabia no aparece aún como catártica o útil para la mujer, pues todavía es una simple respuesta irracional a su situación de subalternidad» (DE LA PAZ 2022: 167). En aquest poema se'ns presenta una imatge crua i esgarrifosa que, tanmateix, així com en el cas anterior, no suposa problemes a l'hora de traduir pel que fa a la tria del gènere, encara que el gènere siga un element essencial per al missatge. Pol Guasch tradueix:

I, quan arriba el moment, has d'acudir-hi,
amb l'esperma del maníac que encara et greixa les cuixes,
i el cap que et roda, embogit. Li has de confessar
que ets culpable del crim
d'haver estat violada
(RICH 2022: 103).

D'altra banda, si bé és cert que en alguns poemes, tot i que el gènere siga un element present, no trobem problemes pel que fa a la tria del gènere per a la traducció, en altres l'elecció pot suposar una dificultat. Aquest és el cas de la novena part del poema *Phenomenology of Anger*, en la qual Rich parla d'un món que recorda, de nou, al de la novel·la de Gertrude Stein *Q.E.D. Things As They Are*, pel fet que està integrat només per dones:

9. «The only real love I have ever felt
was for children and other women.
Everything else was lust, pity,
self-hatred, pity, lust.»
This is a woman's confession.

Now, look again at the face
of Botticelli's Venus, Kali,
the Judith of Chartres
with her so-called smile
(RICH 2022: 78-80).

En aquest món de dones, hi ha una paraula que enceta una disjuntiva: *children*. El plural sense gènere de l'anglès és menys comú en català i en castellà, per la qual cosa les traductores han de triar necessàriament: en català, Pol Guasch tradueix *children* per *infants*; en la darrera edició publicada en castellà, Patricia Gonzalo de Jesús ho tradueix per *niños*. Així, ambdues traductores entenen que, com que l'autora distingeix entre dones i xiquets, dels quals no n'especifica el gènere, el terme *children* designa tant xiquets com xiquetes, i fan servir el masculí genèric en la traducció. Precisament, el cas de *children* és paradigmàtic, perquè el mot apareix en contextos diferents en diversos poemes de Rich. A *Trying to Talk with a Man*, la veu poètica recorda en primera persona un passat llunyà i diu:

What we've had to give up to get here—
[...]
afternoons on the riverbank
pretending to be children

Coming out to this desert
we meant to change the face of
driving among dull green succulents
walking at noon in the ghost town
surrounded by a silence
[...]

Out here I feel more helpless
with you than without you
(RICH 2022: 24-27).

Les traduccions de Guasch i Gonzalo de Jesús diuen, respectivament:

Tot allò a què hem hagut de renunciar per ser aquí— [...] tardes a la vora del riu fingint que érem criatures	A qué hemos tenido que renunciar para llegar [...] tardes a la orilla del río fingiendo ser niños
Venint a aquest desert preteníem canviar-li el rostre conduint entre suculentas de verd insípid, caminant al migdia pel poble fantasma envoltats per un silenci [...]	Viniendo a este desierto cuyo rostro pretendíamos cambiar, conduciendo entre suculentas de un verde [insípido, caminando a mediodía por la ciudad fantasma envueltos en un silencio [...]
Aquí fora em sento més indefensa amb tu que sense tu (RICH 2022: 25-27. Traducció de Pol Guasch).	Aquí fuera me siento más desvalida contigo que sin ti (RICH 2021: 13-15. Traducció de Patricia Gonzalo de Jesús).

Pel fet que en la majoria dels poemes d'Adrienne Rich, com hem esmentat anteriorment, el jo poètic s'identifica amb una dona, quan apareixen paraules genèriques com *children* referides a la primera persona del plural —«what *we*'ve had to give up [...] / pretending to be *children*»—, la traducció es dificulta. En aquest cas, el traductor al català resol traduir *children* per *criatures*, un mot genèric que sí que és equivalent a la paraula anglesa perquè no té marca de gènere —encara que, com hem vist en l'exemple anterior que hem analitzat, dins de la mateixa edició del poemari *Submergir-se en el naufragi*, Guasch fa una tria distinta en un altre poema i tradueix *children* per *infants*. A mesura que avança el poema, el traductor no pot mantenir el plural sense gènere quan es troba amb la paraula *surrounded*, que tradueix per *envoltats*, encara que sí que deixa la primera persona singular en femení —*indefensa*. Pel que fa a la traducció castellana, Gonzalo de Jesús

utilitza el masculí genèric per als plurals en què no s'especifica el gènere en anglès —*niños, envueltos*— i també interpreta que la primera persona singular és femenina —*desvalida*. Aquest és un bon exemple de com el context, a més del grau de plasticitat gramatical i morfològica que permet la llengua d'arribada amb què treballem, marca les decisions traductores i pot variar dins d'un mateix poemari o, fins i tot, dins d'un mateix poema.

En el poemari del qual hem extret els darrers exemples, *Diving into the Wreck*, també alguns títols presenten dificultats no només de traducció, sinó de comprensió, donat que el significat del mateix títol i del poema pot variar si entenem el títol en masculí o en femení. D'una banda, pel que fa al poema *For the Dead*, tant Guasch com Gonzalo de Jesús tradueixen el títol en masculí —*Al mort* i *Al muerto*, respectivament—, seguint la lectura freqüent que diu que el poema està dedicat a l'exmarit de Rich, el qual es va suïcidar dos anys abans de la publicació del text. Tanmateix, en altres casos, quan hi ha diverses lectures possibles d'un poema, les traductores poden prendre decisions diferents. Per exemple, al poema *From a Survivor* Guasch tradueix el títol com a *D'una supervivent* i Gonzalo de Jesús com a *De un superviviente*. El poema parla d'una relació passada entre un home i una dona, una relació innocent que es va acabar. Si llegim la traducció de Guasch, entenem que la dona —la veu poètica— és qui sobreviu a la relació; d'altra banda, si llegim la de Gonzalo de Jesús, entenem que qui sobreviu és l'home. Potser la tria de Guasch és la que ens sembla en aquest cas més adient, donat que en un punt del poema, la veu poètica es dirigeix a l'home, la seua exparella, i li diu que ha mort en va:

Next year it would have been 20
years and now you are wastefully dead
who might have made the leap
we talked, too late, of making
(RICH 2022: 118).

Guasch i Gonzalo de Jesús tradueixen, respectivament:

L'any que hauria fet vint anys i has mort en va, tu que podries haver fet el salt que havíem parlat, massa tard, de fer (RICH 2022: 119. Traducció de Pol Guasch).	El año que viene se habrían cumplido 20 años y has muerto en balde, tú, que podrías haber dado el salto que habíamos considerado, demasiado tarde, dar (RICH 2021: 113. Traducció de Patricia Gonzalo de Jesús).
--	---

En efecte, com veiem des del mateix títol, molts dels poemes d'Adrienne Rich presenten problemes de traducció relacionats amb l'elecció del gènere, donat que l'autora utilitza un llenguatge únic per imaginar un món de dones i fer la seua poesia política. A continuació, analitzarem en aquest sentit alguns dels seus poemes en subapartats aïllats, donada la complexitat de les problemàtiques que presenten.

7.1.1. *The Stranger*

El poema *The Stranger* és cabdal dins el poemari *Diving into the Wreck* i, en general, en el marc de tota la trajectòria poètica d'Adrienne Rich, donat que presenta clarament la visió de l'home com a l'Altre, en representació d'allò masculí o patriarcal. El poema ens parla del mur que existeix entre els homes i les dones, que no es poden comprendre, i subratlla la importància del llenguatge respecte a aquest fet, al·ludint a «the lost noun, the verb surviving / only in the infinitive». El jo poètic expressa la solitud que sent, física, però també moral i lingüística, pel fet de no encaixar en el món que l'envolta, un món d'homes. És un poema pessimista que, tanmateix, conté un bri d'esperança al final, en la figura del nadó acabat de néixer, que podria representar la possibilitat de canvi en les noves generacions. Al poema, la veu poètica es defineix com a andrògina —«I am the androgyne»—, com a ésser incomprés per la societat.

THE STRANGER

Looking as I've looked before, straight down the heart
of the street to the river
walking the rivers of the avenues
feeling the shudder of the caves beneath the asphalt
watching the lights turn on in the towers
walking as I've walked before
like a man, like a woman, in the city
my visionary anger cleansing my sight
and the detailed perceptions of mercy
flowering from that anger

if I come into a room out of the sharp misty light
and hear them talking a dead language
if they ask me my identity
what can I say but
I am the androgyne²²
I am the living mind you fail to describe
in your dead language
the lost noun, the verb surviving
only in the infinitive
the letters of my name are written under the lids
of the newborn child
(RICH 2022: 56).

²² En aquest poema, Rich beu de la tradició de Virginia Woolf, que va plantejar la idea de la «ment andrògina» com a idònia per a qui crea art a *A Room of One's Own* —a més d'explorar la idea artísticament a *Orlando*—: «aunque uno sea un hombre, la parte femenina de su cerebro debe seguir funcionando; lo mismo que una mujer debe relacionarse con su parte masculina. Es posible que Coleridge se refiriera a esto cuando afirmó que las grandes mentes son andróginas. [...] Quizá se refiriera a que la mente andrógina es resonante y porosa; a que transmite emociones sin traba; a que es por naturaleza creativa, incandescente e indivisa» (WOOLF 2022: 110).

La primera traducció d'aquest poema al castellà és de Myriam Díaz-Diocaretz, i diu:

LA EXTRAÑA

Mirar como he mirado antes, directamente al centro
De la calle hasta el río
Caminar por los ríos de las avenidas
Sentir la vibración de las cavernas bajo el asfalto
Observar las luces que se encienden en las torres
Caminar como he caminado antes
Ya un hombre, ya una mujer, en la ciudad
Mi ira visionaria purifica mi vista
Y las percepciones detalladas de la misericordia
Florece de esa ira

Si entro a un cuarto desde la punzante luz nebulosa
Y los oigo pronunciar una lengua muerta
Si me preguntan por mi identidad
Sólo puedo decir
Soy el andrógino
Soy el espíritu viviente que no lográis describir
En vuestra lengua muerta
El sustantivo extraviado, el verbo que sobrevive
Sólo en infinitivo
Las letras de mi nombre están escritas bajo los párpados
Del recién nacido
(RICH 1986: 56).

Díaz-Diocaretz opta per traduir el títol en femení, entenent que *l'estranya* és la narradora, la qual se sent alienada en un món que no la comprén. Com que aquest és un tema recurrent en la poesia de Rich, s'entén la tria de la traductora pel que fa a la traducció del títol. Tanmateix, segons Leticia de la Paz de Dios, a aquest li segueixen algunes inconsistències en el cos del poema:

Si bien el *I* es femenino («la extraña») y el *they* aparece como masculino («los oigo pronunciar una lengua muerta»), nos sorprende la traducción de *the androgyne* en masculino, «el andrógino». Si

bien el término andrógino implica en sí mismo ambigüedad en el género del sujeto al que se refiere, traducirlo en masculino hace una diferenciación con el sujeto del título, «la extraña», que no es tal en el original. La narradora es una mujer, extraña y andrógina a la que otros (hombres) le preguntan quién es, pues a pesar de ser mujer se identifica con ambos géneros («ya un hombre, ya una mujer») y por tanto no entendemos esta elección específica de Díaz-Diocaretz o ninguna otra que no sea la de traducir *the androgyne* como «la andrógina» teniendo en cuenta, además, que este poema pertenece a su segunda fase literaria que [...] es en la que utiliza ya de forma consistente la primera persona femenina y la identificación del sujeto narrador con el sujeto mujer (DE LA PAZ DE DIOS 2023: 216).

A més d'aquestes inconsistències, trobem una altra decisió traductora rellevant pel que fa a la tria del gènere en els darrers versos del poema. Díaz-Diocaretz decideix traduir en masculí *newborn child*. Tanmateix, en paraules de de la Paz de Dios, caldria pensar: «¿no sería importante considerar que si este bebé tiene escrito el nombre de la narradora bajo sus párpados, sea parte de su grupo, comparta su identidad, y sea por tanto una recién nacida?» (2023: 216). De nou, la traductora s'allunya de la seua intenció inicial i crea inconsistències respecte a la decisió de traduir el títol en femení.

Aquest poema es va tornar a traduir al castellà el 2021 per Patricia Gonzalo de Jesús i es va traduir per primera vegada al català el 2022 per Pol Guasch. Ambdues traductores van optar per traduir el títol en masculí —*El extraño* i *L'estrany*, respectivament—, allunyant-se de la interpretació de Díaz-Diocaretz en favor de la identificació del masculí amb l'Altre, amb allò desconegut o *estrany*. Ambdues són consegüents amb aquesta decisió i tradueixen «I am the androgyne» en masculí —«soy el andrógino» i «soc l'androgín»—, a més de traduir la tercera persona del plural en masculí també —«los oigo hablar en una lengua muerta» i «els sento parlar en una llengua morta». Sorprén l'elecció del gènere masculí en aquest poema per part de les traductores més recents, donat que el mateix pertany al poemari *Diving into the Wreck*, que obre

la segona etapa de l'autora, on aquesta pretén crear un univers femení. Tanmateix, Gonzalo de Jesús justifica la seua decisió:

el tema essencial es, para mí, que Rich cuestiona una identidad de género binaria (algo que ya está apuntando en *Diving into the Wreck*). No me planteé las opciones masculino/femenino, sino cómo reflejar la identidad «andrógina» en el poema. Y desgraciadamente en español no contamos con muchos recursos para hacerlo. [...] a falta de mejores ideas preferí usar el masculino genérico, pues no creo que ese poema se deba traducir tampoco específicamente en femenino, sino más bien en clave *non-binary* (correspondència personal de GONZALO DE JESÚS en DE LA PAZ DE DIOS 2023: 218).

7.1.2. *When We Dead Awaken*

Un altre dels casos més significatius és el del poema *When We Dead Awaken* (1971), pedra angular de la producció poètica de Rich, especialment pel que fa a la segona fase literària de l'autora. El títol s'inspira en l'obra de teatre *When We Dead Awaken* (1899) d'Henrik Ibsen i, al mateix temps, dona títol a l'assaig de la mateixa Rich *When We Dead Awaken: Writing as Revision* (1972), on l'autora emfasitza la necessitat de revisió d'obres anteriors en el procés de creació d'una escriptura no dirigida per la mirada masculina. En efecte, en l'assaig Rich afirma:

Re-vision—the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction—is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us; and how we can begin to see—and therefore live—afresh (RICH 1972: 18).

Així, a l'assaig es fa palés que aquests *dead* són, concretament, *mortes*, i no *morts*, en tant que s'aborda la presa de consciència de les dones en la societat patriarcal, és a dir, les dones que es van despertant. A més, al llarg de l'assaig l'home apareix sempre com a *ells* —de nou, la imatge

de l'home com a l'Altre o l'estrany—, mentre que el *tu* i el *nosaltres* són femenins. Per això, a partir de la lectura del poema i, a més, basant-nos en el contingut de l'assaig homònim, podem considerar *a priori* que la millor opció seria traduir el títol en femení. Així ho va pensar també Maria Soledad Sánchez Gómez, primera traductora d'aquest poema al castellà l'any 2005, qui va traduir el títol per *Cuando nosotras las muertas despertamos*. Sorprén, aleshores que les traductores posteriors —Pol Guasch al català (2022) i Patricia Gonzalo de Jesús al castellà (2021)— facen ús del masculí i traduïsquen el títol per *Quan els morts ens despertem* i *Cuando los muertos despertamos*, respectivament. Més enllà de la diferència de temps verbals, salta als ulls precisament la diferència en la tria del gènere. Segons Gonzalo de Jesús, aquesta tria respon a la voluntat de respectar la referència a l'obra d'Ibsen, el títol de la qual es va traduir en masculí (correspondència personal de GONZALO DE JESÚS en DE LA PAZ DE DIOS 2023: 219). Aquest és un cas curiós, de fet, perquè en el cos del poema les dues traductores que tradueixen el títol en masculí mantenen, tanmateix, el *tu* i el *nosaltres* en femení. Així, ens trobem amb el fet que, en la primera part del poema, Rich diu:

even you, fellow-creature, sister,
sitting across from me, dark with love,
working like me to pick apart
working with me to remake
this trailing knitted thing, this cloth of darkness,
this woman's garment, trying to save the skein
(RICH 2022: 28).

Pol Guasch tradueix —tot i haver traduït el títol en masculí— al català:

fins tu, el meu semblant, germana,
que seus davant meu, fosca d'amor,
que treballes com jo per desfer,
que treballes amb mi per refer,
aquesta cosa teixida, aquest pany de foscor,

aquest vestit de dona, provant de salvar el cabdell
(Rich 2022: 29. Traducció de Pol Guasch).

I Patricia Gonzalo de Jesús, també tot i el títol en masculí, tradueix al castellà:

incluso tú, congénere, hermana,
sentada frente a mí, entenebrecida de amor,
trabajando como yo para deshacer,
trabajando conmigo para rehacer
esta cosa tejida que arrastra, este paño de oscuridad
esta prenda de mujer, intentando aprovechar la madeja
(RICH 2021: 17. Traducció de Patricia Gonzalo de Jesús).

A partir d'aquest fragment, podem veure clarament com el *tu* és femení i, com que el *jo* s'identifica amb aquest —*you, fellow-creature, sister*—, també el *jo* és femení. En aquest punt les traductores coincideixen, però, més endavant, en la tercera part del poema, hi trobem diferències.

L'original diu:

The lovely landscape of southern Ohio
betrayed by strip mining, the
thick gold band on the adulterer's finger
the blurred programs of the offshore pirate station
are causes for hesitation.
Here in the matrix of need and anger, the
disproof of what we thought possible
failures of medication
doubts of another's existence
(RICH 2022: 30).

Vegem la traducció de Sánchez Gómez:

El dulce paisaje del sur de Ohio
traicionado por las minas a cielo abierto, el
grueso anillo de oro en el dedo del adúltero
los confusos programas de la estación pirata en alta mar
son razones para dudar.

Aquí, en la matriz de la necesidad y la ira, el
rechazo de lo que creímos posibles
fallos de las medicinas
pone en duda la existencia de otras
(RICH 2005: 34. Traducció de Maria Soledad Sánchez Gómez).

A continuació, la de Gonzalo de Jesús:

El hermoso paisaje del sur de Ohio
desvelado por las canteras, la
gruesa alianza de oro en el dedo del adúltero,
los confusos programas de la emisora pirata extranjera
son motivo de duda.
Aquí, en la matriz de la necesidad y la ira, la
refutación de lo que creíamos posibles
fracasos de la medicación
pone en duda la existencia del otro
(RICH 2021: 19. Traducció de Patricia Gonzalo de Jesús).

I, finalment, la de Guasch:

El paisatge encantador del sud d'Ohio
profanat per les pedreres, la
gruixuda aliança d'or al llit de l'adúlder,
els programes confusos de l'emissora pirata d'alta mar,
són motius per dubtar.
Aquí, la matriu de la necessitat i la ràbia, la
refutació del que creiem que podien ser
errors en la medicació
posa en dubte l'existència dels altres
(RICH 2022: 31. Traducció de Pol Guasch).

Podem observar que, mentre que l'adúlder és masculí en tots els casos —en representació d'un ésser traïdor i que no mereix confiança, el qual s'identifica amb l'home genèric en gran part de la poesia de Rich—, trobem tres possibles opcions de traducció per a *another*: *otras*, *el otro* i

els altres, és a dir, femení plural, masculí singular o masculí plural. En la primera opció, podríem entendre que el que es posa en dubte és l'existència de les dones en una societat patriarcal. En la segona i la tercera, d'altra banda, les traductores tornen a mostrar la idea d'allò masculí com a alteritat, com a allò estrany o alié. Cal apuntar, a més, que les traductores que tradueixen el títol en masculí són, precisament, les que després tornen a utilitzar el masculí en aquest fragment, mentre que Sánchez Gómez manté la decisió de traduir en femení sempre que es pugui des del mateix títol i al llarg de tot el text. Tanmateix, tot i la radical diferència aparent entre les tres traduccions — especialment entre la primera, d'una banda, i les dues últimes, de l'altra—, totes encaixen dins l'univers líric de Rich i la simbologia que el defineix, per la qual cosa, a més de per la intenció inicial de les traductores que elles mateixes aclareixen, les tres traduccions es poden considerar feministes.

7.2. Problemes amb la traducció d'elements eròticolèsbics

Hem fet referència en diverses ocasions a l'obra *Q.E.D. Things as They Are* de Gertrude Stein, la qual es podria definir com una novel·la «clausrofòbica de dones» (CATELLI 1994), pel fet que els personatges principals són sense excepció dones i que aquestes són les úniques que senten o estimen. En aquest sentit, els *Twenty-one Love Poems* d'Adrienne Rich també es podria considerar una obra *clausrofòbica* o *asfixiant*, donat que consta d'uns poemes on no només el jo poètic és una dona, sinó que, a més, es dirigeix també a les dones i parla d'elles. Així, segons Leticia de la Paz de Dios,

la obra de Rich configura un universo femení i és precisament el element lesbic que hay en ellas lo que hace que sea un universo femení real y total, sin presencia ni exigencias masculinas de índole social, literaria, lingüística o sexual. Rich rechaza la imposición social de la heterosexualidad en las mujeres, y reivindica la visibilidad total del lesbianismo como modo de vida y como herramienta feminista (DE LA PAZ DE DIOS 2022: 144).

De nou, les temàtiques que travessen la producció poètica de Rich també apareixen en la seua producció assagística. En aquest cas, trobem la reivindicació d'un «món de dones» en el seu article *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* (1980), on l'autora defensa el lesbianisme, no necessàriament des d'un punt de vista sexual, sinó com a opció identitària i política. És en aquest text, precisament, on l'autora encunya l'expressió *continuum lesbià*, que es podria definir com una mena d'arbre genealògic femení en el qual la connexió entre les dones i entre aquestes i les seues predecessores implica l'existència d'un fort vincle que serveix com a única arma contra les imposicions del patriarcat (DE LA PAZ DE DIOS 2022: 146). La mateixa Rich afirma a *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*:

I mean the term *lesbian continuum* to include a range—through each woman's life and throughout history—of women-identified experience, not simply the fact that a woman has had or consciously desired genital sexual experience with another woman. If we expand it to embrace many more forms of primary intensity between and among women, including the sharing of a rich inner life, the bonding against male tyranny, the giving and receiving of practical and political support, if we can also hear it in such associations as *marriage resistance* [...] we begin to grasp breadths of female history and psychology which have lain out of reach as a consequence of limited, mostly clinical, definitions of *lesbianism*. Lesbian existence comprises both the breaking of a taboo and the rejection of a compulsory way of life (RICH 1980: 27).

Aquest *continuum lesbià*, probablement irrealitzable en la pràctica o en la vida real, s'explora artísticament en els *Twenty-one Love Poems* i en altres poemes d'Adrienne Rich. En aquests poemes, tanmateix, encara que sovint s'explicita el gènere del jo poètic i el gènere de la persona a qui aquest es dirigeix, de vegades això no ocorre. Aquest fet pot suposar problemes de traducció, donat que, com hem vist abans, l'anglès permet una major llibertat a l'hora d'evitar fer explícit el gènere, mentre que el castellà i el català són menys dúctils en aquest sentit.

En el poema IV dels *Twenty-one Love Poems*, per exemple, tot i que sí que s'evidencia que la narradora és femenina, no s'explicita el gènere de la persona que, a partir del primer vers, entenem que és la seua amant:

I come home from you through the early light of spring
flashing off ordinary walls, the Pez Dorado,
the Discount Wares, the shoe-store... I'm lugging my sack
of groceries, I dash for the elevator
where a man, taut, elderly, carefully composed
lets the door almost close on me. —*For god's sake hold it!*
I croak at him. —*Hysterical,*— he breathes my way.
I let myself into the kitchen, unload my bundles,
make coffee, open the window, put on Nina Simone
singing *Here comes the sun...* I open the mail,
drinking delicious coffee, delicious music,
my body still both light and heavy with you. The mail
lets fall a Xerox of something written by a man
aged 27, a hostage, tortured in prison:
*My genitals have been the object of such a sadistic display
they keep me constantly awake with the pain...*
Do whatever you can to survive.
You know, I think that men love wars...
And my incurable anger, my unmendable wounds
break open further with tears, I am crying helplessly,
and they still control the world, and you are not in my arms
(RICH 2019a: 44).

En efecte, entenem que la narradora torna de passar la nit amb la seua amant de gènere no explícit, i més enllà d'aquest fet, la presència d'elements eròticosexuals —que no són separables d'allò polític, com veiem en el mateix poema, al darrer vers, on s'estableix un paral·lelisme entre *world* i *arms*— és escassa en el text. Per això, es podria qüestionar la traducció de Myriam Díaz-Diocaretz d'aquest poema, donat que no només erotitza el text afegint-hi elements que no es troben

en l'original, sinó que, a més, remet a una relació heterosexual que desentonaria amb l'univers *claustrofòbica*ment femení del poemari. Així, estariem davant d'una estratègia de traducció *minoritizing* o minoritzant, seguint la classificació de Démont (2018) esmentada en l'apartat introductori d'aquest treball, donat que el text d'arribada es veu assimilat per la cultura d'arribada i pels referents que s'accepten en aquesta. Segons de la Paz de Dios,

la erotización que [la traductora Myriam Díaz-Diocaretz] lleva a cabo nos remite [...] a una relación heterosexual: «drinking delicious coffee, delicious music / my body still light and heavy with you» se convierte en su traducción en «saboreando un delicioso café, escuchando espléndida música, y ligero y cargado, mi cuerpo sigue aún lleno de ti». El verso «mi cuerpo lleno de ti» produce en los/las lectores/as en lengua meta una imagen mental que remite a una relación sexual entre un hombre y una mujer, y aún más, al acto de penetración del hombre que «llena» a la mujer. Esta imagen de sexualidad falocéntrica remite a los conceptos freudianos y lacanianos de la sexualidad y traicionan la intención de la autora, pero también la de la propia traductora y constituye, muy probablemente, un acto de autocensura inconsciente condicionado por la moralidad heteropatriarcal de la cultura meta (2022: 235).

Tot i que, en el context en què es va fer la traducció, podem arribar a comprendre que aquests errors de traducció es passaren per alt tot i la intenció feminista de la traductora, els mateixos encara ressalten més quan comparem la traducció de Díaz-Diocaretz amb traduccions posteriors. D'una banda, Encarna Sant-Celoni i Isabel Robles, autores de la traducció al català publicada el 2019, tradueixen: «mentre em bec un café deliciós, una música deliciosa; / el meu cos, encara lleu i alhora pesant, amb tu». D'altra banda, Patricia Gonzalo de Jesús tradueix al castellà també l'any 2019: «mientras bebo el delicioso café, la deliciosa música, / mi cuerpo aún a la vez ligero y grávido de ti». Es pot observar que ambdues traduccions mantenen l'ambigüitat pel que fa al gènere de l'amant i, a més, no afegeixen cap element que no es trobe al text original.

Trobem de nou aquesta tendència a la sexualització innecessària de les traduccions de Díaz-Diocaretz —especialment en els poemes en què l'original no explicita el gènere d'una o de les

dues amants— en els poemes X i XIX del mateix poemari. D'una banda, en el poema X ens trobem amb el vers «the creatures must find each other for bodily comfort», on aquest *bodily comfort* es podria referir, inicialment, a qualsevol tipus de relació propera entre dues persones, com la cerca de suport, d'un espai familiar o de consol. Díaz-Diocaretz tradueix el vers per «que las criaturas han de encontrarse para el placer físico»; Gonzalo de Jesús diu «que las criaturas han de encontrarse para consuelo del cuerpo»; Isabel Robles i Encarna Sant-Celoni tradueixen «que les criatures s'han de trobar per al benestar del cos». De nou, en la comparació de les distintes opcions de traducció publicades rau la clau per identificar els possibles errors de traducció, pel que fa a l'afegiment d'elements que no es troben al text original per part de la traductora.

En el poema XIX, d'altra banda, Rich distingeix entre l'amor entre *two women* o entre *two people*, donant a entendre que aquestes categories són excloents i que el concepte «dues persones» mai porta a pensar en dues dones, donat que, si es referira a dues dones, això s'especificaria. Així, demostra que en l'universal no té cabuda allò femení. A més, en el poema es fa referència a la dificultat d'enfrontar-se al món com a parella de dues dones o parella *queer*, front a la parella heterosexual. Els darrers versos del poema resen:

If I could let you know—
two women together is a work
nothing in civilization has made simple,
two people together is a work
heroic in its ordinariness,
the slow-picked, halting traverse of a pitch
where the fiercest attention becomes routine
—look at the faces of those who have chosen it
(RICH 2019a: 76).

La traducció de Díaz-Diocaretz d'aquests versos és la següent:

La fusión de dos mujeres es una arquitectura
que la civilización ha complicado
la unión de dos personas es una arquitectura
heroica por lo sencilla y corriente,
es el travesaño vacilante del declive,
erigido con lentitud allí
donde la pasión más ardiente se transforma en rutina
mira los rostros de cuántos la han construido

(RICH en DE LA PAZ DE DIOS 2022: 236-237. Traducció de Myriam Díaz-Diocaretz).

D'altra banda, Gonzalo de Jesús tradueix:

Si pudiera hacerte saber:
dos mujeres juntas es una tarea
que nada en la civilización ha hecho sencilla,
dos personas juntas es una tarea
heroica en su cotidianidad,
la lentamente elegida, vacilante travesía de una pendiente
donde la más fiera atención se convierte en rutina;
mira los rostros de quienes lo han escogido

(RICH 2019b: 102-103. Traducció de Patricia Gonzalo de Jesús).

Finalment, Isabel Robles i Encarna Sant-Celoni diuen en català:

Si t'ho pogués fer entendre
—dues dones juntes és una tasca
que res en la civilització no ha fet senzilla;
dues persones juntes és una tasca
heroica en la seua quotidianitat;
la conscienciosa i vacil·lant ascensió d'un pendent
on l'atenció més extrema esdevé rutina
—mira les cares d'aquelles que ho han triat

(RICH 2019a: 77. Traducció d'Isabel Robles i Encarna Sant-Celoni).

En primer lloc, destaca de nou la sexualització del poema per part de Díaz-Diocaretz, que tradueix «the fiercest attention» per «la pasión más ardiente», la qual cosa es podria classificar com a error de traducció. Més enllà d'aquest problema, trobem que totes les traductores mantenen la distinció entre dues persones i dues dones sense dificultats, mentre que troben distintes solucions per a un problema d'explicitació del gènere al darrer vers. Per a la paraula *those* trobem les següents traduccions: *cuántos*, *quienes* i *aquelles*, és a dir, masculí, neutre i femení. En el primer cas, entenem que el masculí de què fa ús la traductora és el masculí genèric, donat que el masculí específic remetria a una relació entre dos homes, que no tindria sentit en l'univers del poema i, a més no seria ben rebut per la cultura d'arribada. Així, trobem una inconsistència en l'ús d'aquest masculí genèric en un poema que problematitza els genèrics i critica el fet que no inclouen allò femení. Les altres dues traduccions sí que es podrien considerar traduccions feministes o *queer*, ja que preserven el contingut potencialment rupturista (DÉMONT 2018) de l'original.

8. Conclusions

En el moment en què Adrienne Rich començà a escriure poesia, les dones havien estat històricament representades només en obres escrites per homes i, en conseqüència, a través de la mirada d'aquests. En efecte, la mirada de l'home havia monopolitzat l'experiència vital de les dones, assumint una autoritat sobre ella que no li pertanyia. Especialment, la mirada masculina s'havia apropiat, mitjançant la colonització dels cossos de les dones i la presa dels seus discursos amb una veu opressiva i patriarcal (DE LA PAZ DE DIOS 2023: 62), del relat sobre l'erotisme de les dones. Com explica l'escriptora Audre Lorde al seu famós *Sister, Outsider* (1984),

the erotic has often been misnamed by men and used against women. It has been made into the confused, the trivial, the psychotic, the plasticized sensation. For this reason, we have often turned away from the exploration and consideration of the erotic as a source of power and information, confusing it with its opposite, the pornographic (2007: 54).

En oposició a això, algunes autores han reivindicat i experimentat amb la creació d'un llenguatge on allò femení siga un element visible, amb el rebuig del masculí com a norma. Hélène Cixous va encunyar en la dècada dels setanta el terme *écriture féminine* —en el qual després van incidir les teòriques Julia Kristeva i Luce Irigaray, a més de la mateixa Cixous, encara que les tres entenen allò femení de forma molt diferent i amb enfocaments dissemblants—, perquè, segons l'autora, «woman must write herself: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies» (CIXOUS 1976: 875). Hélène Cixous no és l'única que menciona la violència en relació amb la creació d'una llengua amb què puguen expressar-se les dones, sinó que altres autores com Monique Wittig (1975) o Luce Irigaray (1977) també fan servir la metàfora de la violència, insinuant que l'acte de transformar l'ús de la llengua per a fer allò femení visible implica prendre el llenguatge per la força i que l'acte de parlar mai és neutre, respectivament. Siga com siga, segons Elaine Showalter, no importa d'on vinga el «female language», l'única cosa important és que no siga la llengua de l'opressor (1985: 20). A aquest corrent de pensament feminista és al que es va adherir l'autora Adrienne Rich, i des del qual va treballar tant pel que fa a la seua obra poètica com a la seua obra assagística.

En aquest treball hem defensat que la traducció dels textos d'aquestes autores i de qualsevol autora feminista amb un missatge polític implica necessàriament un posicionament ideològic per part de la traductora, a més de contribuir a enfortir el vincle entre la traducció i els feminismes — el qual, com ja hem esmentat, és essencial en la tasca de reconfiguració de la noció de traducció que s'està portant a terme en el marc de la tercera etapa que Susan Bassnett distingeix pel que fa a la recerca sobre traducció (1993: 145). Així, podem concloure que el fet de traduir autores com Adrienne Rich a altres llengües és un acte polític i necessari. Endemés, també hem pogut observar que és una tasca difícil: d'una banda, la traducció de textos poètics enfronta la traductora amb

diverses possibilitats de traducció, a més d'amb les dificultats i les restriccions estructurals pròpies del gènere; d'altra banda, la traducció de textos amb intenció política o, en aquest cas, de textos feministes, requereix un posicionament de la traductora, com hem esmentat, i també presenta dificultats específiques.

En el cas de les traduccions de poemes d'Adrienne Rich al català i al castellà, l'elecció del gènere és un dels elements que pot ocasionar més problemes de traducció, especialment en el cas dels textos *claustrofòbics* (CATELLI 1994), o els textos l'univers dels quals està exclusivament conformat per dones. A partir de l'anàlisi realitzada sobre casos concrets dins de poemes escollits d'Adrienne Rich pel que fa a la tria del gènere en la traducció, podem concloure que, tot i trobar solucions distintes per als casos exposats, totes les traductores de Rich al castellà i al català es poden considerar traductores feministes, donat que tenen en compte el context de l'autora i la intenció del text original a l'hora de traduir. D'aquí podem extreure que la definició del que és una traducció feminista és extensa i comprén casos ben dispars. Una traducció feminista, per tant, no és (només) aquella que utilitza el femení genèric o els desdoblaments —per esmentar dues de les estratègies d'escriptura feminista més conegudes, encara que hi ha d'altres—, sinó aquella que reproduïx la intenció crítica del text original, en el cas dels textos feministes. Hem vist, per exemple, en el poema *When We Dead Awaken*, que la tria del masculí genèric pot ser adient en la traducció d'una autora com Adrienne Rich en alguns casos; en altres, com en la traducció al català del poema XIX dels *Twenty-one Love Poems*, feta per Isabel Robles i Encarna Sant-Celoni, trobem que el femení genèric és la millor solució. Per això, a risc de caure en una de les frases més tronades en traducció, tot depén del context. A més, també hem pogut comprovar que la traducció de textos amb elements eròtics o, en aquest cas, eròticolèsbics, també pot comportar dificultats i, en la

resolució d'aquestes, el context de la llengua d'arribada té un paper important. En definitiva, podem concloure, seguint de nou Leticia de la Paz de Dios, que,

translating romantic and/or erotic [or, generally, feminist] discourses with gender awareness implies a great deal of involvement on the part of the translator, who is going to act as a mediator between the source culture and the receiving culture. He/she possesses the authority to redefine the stereotypes of a sexual nature (from an ideological, moral and political point of view) that said language has associated with it (2023: 63-64).

Per això, en les darreres dècades s'ha donat la volta al lligam entre la teoria de la traducció i el gènere, històricament vinculats sota un prisma patriarcal, des dels feminismes i els estudis pioners sobre traducció i gènere. Diverses qüestions al voltant dels feminismes dins del món de la traducció han esdevingut vertaderament rellevants en el context de la investigació sobre traducció arreu del món i tant investigadores com traductores professionals —de la mà, a més, de les investigadores en estudis feministes, teoria de la literatura, literatura comparada i estudis postcolonials— continuen treballant per aconseguir un canvi de paradigma.

Bibliografia

- APTER, E. (2013). *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Verso Books.
- BARTHES, R. (1964). Criticism as Language. Dins *The Critical Moment: Essays on the Nature of Literature* (p. 123-129). Faber & Faber.
- BASSI, S. (2020a). Gender. Dins M. BAKER i G. SALDANHA (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 204-208. Routledge.
- BASSI, S. (2020b). Sexuality. Dins M. BAKER i G. SALDANHA (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 522-526. Routledge.
- BEAUVOIR, S. (1986). *Le deuxième sexe*. Folio Essais.
- BENJAMIN, W. (1924). La tasca del traductor. *Literatures. Segona època*, 4, 129-143.
- BERMANN, S. (2011). Re-vision and/as Translation: the Poetry of Adrienne Rich. Dins L. VON FLOTOW (ed.), *Translating Women* (p. 97-117). University of Ottawa Press.
- BOASE-BEIER, J. (2010). *Stylistic Approaches to Translation*. Routledge.
- BOASE-BEIER, J. (2015). *Translating the Poetry of the Holocaust: Translation, style and the reader*. Bloomsbury Academic.
- BOASE-BEIER, J. (2020). Poetry. Dins M. BAKER i G. SALDANHA (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge.
- BORGES, J. L. (1932). Las versiones homéricas. Dins L. SCHOLZ (ed.), *El reverso del tapiz. Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria* (p. 41-45). Eötvös József.
- BUTLER, J. (2021). *Problemes de gènere*. Angle editorial.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (1999). La lírica: un lugar teórico. Dins *Teorías sobre la lírica* (p. 9-22). Arco Libros.

- CASTRO, O. (2008). Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista. *Lectora*, 14, 285-301. <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7155/9059>
- . (2009). (Re)examinando horizontes en los estudios feministas de traducción: ¿hacia una tercera ola?. *MonTI*, 1, 59-86. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2009.1.3>
- CASTRO, O. i ERGUN, E. (eds.). (2017). *Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives*. Routledge.
- CATELLI, N. (1994). ¿Claustrofobia? Gertrude Stein y la elección de género en la traducción de ficción. Dins BACARDÍ, M. *II Congrés internacional sobre traducció. Actes* (p. 461-464). Universitat Autònoma de Barcelona.
- CHAMBERLAIN, L. (1988). Gender and the Metaphorics of Translation. Dins L. VENUTI (ed.), *The Translation Studies Reader* (p. 314- 329). Routledge.
- CHESTERMAN, A. (2009). The Name and Nature of Translator Studies. *HERMES - Journal of Language and Communication in Business*, 22(42), 13–22. <https://doi.org/10.7146/hjlc.v22i42.96844>
- CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Anthropos.
- DE LA PAZ DE DIOS, L. (2022). *La subversión a través de la traducción. Análisis de las traducciones de Adrienne Rich desde una perspectiva feminista* (Tesi doctoral no publicada). Universidad de Granada.
- DE LA PAZ DE DIOS, L. (2023). The Lesbian Body in Translation: Gender Identity and Erotism in Adrienne Rich's Poetry. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 16(1), 52-72. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v16n1a04>

- DÉMONT, M. (2018). On three Modes of Translating Queer Literary Texts. Dins K. KAINDL i B. J. BAER (eds.), *Queering Translation, Translating the Queer: Theory, practice, activism* (p. 157-171). Routledge.
- DERRIDA, J. (1985). Des Tours de Babel. Dins J. F. GRAHAM (ed.), *Difference in Translation* (p. 165-207). Cornell University Press.
- DÍAZ-DIOCARETZ, M. (1985). *Translating Poetic Discourse: Questions on Feminist Strategies in Adrienne Rich*. John Benjamins.
- ENGUIX, M. (2019). Feminismo y traducción: más allá del lenguaje inclusivo. *Vasos comunicantes: revista de ACE traductores*, 50, 33-41.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Polysystem Studies* (edició especial de *Poetics Today*), 11(1), 45-51. Duke University Press.
- FRANK, A. P. (1991). Translating and Translated Poetry: The Producer's and the Historian's Perspectives. Dins K. M. LEUVEN-ZWART i T. NAAIKENS (eds.), *Translation Studies: The State of the Art. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies*. Rodopi.
- GARCÍA YEBRA, V. (1984). *Teoría y práctica de la traducción*. Gredos.
- GODARD, B. (1989). Theorizing Feminist Discourse/Translation. *Tessera*, 6 (Spring/Printemps), 42-53. <https://doi.org/10.25071/1923-9408.23583>
- GODAYOL, P. (2022). Género – estudios de. Dins *ENTI (Enciclopedia de Traducción e Interpretación)*. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6366969>
- HERMANS, T. (1999). *Translation in Systems. Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*. St. Jerome Publishing.

- HOLMES, J. S. (1970). Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form. Dins J. S. HOLMES i A. POPOVIČ (eds.). *The Nature of Translation*. Mouton.
- ÍÑIGUEZ, E. (2017). *Un modelo de evaluación de la calidad en traducción poética. Estudio sobre cuatro traducciones españolas de dos poemas de Constantino Cavafis* (Tesi doctoral no publicada). Universitat Jaume I.
- IRIGARAY, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Éditions de Minuit.
- JAKOBSON, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.
- JONES, F. R. (2011). *Poetry Translating as Expert Action: Processes, priorities and networks*. John Benjamins.
- KRISTEVA, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Seuil.
- MARCO, J. (1998). *Anàlisi estilística i traducció literària: El cas de The Sea and the Mirror, de W. H. Auden* (Tesi doctoral no publicada). Universitat Jaume I.
- MARCO, J. (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Eumo.
- MARCO, J. (2009). Training Translation Researchers. An Approach Based on Models and Best Practice. *The Interpreter and Translator Trainer*, 3(1), 13-35, 10.1080/1750399X.2009.10798779
- MARTÍN GONZÁLEZ, M. (2000). *La condición femenina y feminista de Adrienne Rich. Evolución poética e ideológica 1951-1969*. Servicio de publicaciones Universidad de La Laguna.
- MARTÍNEZ CARRASCO, R. i FRASEQUET PORTA, L. (2015). Traducció, identitat, subversió. Reflexions cap a una praxi queer de la traducció. *Fòrum de recerca*, 20, 665-679. <http://dx.doi.org/10.6035/ForumRecerca.2015.20.44>
- NEWMARK, P. (1992). *Manual de traducció*. Càtedra.
- PYM, A. (2010). *Exploring Translation Theories*. Routledge.

- RELEA, F. (2006, 14 de gener). Entrevista: Elena Poniatowska. «La revolución mexicana se hizo en tren». *El País*. Recuperat el 25 de juliol de 2023, de https://elpais.com/diario/2006/01/14/babelia/1137199150_850215.html?event=go&event_log=go&prod=REGCRARTBAB&o=cerrbab
- RICH, A. (1969). *Leaflets: Poems 1965-1968*. W. W. Norton & Company.
- RICH, A. (1972). When We Dead Awaken: Writing as Re-vision. *College English. Women, Writing and Teaching*, 34(1), 18-30.
- RICH, A. (1980). Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 5(4), 631-660.
- RICH, A. (1986). *Antología Poética*. (Traducció de Myriam Díaz-Diocaretz). Visor Poesía.
- RICH, A. (2005). *Poemas 1963-2000*. (Traducció de María Soledad Sánchez Gómez). Renacimiento.
- RICH, A. (2019a). *Vint-i-un poemes d'amor (1974-1976)*. (Traducció d'Isabel Robles i Encarna Sant-Celoni). Publicacions de la Universitat de València.
- RICH, A. (2019b). *El sueño de una lengua común*. (Traducció de Patricia Gonzalo de Jesús). Sexto Piso.
- RICH, A. (2021). *Sumergirse en el naufragio*. (Traducció de Patricia Gonzalo de Jesús). Sexto Piso.
- RICH, A. (2022). *Submergir-se en el naufragi*. (Traducció de Pol Guasch). Edicions Poncianes.
- RILEY, J. E. (2016). *Understanding Adrienne Rich*. University of South Carolina Press.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, M. S. (2006). Introducción a Adrienne Rich. *Trasversales*, 2. <http://www.trasversales.net/t02ssg.htm>
- SAPIR, E. (1956). *Culture, Language and Personality*. University of California Press.
- SAPIRO, G. (2014). *La sociologie de la littérature*. La Découverte.

- SCHAEFFER, J. (1980). Romanticismo y lenguaje poético. Dins CABO ASEGUINOLAZA, F. (ed.), *Teorías sobre la lírica* (1999, p. 57-83). Arco Libros.
- SHOWALTER, E. (1985). Feminist Criticism in the Wilderness. Dins SHOWALTER, E. (ed.), *The New Feminist Criticism* (p. 243-270). Virago Press.
- SNELL-HORBY, M., PÖCHHACKER, F. i KAINDL, K. (eds.). (1994). *Translation Studies: An Interdiscipline*. John Benjamins.
- STEIN, G. (2021). *Q. E. D. Las cosas como son*. (Traducció de Nora Catelli i Edgardo Dobry). Trampa Ediciones.
- TORRE, E. (2001). *Teoría de la traducción literaria*. Síntesis.
- TOURY, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and beyond*. John Benjamins.
- VENUTI, L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.
- VILLANUEVA-JORDÁN, I. i MOLINES GALARZA, N. (2022). Deconstruir, traducir, deformar, crear, repensar los discursos acerca del género. *Asparkia*, 41, 15-27. <http://dx.doi.org/10.6035/asparkia.6856>
- VILLANUEVA-JORDÁN, I. i MARTÍNEZ PLEGUEZUELOS, A. (2023). Miradas sobre lo *queer/cuir* en la traducción iberoamericana. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de traducción*, 16(1), 3-17. <https://doi.org/10.17533/udea.mut/v16n1a01>
- VON FLOTOW, L. (1997). *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'*. Manchester: St Jerome; Ottawa: University of Ottawa Press.
- WITTIG, M. (1975). *The Lesbian Body*. William Morrow and Company Inc.
- WOOLF, V. (2022). *Una habitación propia*. Alma Clásicos Ilustrados.
- ZABALBEASCOA, P. (1996). Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. *The Translator*, 2(2), 235-57.