

**MARÍA LAURA SPOTURNO**  
(Coord.)

# **SUBJETIVIDAD, DISCURSO Y TRADUCCIÓN**

**LA CONSTRUCCIÓN DEL *ETHOS* EN  
LA ESCRITURA Y LA TRADUCCIÓN**



**VERTERE**  
**MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA HERMÈNEUS**  
**n.º 24-2022**

**Universidad de Valladolid**



**SUBJETIVIDAD, DISCURSO Y TRADUCCIÓN:  
LA CONSTRUCCIÓN DEL *ETHOS* EN  
LA ESCRITURA Y LA TRADUCCIÓN**

Subjetividad, discurso y traducción : la construcción del "ethos" en la escritura y la traducción / prólogo de María Carmen África Vidal Claramonte; María Laura Spoturno (coord.); Sabrina Solange Ferrero, Gabriel Matelo, Gabriela Luisa Yañez (colaboración editorial)

Vidal Claramonte, María Carmen África, pr., Ferrero, Sabrina Solange, col., Matelo, Gabriel, col., Yañez, Gabriela Luisa, col., Spoturno, María Laura, coord., Universidad de Valladolid, ed.

217 p. ; 24 cm. Vertere : Monográficos de la revista *Hermēneus* ; Vertere ; 24

ISBN 978-84-1320-197-9

Traducción e interpretación. I. Universidad de Valladolid, ed. II. Serie

81'25

MARÍA LAURA SPOTURNO

(Coordinación general)

**SUBJETIVIDAD, DISCURSO Y TRADUCCIÓN:  
LA CONSTRUCCIÓN DEL *ETHOS* EN  
LA ESCRITURA Y LA TRADUCCIÓN**

PRÓLOGO DE MARÍA CARMEN ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE

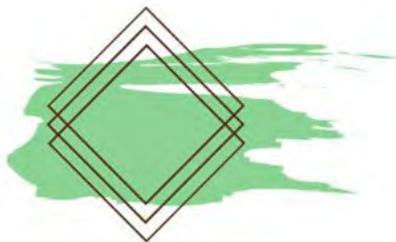
Sabrina Solange Ferrero, Gabriel Matelo, Gabriela Luisa Yañez

(Colaboración editorial)

**VERTERE  
MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA HERMĒNEUS  
Núm. 24–2022**



EDICIONES  
Universidad  
Valladolid



Colaboración del grupo de investigación

**Escrituras de minorías, *ethos* y (auto) traducción**  
(Proyecto H825)

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales  
Universidad Nacional de La Plata – CONICET, Argentina

<http://idihcs.fahce.unlp.edu.ar/proyectos/escrituras-de-minorias-ethos-y-auto-traduccion/>

---

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es/>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.

---

Colaboración: Proyecto de Investigación Portal Digital de Historia de la Traducción en España. PGC2018-095447-B-100 (MCIU/AEI/FEDER/UE).



Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada (CC BY-NC-ND)

LOS AUTORES. Valladolid, 2022

EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Motivo de cubierta: *Sin título* (2019), cortesía de Santiago Omar Varela

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

Ilustración en blanco y negro: Natalia Isabel Spoturno

Diseño del logo del equipo: María Laura Escobar Aguiar

Preimpresión: Ediciones Universidad de Valladolid

## ÍNDICE

### AGRADECIMIENTOS

#### PRÓLOGO

María Carmen África VIDAL CLARAMONTE 17

#### INTRODUCCIÓN

Ethos, escritura y traducción, María Laura SPOTURNO 21

#### CAPÍTULOS

Ethos colectivo y el estereotipo del refugiado en la narrativa de Olga Grjasnowa, Soledad Pereyra 33

Installations de Nicole Brossard: poesía feminista, ethos y semiautotraducción, Ana María Gentile 49

Subjetividades femeninas y discursos feministas en *The Thing Around Your Neck* y en su traducción al español, Andrea Laura Lombardo 67

La experiencia interseccional de (la) puente como ethos colectivo transnacional en la adaptación y traducción al español de *This Bridge Called My Back*, Gabriel Matelo, María Laura Spoturno 87

Consideraciones sobre autoría, autotraducción, traducción y ethos. El caso de *Achy Obejas*, Sabrina Solange Ferrero 107

<i>La (re)configuración del ethos en la poesía autotraducida de María Isabel Lara Millapán y Liliana Ancalao</i> , Melisa Stocco	127
<i>(In)visibilidad y retrabajo del ethos en la traducción de las literaturas para las infancias: el caso de María Elena Walsh</i> , Mariela Romero	147
<i>Una mirada sobre el ethos desde la traductología feminista transnacional. El caso de Pasos bajo el agua</i> , de Alicia Kozameh, y su traducción al inglés, Gabriela Luisa Yañez	165
<i>Ambigüedades en la construcción de un ethos queer en Las aventuras de la China Iron y su traducción al inglés</i> , Magdalena Chiaravalli, María Laura Escobar Aguiar	187

## **NOTAS BIOGRÁFICAS**

## **DIRECTOR**

- Juan Miguel ZARANDONA FERNÁNDEZ (Universidad de Valladolid, España)

## **SECRETARIA**

- Cristina ADRADA RAFAEL (Universidad de Valladolid, España)

## **COMITÉ DE REDACCIÓN**

- Sabine ALBRECHT (Friedrich-Schiller Universität Jena – Jena – Alemania)
- Vivina ALMEIDA CARREIRA (Instituto Politécnico de Coimbra – Portugal)
- Carmen CUÉLLAR LÁZARO (Universidad de Valladolid, España)
- Elena DI GIOVANNI (Università di Macerata – Macerata – Italia)
- Marie Hélène GARCÍA (Université d'Artois – Arras Cedex – Francia)
- Rubén GONZÁLEZ VALLEJO (Università di Macerata – Macerata – Italia)
- Iwona KASPERSKA (U. Adam Mickiewicz de Poznań, Polonia)
- Maurice O'CONNOR (Universidad de Cádiz)
- Tamara PÉREZ FERNÁNDEZ (Universidad de Valladolid, España)
- María RECUENCO PEÑALVER (University of Cape Town – Sudáfrica)
- Sara RUPÉREZ LEÓN (Universidad de Valladolid, España)
- Jaime SÁNCHEZ CARNICER (Universidad de Valladolid, España)
- María Teresa SÁNCHEZ NIETO (Universidad de Valladolid, España)

## **COMITÉ CIENTÍFICO**

- Rosa AGOST (Universitat Jaume I, Castelló, España)
- Susana ÁLVAREZ ÁLVAREZ (Universidad de Valladolid, España)
- Alberto ÁLVAREZ LUGRÍS (Universidade de Vigo, España)
- Román ÁLVAREZ RODRÍGUEZ (Universidad de Salamanca, España)
- Saeed AMERI (Ferdowsi University of Mashhad, Irán)
- Juan Pablo ARIAS TORRES (Universidad de Málaga, España)
- Toshiaki ARIMOTO (Universidad Chukyo, Nagoya, Japón)
- Mona BAKER (University of Manchester, Reino Unido)
- Xaverio BALLESTER GÓMEZ (Universitat de València, España)
- Christian BALLIU (ISTI – Bruxelles, Bélgica)
- Josu BARAMBONES ZUBIRIA (Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco, España)
- George BASTIN (Université de Montréal, Canadá)
- Lieve BEHIELS (Lessius Hogeschool, Antwerpen – Bélgica)
- Carmen BESTUÉ SALINAS (Universitat Autònoma de Barcelona, España)

- Freddy BOSWELL (Summer Institute of Linguistics, Dallas – EE. UU.)
- Hassen BOUSSAHA (Université Mentouire-Constantine, Argelia)
- Antonio BUENO GARCÍA (Universidad de Valladolid, España)
- Teresa CABRÉ CASTELLVÍ (Universitat Pompeu Fabra, España)
- Ingrid CÁCERES WÜRSIG (Universidad de Alcalá, España)
- Philippe CAIGNON (Concordia University, Montreal, Canadá)
- Helena CASAS TOST (Universitat Autònoma de Barcelona, España)
- Carlos CASTILHO PAIS (Universidade Aberta, Lisboa – Portugal)
- Nayelli CASTRO (University of Massachusetts, EE. UU.)
- Pilar CELMA VALERO (Universidad de Valladolid, España)
- María Sierra CÓRDOBA SERRANO (McGill University, Montreal, Canadá)
- José Antonio CORDÓN GARCÍA (Universidad de Salamanca, España)
- María del Pino DEL ROSARIO (Greensboro College, NC – EE. UU.)
- Jorge DÍAZ CINTAS (University College London, Reino Unido)
- Oscar DIAZ FOUCES (Universidade de Vigo, España)
- Álvaro ECHEVERRI (Université de Montréal, Canadá)
- Luis EGUREN GUTIÉRREZ (Universidad Autónoma de Madrid, España)
- Pilar ELENA GARCÍA (Universidad de Salamanca, España)
- Martín J. FERNÁNDEZ ANTOLÍN (Universidad Europea Miguel de Cervantes, Valladolid, España)
- Alberto FERNÁNDEZ COSTALES (Universidad de Oviedo, España)
- Purificación FERNÁNDEZ NISTAL (Universidad de Valladolid, España)
- Maria FERNANDEZ-PARRA (Swansea University, Reino Unido)
- Marco A. FIOLA (Ryerson University, Toronto, Canadá)
- Olivier FLÉCHAIS (Africa Training Institute, Fondo Monetario Internacional / Asociación Internacional de Intérpretes de Conferencias – AIIC)
- Javier FRANCO AIXELÁ (Universidad de Alicante, España)
- Christy FUNG-MING LIU (The Education University of Hong Kong, China)
- Daniel GALLEGO HERNÁNDEZ (Universidad de Alicante, España)
- Yves GAMBIER (University of Turku, Finlandia)
- Pilar GARCÉS GARCÍA (Universidad de Valladolid, España)
- Isabel GARCÍA-IZQUIERDO (Universitat Jaume I de Castelló, España)
- Francisca GARCÍA LUQUE (Universidad de Málaga, España)
- Carmen GIERDEN VEGA (Universidad de Valladolid, España)
- Susana GIL-ALBARELLOS (Universidad de Valladolid, España)
- Juliana Aparecida GIMENES (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)
- Simone GRECO (Università di Bari Aldo Moro, Italia)
- Pierre-Paul GRÉGORIO (Université Jean Monet, Saint Étienne, Francia)
- Amal HADDAD (Universidad de Granada, España)
- Theo HERMANS (University College London, Reino Unido)
- César HERNÁNDEZ ALONSO (Universidad de Valladolid, España)
- Rebeca HERNÁNDEZ ALONSO (Universidad de Salamanca, España)
- María José HERNÁNDEZ GUERRERO (Universidad de Málaga, España)
- Carlos HERRERO QUIRÓS (Universidad de Valladolid, España)

- Juliane HOUSE (Universität Hamburg, Alemania)
- Miguel IBÁÑEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Valladolid, España)
- Laurence JAY-RAYON (University of Massachusetts - Amherst, EE. UU.)
- Louis JOLICOEUR (Université Laval, Québec, Canadá)
- Jana KRÁLOVÁ (Universidad Carolina de Praga Charles University, Praga, República Checa)
- Elke KRÜGER (Universität Leipzig, Alemania)
- Masako KUBO (Universidad de Salamanca, España)
- Francisco LAFARGA (Universitat de Barcelona, España)
- Juan José LANERO FERNÁNDEZ (Universidad de León, España)
- Jorge LEIVA (Universidad de Málaga, España)
- Brigitte LÉPINETTE (Universitat de València, España)
- Daniel LÉVÊQUE (Université Catholique d' Angers, Francia)
- Linxin LIANG (School of Foreign Languages, Huazhong University of Science and Technology / HUST, China)
- Belén LÓPEZ ARROYO (Universidad de Valladolid, España)
- Ramón LÓPEZ ORTEGA (Universidad de Extremadura, España)
- Rachel LUNG (Lingnan University, Hong Kong, China)
- Anna MALENA (University of Alberta, Edmonton, Canadá)
- Carme MANGIRON (Universitat Autònoma de Barcelona, España)
- Elizabete MANTEROLA AGIRREZABALAGA (Universidad del País Vasco UPV/EHU, España)
- Josep MARCO BORILLO (Universitat Jaume I de Castelló, España)
- Hugo MARQUANT (Institut Libre Marie Haps, Bruxelles, Bélgica)
- Paola MASSEAU (Universidad de Alicante, España)
- Anna MATAMALA (Universitat Autònoma de Barcelona, España)
- Roberto MAYORAL ASENSIO (Universidad de Granada, España)
- Carmen MELLADO BLANCO (Universidade de Santiago de Compostela)
- Lucía MOLINA (Universitat Autònoma de Barcelona, España)
- Carlos MORENO HERNÁNDEZ (Universidad de Valladolid, España)
- Naòmi MORGAN (University of Free State)
- Jeremy MUNDAY (University of Leeds, Reino Unido, España)
- Ricardo MUÑOZ MARTÍN (Università di Bologna, Italia)
- Micaela MUÑOZ CALVO (Universidad de Zaragoza, España)
- Ana MUÑOZ MIQUEL (Universitat de València, España)
- Christiane NORD (Universidad de Hochschule Magdeburg-Stendal, Alemania)
- Pilar ORERO (Universitat Autònoma de Barcelona, España)
- Mariana OROZCO JUTOTÁN (Universitat Autònoma de Barcelona, España)
- Ulrike OSTER (Universitat Jaume I de Castelló, España)
- Isabel PARAÍSO ALMANSA (Universidad de Valladolid, España)
- Patricia PAREJA RÍOS (Universidad de La Laguna, España)
- Luis PEGENAUTE RODRÍGUEZ (Universitat Pompeu Fabra, España)
- Jesús PÉREZ GARCÍA (Universidad de Valladolid, España)
- Salvador PEÑA MARTÍN (Universidad de Málaga)

- Julia PINILLA MARTÍNEZ (Universitat de València, España)
- Lionel POSTHUMUS (University of Johannesburg, Suráfrica)
- Fernando PRIETO RAMOS (Université de Genève, Suiza)
- Marc QUAGHEBEUR (Archives et musée de la littérature, Bélgica)
- Manuel RAMIRO VALDERRAMA (Universidad de Valladolid, España)
- Roxana RECIO (Greighton College, EE. UU., España)
- Emilio RIDRUEJO ALONSO (Universidad de Valladolid, España)
- Roda ROBERTS (University of Ottawa, Canadá)
- Patricia RODRÍGUEZ MARTÍNEZ (Universidad de Swansea, País de Gales, Reino Unido)
- Sara ROVIRA ESTEVA (Universitat Autònoma de Barcelona, España)
- Pilar SÁNCHEZ-GIJÓN (Universitat Autònoma de Barcelona)
- María SÁNCHEZ PUIG (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Julio-César SANTOYO MEDIAVILLA (Universidad de León, España)
- Rosario SCRIMIERY MARTÍN (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Míriam SEGHIRI (Universidad de Málaga, España)
- Alba SERRA VILELLA (Universitat Autònoma de Barcelona)
- Alicia SILVESTRE MIRALLES (Universidad de Zaragoza)
- María Laura SPOTURNO (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
- Madeleine STRATFORD (Université de Québec en Outaouais, Canadá)
- Lourdes TERRÓN BARBOSA (Universidad de Valladolid, España)
- Miguel TOLOSA IGUALADA (Universidad de Alicante, España)
- Teresa TOMASZKIEWICZ (Adam Mickiewicz University, Poznań, Polonia)
- Juan de Dios TORRALBO CABALLERO (Universidad de Córdoba, España)
- Esteban TORRE SERRANO (Universidad de Sevilla, España)
- Giuseppe TROVATO (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
- José Ramón TRUJILLO (Universidad Autónoma de Madrid, España)
- Giona TUCCINI (Universidad de Ciudad del Cabo, Sudáfrica)
- Carmen VALERO GARCÉS (Universidad de Alcalá de Henares, España)
- Raymond VAN DEN BROECK (Lessius Hogeschool, Antwerpen, Bélgica)
- Sylvie VANDAELE (Université de Montréal, Canadá)
- Miguel Ángel VEGA CERNUDA (Universidad de Alicante, España)
- María Carmen África VIDAL CLARAMONTE (Universidad de Salamanca, España)
- Marcel VOISIN (Université de Mons-Hainaut, Bélgica)
- Kim WALLMACH (Stellenbosch University, Ciudad del Cabo, Sudáfrica)
- WANG Bin (University of Shanghai for Science and Technology, China)
- Myriam WATTHEE-DELMOTTE (Université Catholique de Louvain, Bélgica)
- Corinne WECKSTEEN-QUINIO (Université d'Artois, Francia)
- Ella WEHRMEYER (North-West University, Sudáfrica)
- Jesús ZANÓN (Universidad de Alicante, España)

## AGRADECIMIENTOS

A las autoras y autores de los capítulos por su participación, entusiasmo y dedicación en todas las etapas de esta obra colectiva, en particular a Sabrina Ferrero, Gabriel Matelo y Gabriela Yañez por su valiosa colaboración en la edición y revisión del volumen.

A la Universidad Nacional de La Plata por el subsidio otorgado al proyecto «Escrituras de minorías, *ethos* y (auto)traducción» (Proyecto de Investigación y Desarrollo 11/H825, 2017-2021), en cuyo marco se realizaron los trabajos incluidos en este volumen.

Al Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Plata y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y al Laboratorio de Investigaciones en Traductología por brindarnos el espacio y la infraestructura necesarios para el desarrollo del proyecto.

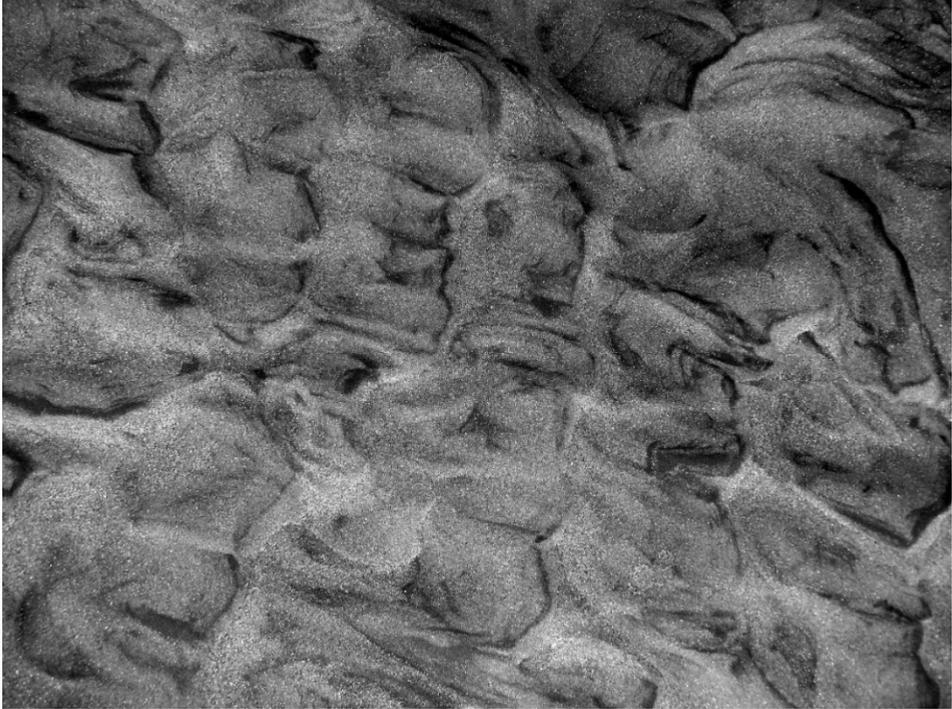
A Ediciones Universidad de Valladolid, de la Facultad de Traducción e Interpretación (Universidad de Valladolid) por confiar y avalar este proyecto editorial. Al Dr. Juan Miguel Zarandona por su gestión y apoyo.

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y a la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica [PICT 2017–2942] por el aval y los recursos otorgados para llevar adelante mi investigación.

María Laura Spoturno

UNLP | CONICET  
Argentina





*Dibujos en la arena* (2021), cortesía de Natalia Isabel Spoturno.

«El concepto (de *ethos*) en torno al cual se articula este libro surge precisamente del encuentro, armonioso o no, nunca fácil, entre identidades, de la posibilidad (o no) de que traducir nos lleve a la hospitalidad o a la asimetría».

María Carmen África Vidal Claramonte



## PRÓLOGO

Traducir es un proceso amoroso y, a la vez, una sucesión de continuos conflictos; es una historia de amor y de lucha que se torna espejo donde nos miramos para ver al otro, pero también donde el otro no tiene más remedio que mirarse para verse a sí mismo a través del modo en que quien traduce, mira. Al traducir habitamos el espacio intersticial donde no solo se entretrejen las lenguas sino además, y, sobre todo, las subjetividades, con toda la carga que esa palabra trae consigo: el revés del tapiz quijotesco es la parte más interesante, en tanto cada hilo añora el lugar donde ha estado previamente, al tiempo que apunta un futuro acaso más apasionante, su próxima aparición en un territorio ignoto que se formulará en otra clave, con otro pentagrama.

Las voces diferentes hacen surgir, a modo de milagro cotidiano, una tercera (o cuarta) identidad, esta vez dialógica, siempre performativa. Como las ciudades invisibles, las traducciones son múltiples, ilimitadas, apasionadas, semióticas, visuales. Como Eutropia, la traducción no es una sino muchas. Como Zemrude, es el espejo de quien mira. La traducción, borgeana, completa el original. Sin *verba*, dice Cortázar (1995 [1963]: 337), «no hay *res*».

El concepto en torno al cual se articula este libro surge precisamente del encuentro, armonioso o no, nunca fácil, entre identidades, de la posibilidad (o no) de que traducir nos lleve a la hospitalidad o a la asimetría. Ese concepto tan apasionante como necesario y polémico es el *ethos* de quien traduce, que María Laura Spoturno definió ya hace unos años (Spoturno, 2017). En el *ethos* interseccional de la traducción surge esa extrañeza a la que tantas páginas dedicó Levinas, la alienación hacia la propia lengua, su errancia y exilio permanentes, a los que se refirió Paul de Man. El *ethos* de

quien traduce se contrapone, o no, al de quien escribió el texto anterior, y en consecuencia supone el comienzo de una historia de amor y de conflicto entre ambas subjetividades discursivas. Además, el concepto de *ethos* también nos obliga a reflexionar sobre si en casos como las autotraducciones, casi siempre infieles al original, nos topamos con uno o dos (o más) *ethos*; si esto no es la prueba de que en realidad las identidades son siempre heterogélicas.

Sea como fuere, se trata de una noción que se me antoja fundamental en el contexto de los Estudios de Traducción contemporáneos, tras sucesivos paradigmas y giros que han logrado visibilizar por fin la figura de la persona que traduce. Por eso creo que este libro es tan necesario. La razón de esta urgencia de reflexionar sobre la imagen discursiva y, en consecuencia, sobre el significado del verbo «traducir» a estas alturas del siglo XXI, es que, si bien es cierto que actualmente nuestra disciplina ya ha asumido que su objetivo no es ser un mero trasvase de significado equivalente entre lenguas, acaso todavía no se ha indagado lo suficiente en ese *ethos*, o mejor en esos *ethos*, que participan en el apasionante proceso, nunca acabado, que es la traducción.

*Subjetividad, discurso y traducción: la construcción del ethos en la escritura y la traducción* es un volumen fundamental en el panorama actual de nuestra disciplina, en tanto se plantea el *ethos* en textos literarios que giran en torno a conceptos radicalmente contemporáneos, como son las migraciones, el feminismo transnacional, lo *queer*, las identidades híbridas o la autotraducción, entre otros. Desde la narrativa de Olga Grjasnowa hasta las aventuras de la China Iron, pasando por el feminismo nigeriano de Chimamanda Adichie, las autotraducciones de Achy Obejas, la hibridación chicana, la utilización del mapudungun por Lara Millapán o Ancalao o la traducción de las literaturas para las infancias, todas estas imágenes discursivas nos acercan a los *ethos* que han demostrado ser capaces de dar pasos bajo el agua. Se trata de literaturas que crean tramas interseccionales entre las distintas subjetividades, que nos ponen en alerta sobre la violencia, de tantos tipos, contra las mujeres, pero también sobre el hecho de que cualquier intercambio lingüístico trae consigo relaciones de poder simbólico.

Frente al bourdeano *habitus* lingüístico del *ethos* dominante, los textos abordados en los diversos capítulos son ejemplos de interseccionalidad, de subversión de la norma, del poder de aquellos *ethos* alternativos (en plural) que no quieren limitarse a representar (en dos palabras) lo Real. En todos estos casos, las aportaciones que integran este volumen demuestran que el capital simbólico de los márgenes puede llegar a ser un verdadero motor transformador, capaz de ejercer, a través de la reescritura alternativa, una violencia simbólica contra la dominación.

De la lectura de estas páginas se desprende que cada traducción es un palimpsesto, un relato superpuesto que se cuela por el espacio existente entre un texto y otro, entre el original y la traducción, pero también entre los espacios en blanco invisibles en cualquier significado supuestamente unívoco. Los *ethos* participan en el proceso de escritura y en el de reescritura, porque en ambos cada palabra es cruce de culturas,

paradigma de encuentros y desencuentros, intersticio, muro de contención y desbordamiento.

Los *ethos* interseccionales colectivos que descubre este libro urgen a escudriñar cada palabra como un rizoma, como una puente por donde transitan las voces contemporáneas, tanto más ricas cuanto más impuras, porque esas palabras reflejan *ethos* mestizos que se resisten a las fronteras geográficas, étnicas y lingüísticas. Así, las palabras entendidas como «heterogeneidad interlingüe» (Spoturno, 2014 [2010]: 98) son el hilo conductor de las mujeres objeto de estudio de este volumen. En sus originales y en sus traducciones, las atravesadas nos acercan a tejidos textuales entrelazados, a palabras llenas de cicatrices que son ecos de vidas pasadas, a palabras donde ellas han escrito sus *ethos* apoyándose en los pensamientos de otras mujeres. En esas traducciones se escuchan melodías que no son arias sino contrapuntos, porque cada una de esas voces es igual de importante que las demás: cada una pregunta por qué no nos inquietamos ante la invisibilidad de lo que debería ser visible.

Es esta la finalidad última del *ethos*, o mejor dicho de los *ethos*, feministas, *queer*, rebeldes, interseccionales, heteroglósicos y antihegemónicos que aquí se nos presentan. A estas alturas, la persona que traduce, pero también la que lee, sabe qué es estar al otro lado. Sus *ethos* son tan reconocibles como el de quien escribió con anterioridad el texto, por eso lo completa. Incluso en las autotraducciones, el *ethos* múltiple se torna visible al expandir el anterior (Spoturno, 2019).

Los *ethos* sobre los que nos permiten reflexionar estas páginas me recuerdan el genotexto de Julia Kristeva, ese que busca las pulsiones, la oxidación de las consonantes y la voluptuosidad de las vocales. También me hacen pensar en Nepantla, en los espacios heterotópicos y en los archipiélagos criollizados. Los *ethos* de todas estas mujeres que escriben, (auto)traducen y entonan múltiples melodías; van tejiendo vidas en constante reescritura, existencias policéntricas que han dejado muy atrás los binarismos, para optar, en cambio, por ser líneas de fuga en constante desterritorialización.

Todos los textos literarios a los que estas páginas nos permiten acercarnos se tornan, por decirlo con Eduardo Galeano en *Espejos*, dedos que nos tocan, que nos arañan, porque cuando un libro está de veras vivo, respira y tañe. Lo mismo podría decirse de la traducción. Cuando el *ethos* de la reescritura se añade al del texto anterior, nos obliga a pensar críticamente. Nos hace ver que la traducción es un texto vivo, un territorio desterritorializado y palimpsestico, nunca completado. Las que aquí se presentan son traducciones heterogéneas de unas mujeres que desafían la concepción homogénea y estática del lenguaje.

*Subjetividad, discurso y traducción* nos enseña que traducir es emprender un viaje entre los *ethos*; que traducir es escuchar atentamente sinfonías de sonidos en contrapunto: es componer nuestras melodías con los pentagramas de otros. Tras esta lectura, he aprendido que traducir es adentrarse en un bucle de signos que conformarán cruces de caminos diferentes y a la vez iguales. Es ser funambulista sobre espacios que

nunca son horizontales sino dinámicos y heterotópicos; es ser capaz de ensanchar los espacios y los tiempos, creando así cruces e interconexiones entre pasado, presente y futuro, y entre constructos que (se) interrelacionan. Más allá de la mera representación, la traducción se torna capaz de anunciar la fractura referencial y la quiebra de la representación como el punto en el que se abre el abismo del acróbata. Más allá de la mimesis, la traducción se nos antoja el origen de esos otros signos que nos precipitan al infinito balanceándonos en la transgresión de lo cotidiano. Y, sin embargo, al traducir notamos la ayuda de ese cable que los miles de ojos que nos observan no son capaces de ver desde tierra firme, ese hilo invisible que nos sujeta con firmeza y permite que, mirando al otro, (le) soñemos.

María Carmen África Vidal Claramonte  
Salamanca, 11 de diciembre de 2021

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cortázar, Julio (1995 [1963]), *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Spoturno, María Laura (2014 [2010]), *Un elixir de la palabra. Heterogeneidad interlingüe en la narrativa de Sandra Cisneros*, tesis doctoral, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/3192> (fecha de consulta: 11/12/2021).
- Spoturno, María Laura (2017), «The presence and image of the translator in narrative discourse: towards a definition of the translator's *ethos*», *Moderna Språk*, 1, pp. 173-196.
- Spoturno, María Laura (2019), «El retrabajo del *ethos* en el discurso autotraducido. El caso de Rosario Ferré», *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 21, pp. 323-354, DOI: <https://doi.org/10.24197/her.21.2019.323-354>.

# INTRODUCCIÓN

## *Ethos, escritura y traducción*

*Subjetividad, discurso y traducción: La construcción del ethos en la escritura y la traducción* es un monográfico colectivo que investiga aspectos discursivos, literarios y retóricos que atañen a la configuración del sentido y de la subjetividad en el discurso literario y el discurso literario (auto) traducido. Inscripto en proyectos individuales y colectivos, el conjunto de las obras aquí estudiadas lleva la traza de luchas incansables por la palabra y su legitimización. De allí nuestro interés por indagar la gestión enunciativa que da voz, cuerpo y presencia a figuras que han sido, en muchas ocasiones, invisibilizadas y acalladas. El potencial transformador de la traducción, clave en esas luchas, queda de manifiesto en este volumen que centra su atención en el estudio del *ethos*.

En la retórica clásica, la noción de *ethos* se define como la imagen de sí que el orador plasma en el discurso. El *ethos* constituye uno de los modos o pruebas de la persuasión junto con el *pathos* y el *logos*. Para Aristóteles (1990), la credibilidad de un orador depende en gran medida de su carácter, talante o *ethos* articulado en el discurso con el *pathos*, su habilidad para predisponer la adhesión de la audiencia y el *logos*, que remite al orden de los argumentos. La noción de *ethos* reviste también un carácter moral y ético. En su sentido moral, el *ethos* alude a las virtudes y atributos del orador mientras que su implicancia discursiva refiere al carácter y actitud que se le asocian. Un discurso

retóricamente eficaz asegura la concomitancia entre objetivos argumentativos y estilo discursivo. Estos sentidos no deben comprenderse como antagónicos sino complementarios ya que constituyen las fases de toda actividad argumentativa (Eggs, 1999).<sup>1</sup>

En el siglo veinte surgen propuestas teóricas que, situadas en campos disciplinarios diferentes, retoman y desarrollan el concepto de *ethos*. En el campo de la sociología, se destacan, entre otros, los trabajos de Max Weber (1964 [1904]), Pierre Bourdieu (1982, 2012 [1994]) y Erving Goffman (1956, 1986 [1974]). En el análisis del discurso y la pragmática argumentativa, cobran peso las indagaciones de Oswald Ducrot (1984), Ruth Amossy (1999, 2010, 2012) y Dominique Maingueneau (1999, 2002, 2013, 2014). También la traductología, desde perspectivas metodológicas diversas, ha contribuido a este desarrollo (Berman, 1984; Simeoni, 1998; Gouanvic, 2001; Inghilleri, 2003, 2005; Sela-Shefy, 2005, 2014; Wolf y Fukari, 2007; Suchet, 2010, 2013, 2014; Vorderobermeier, 2014; Spoturno, 2017, 2019a, 2022; Alberdi Urquizu, 2018).

En el marco de su teoría polifónica, Ducrot (1984) entiende el *ethos* como la imagen discursiva que está ligada a la figura del locutor<sup>2</sup> en tanto personaje discursivo, es decir, la imagen que se obtiene del responsable de la enunciación a partir de su compromiso y actividad enunciativos. De este modo, el análisis del *ethos* que se asocia a un locutor determinado comporta la consideración de las modalidades del decir y no simplemente aquello que el orador ha dicho de sí mismo. Esto es, el *ethos* atribuido a un orador no se infiere de sus palabras concretas sino del conjunto de elecciones a su cargo que configuran su decir y legitiman o no su discurso. La definición de Ducrot es de estricto carácter discursivo.

A partir de esta definición, Amossy (1999) reelabora la noción de *ethos* desde una perspectiva sociodiscursiva más amplia. Su mirada, que integra aportes de la sociología, la pragmática y los estudios de la enunciación, sitúa la categoría de *ethos* en un espacio institucional y cultural definido (Bourdieu, 1982). En ese sentido, la distinción entre *ethos discursivo* y *ethos previo* que propone resulta clave. El *ethos* discursivo, que corresponde a la definición ducrotiana, determina la imagen del locutor a partir de la manera en que este presenta su enunciación, de las elecciones que son propias de un género discursivo particular, así como también del modo en que el locutor reelabora el conocimiento previo que existe sobre su persona (Amossy, 2012). En efecto, el *ethos* previo remite a las ideas previas que el alocutario tiene del locutor antes de que este tome la palabra. Esas ideas previas concitan las representaciones colectivas cristalizadas o *estereotipos*, entendidos como esquemas culturales preexistentes productivos que colaboran en la comprensión del mundo y la regulación de las conductas sociales (Amossy y Herschberg Pierrot, 1987). Analizar la conformación del

---

<sup>1</sup> Esta Introducción recoge aspectos conceptuales y metodológicos abordados en Spoturno (2017, 2019a).

<sup>2</sup> Sin intención de promover el lenguaje sexista / binario, empleamos ciertas expresiones en masculino para designar categorías ya establecidas de ese modo en la literatura.

*ethos* previo implica, por un lado, ponderar el estatus institucional del locutor y su posición en un campo determinado, y, por el otro, las representaciones colectivas o estereotipadas que el auditorio tiene del orador así como las ideas previas que el locutor tiene de su audiencia.

El *ethos* no es de naturaleza estática; por el contrario, su carácter dinámico se materializa a través de la rectificación, modificación, restauración o transformación de las imágenes previas que pesan sobre el locutor a cargo de la enunciación. Esta operación, denominada *retrabajo del ethos previo* (Amossy, 2010), apela a la conformación de identidades tanto individuales como colectivas. La categoría de *ethos* colectivo se define como la imagen global que se atribuye a un grupo determinado sobre la base de representaciones estereotípicas ligadas a la categoría social o grupo de pertenencia del locutor (Charaudeau, 2005). El análisis del *ethos* colectivo exige identificar los procedimientos enunciativos y la acción de las representaciones sociales que determinan la imagen colectiva puesta en escena y los aspectos sociodiscursivos relevantes a la situación del discurso y del interdiscurso (Amossy, 2010, 2021). La eficacia retórica y la legitimación de la imagen de un grupo resultan también del retrabajo del *ethos* previo que opera sobre las representaciones estereotipadas que se asocian a ese grupo en un período determinado (Orkibi, 2008).

\*\*\*

Distintas investigaciones retoman la categoría de *ethos* del análisis del discurso para dar cuenta de la subjetividad en el discurso literario traducido y autotraducido. Ahora bien, el estudio del *ethos* en obras literarias traducidas trae aparejada la necesidad de considerar el problema de la autoría, cuestión abordada, entre otras disciplinas, por la filosofía, la narratología y el análisis del discurso (Booth, 1983 [1961]; Barthes, 1968; Foucault, 1969; Chatman, 1978; Amossy, 2009; Maingueneau, 2015). Para la traductología, el problema de la subjetividad y la autoría supone una mayor complejidad en tanto impone considerar la incidencia de otra fuente autoral, la figura traductora, ampliamente relegada en el campo de las culturas letradas en occidente (Venuti, 1995; Hermans, 1996, 2014; Schiavi, 1996; Delisle, 2002; Munday, 2008; Summers, 2017). Más aún, asistimos a la creación, de la mano de Andrew Chesterman (2009), de un área de indagación que centra sus preocupaciones en los distintos agentes que intervienen en la traducción, principalmente en la figura traductora (Baer, 2018; Grutman, 2018; Jansen, 2019; Kaindl, Kolb y Schlager, 2021).

Desde una mirada interdisciplinaria, los trabajos de Giuliana Schiavi (1996) y Theo Hermans (1996) cuestionan la validez de los modelos narratológicos tradicionales (Booth, 1983 [1961]; Genette, 1972; Chatman, 1978; Eco, 1993 [1979]) para explicar la naturaleza y origen del discurso narrativo traducido, no atendidas en esos modelos. Retomando la noción de *Autor implícito* (Chatman, 1990), Schiavi formula la hipótesis del *Traductor implícito*, que debe entenderse como la entidad textual que regula el funcionamiento y encauza la lectura del texto traducido a partir de una serie de

presuposiciones que conciernen al *Lector implícito* de la traducción. Para Schiavi, el texto traducido describe un circuito de comunicación en el que intervienen dos emisores, el *Autor implícito* y el *Traductor implícito*, y un destinatario, el *Lector implícito* que corresponde exclusivamente a la traducción. Por su parte, Hermans identifica los modos en que la presencia de la figura traductora se hace visible en el discurso narrativo traducido de manera patente, a través de notas, prefacios, epílogos, glosarios, y, de modo más subrepticio, por ejemplo, en los casos en que la reflexividad metalingüística compete a la lengua meta en la traducción. La hipótesis del traductor implícito ha sido continuada, reelaborada y criticada en la literatura especializada (O'Sullivan, 2005; Bosseaux, 2007; Munday, 2008; Alvstad, 2014; Hermans, 2014; D'hulst, 2015; Ette, 2016; Hagemann, 2021). Su productividad se evidencia también en investigaciones que la han retomado en relación con la categoría de *ethos* para explicar las particularidades de la subjetividad en el texto traducido desde una perspectiva sociodiscursiva. Entre esas investigaciones, es pertinente nombrar, dado su carácter metodológico, la contribución de Myriam Suchet (2010, 2013, 2014) así como nuestros trabajos (Spoturno, 2017, 2019a, 2022).

Articulando la formulación de Schiavi y el estudio del *ethos* autoral propuesto por Amossy (2009), María Laura Spoturno (2017) argumenta la autonomía del texto traducido y postula la categoría de *ethos* del traductor, que define como la imagen discursiva que se asocia a la figura traductora, la entidad textual a cargo de la enunciación del discurso traducido. El *ethos* del traductor surge de la conjunción de dos niveles que se hallan en interacción. El plano discursivo comprende los procedimientos retóricos y literarios que operan en la (re)configuración de la figura autoral, las modalidades del texto fuente, el par narrador / narratario, el empleo de paratextos y la institución de un *Lector implícito* para la traducción. El plano pre-discursivo abarca los discursos originados en distintos marcos culturales e institucionales, así como las ideas previas y representaciones estereotipadas que circulan sobre un texto, autor(a) o traductor(a) determinados a partir de su propia palabra o de la palabra de terceros (reseñas, críticas, entrevistas). Se trata del examen de las normas y los parámetros que rigen en la órbita de al menos dos obras y dos campos culturales diferentes. El análisis minucioso de esos niveles, constitutivos del *ethos*, permite establecer el posicionamiento enunciativo global asociado a la figura traductora en el texto traducido y el estatus que a esta se le confiere en un campo cultural particular.

La propuesta de Suchet (2013, 2014) da cuenta del modelo de Schiavi, pero retoma, en cambio, el modelo narratológico de Gérard Genette (1983) y, por ende, se centra en la figura del narrador para explicar la complejidad del discurso narrativo (traducido). Inscripta en el ámbito de la pragmática interaccional, su formulación conceptualiza el *ethos* como una categoría diferencial que surge de la negociación entre el autor y el traductor y la traducción como una operación de reenunciación. Suchet, que no vincula el *ethos* a una figura determinada del discurso traducido, indica que, en esa negociación, el traductor se vuelve «portavoz» del autor y, al hacerlo, plasma su propia subjetividad respecto del discurso traducido. Al igual que cualquier otra

operación enunciativa, la traducción proyecta las marcas de su propia enunciación y del sujeto enunciativo que la origina. El dialogismo, constitutivo de todo sujeto y discurso, habita el quehacer traductor. Asimismo, resulta pertinente ponderar el rol activo que Suchet asigna al lector para la construcción de la figura discursiva que encauza el texto (Lombardo, 2018).

En su conjunto, las indagaciones de nuestro equipo han contribuido a la descripción de la categoría de *ethos* en distintas prácticas de escritura y (auto)traducción. En consonancia con la propuesta de Suchet, Ana María Gentile (2020), explora las particularidades de la traducción como un género en sí mismo a partir de las nociones de *ethos*, reenunciación y heterolingüismo. Siguiendo las líneas de Spoturno, en su estudio de la obra poética de la autora portorriqueña Rosario Ferré, Sabrina Ferrero (2018) indaga la caracterización de la construcción del *ethos* en el discurso autotraducido. De manera complementaria, Spoturno (2019a) propone el retrabajo del *ethos* previo como uno de los rasgos distintivos de la autotraducción. La reelaboración de la imagen autoral a través de la autotraducción habilita la (re)inscripción de la figura autoral en distintos campos literarios y culturales (Spoturno, 2019a). Asimismo, los trabajos de Andrea Lombardo (2018, 2020) y Spoturno (2019b, 2022), que exploran la conformación del *ethos* individual y colectivo en prácticas de escritura y traducción en el seno de distintos movimientos feministas y otros activismos sociales, contribuyen a la sistematización de la noción en el discurso literario (traducido). Por su parte, la investigación de Gabriel Matelo (2020), centrada en una antología de autoras de pueblos originarios de la actual América del Norte, propone la categoría de *ethos* comunitario para recuperar el carácter simbólico y empático que atraviesa la subjetividad de una manera más ajustada que la de *ethos* colectivo. El presente libro avanza y consolida estas líneas investigativas.

\*\*\*

*Subjetividad, discurso y traducción...* se propone como una contribución al estudio de la subjetividad en el discurso literario y en el discurso literario (auto)traducido a partir del examen de la construcción del *ethos* en el seno de diversas prácticas de escritura y traducción. En el capítulo «*Ethos* colectivo y el estereotipo del refugiado en la narrativa de Olga Grjasnowa», Soledad Pereyra explora la construcción de la identidad colectiva en relación con la noción de estereotipo en la obra de Grjasnowa escrita en alemán. Enmarcadas en una perspectiva crítica, sus reflexiones sobre la traducción de la obra al inglés permiten apreciar las tensiones y los conflictos que suscita la palabra de una autora siempre en tránsito. El movimiento y la transformación, característicos del pulso de la escritura poética de Nicole Brossard y de los ritmos de su traducción al español, constituyen los ejes del capítulo de Ana María Gentile: «*Installations* de Nicole Brossard: poesía feminista, *ethos* y semiauto-traducción». El análisis muestra los vaivenes de la palabra poética entre textos, sujetos

y contextos en el marco de una praxis estética y política de relevancia para comprender los feminismos en occidente. En «Subjetividades femeninas y discursos feministas en *The Thing Around Your Neck* y en su traducción al español», Andrea Lombardo valora la construcción de la subjetividad en la narrativa de Chimamanda Adichie en términos de su compromiso ético y feminista. El estudio de diversos procedimientos enunciativos y aspectos metadiscursivos dan lugar a una serie de observaciones que contribuyen a problematizar aspectos de la escritura, la traducción feminista y la ética.

En «La experiencia interseccional de (la) puente como *ethos* colectivo transnacional en la adaptación y traducción al español de *This Bridge Called My Back*», Gabriel Matelo y María Laura Spoturno exploran la escritura y la traducción en el marco del proyecto político y estético transformador de Gloria Anzaldúa y la imagen de *bridge / puente* como metáfora de un *ethos* colectivo interseccional y transnacional. El análisis de la traducción, publicada en Estados Unidos para lectoras latinoamericanas, identifica los mecanismos de una operación de traducción y edición radical. Por su parte, en «Consideraciones sobre autoría, autotraducción, traducción y subjetividad. El caso de Achy Obejas», Sabrina Solange Ferrero recorre la obra de la periodista, escritora y renombrada traductora cubana para dar cuenta de los modos en que se configura el *ethos* autoral global en relación con su praxis como escritora, traductora y autotraductora entre Estados Unidos y Cuba. El análisis indica la presencia de demandas de orden discursivo, social, político y cultural que operan en la configuración de la subjetividad y de los textos.

La legitimación de la autoridad discursiva en el seno de prácticas de autotraducción es objeto de estudio en «La (re)configuración del *ethos* en la poesía autotraducida de María Isabel Lara Millapán y Liliana Ancalao», de Melisa Stocco. El caso examinado pone en evidencia las tradiciones y también las tensiones que atraviesan la constitución de la palabra poética y de la voz autoral en el contexto de las literaturas indígenas de Abya Yala / América Latina, con un interés especial por la poesía autotraducida. En el capítulo, «(In)visibilidad y retrabajo del *ethos* en la traducción de las literaturas para las infancias: el caso de María Elena Walsh», Mariela Romero aborda la construcción de la subjetividad en relación con una figura icónica de la cultura argentina. El análisis, que indaga la faceta de Walsh como traductora de literaturas para las infancias, descubre un aspecto de su obra poco estudiado hasta el momento y avanza en la comprensión de su proyecto político y estético.

Los dos últimos capítulos del libro abordan el problema de la subjetividad en obras escritas por autoras argentinas y traducidas al inglés. En «Una mirada sobre el *ethos* desde la traductología feminista transnacional. El caso de *Pasos bajo el agua*, de Alicia Kozameh, y su traducción al inglés», Gabriela Luisa Yañez discute, desde una perspectiva situada, la institución de lo femenino en la novela testimonial de Kozameh y en la traducción al inglés publicada en Estados Unidos. En su análisis, que identifica patrones heteronormativos en el plano discursivo, la autora sostiene que la afirmación de un *ethos* colectivo funciona como un mecanismo de denuncia tanto en el texto fuente

como en la traducción. Finalmente, en el capítulo «Ambigüedades en la construcción de un *ethos queer* en *Las aventuras de la China Iron* y su traducción al inglés», Magdalena Chiaravalli y María Laura Escobar Aguiar distinguen aspectos discursivos y literarios de la novela de Gabriela Cabezón Cámara que permiten caracterizarla como un texto *queer*. El estudio del *ethos* en el texto fuente y en la traducción al inglés, publicada en Escocia, demuestra la urgencia de atender a la situacionalidad en nuestras investigaciones.

En suma, este monográfico colectivo busca contribuir a las disciplinas de la traductología y del análisis del discurso, y, muy especialmente, a problematizar cuestiones caras a la autoría y la subjetividad inherentes a la escritura y la traducción en diversos contextos de producción y circulación. El volumen supone también un aporte crítico y situado a la traductología feminista y a los estudios que vinculan los problemas de traducción con las teorías de género y *queer*. Esperamos que los distintos capítulos, que abordan la constitución enunciativa de identidades individuales y colectivas que revelan su inscripción en distintas trayectorias literarias, tramas sociales y redes de lucha, interpielen la atención y el interés de quien transite su lectura.

María Laura Spoturno

La Plata, 23 de noviembre de 2021

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberdi Urquizu, Carmen (2018), «En torno al *ethos*. Apuntes para una sociopragmática de la traducción», en Julia Sevilla Muñoz (coord.), *Enfoques actuales de la traducción. Estudios dedicados a Valentín García Tebra*, Instituto Cervantes, en <https://cvc.cervantes.es/lingua/tebra/> (fecha de consulta: 23/11/2021).
- Alvstad, Cecilia (2014), «The translation pact», *Language and Literature*, 23 (3), pp. 270-284, DOI: <https://doi.org/10.1177/0963947014536505>.
- Amossy, Ruth y Anne Herschberg Pierrot (1987), *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, París, Nathan.
- Amossy, Ruth (ed.) (1999), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausana, Delachaux et Niestlé.
- Amossy, Ruth (2009), «La double nature de l'image d'auteur», *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, pp. 1-13, DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.662>.

- Amossy, Ruth (2010), *La présentation de soi, Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.amoss.2010.01>.
- Amossy, Ruth (2012), *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin.
- Amossy, Ruth (2021), «Qu'est-ce que l'éthos collectif?», en Ruth Amossy y Eithan Orkibi (eds.), *Ethos collectif et identités sociales*, Paris: Classiques Garnier, pp. 21-52.
- Aristóteles (1990), *Retórica*, introd., trad. y notas de Quintín Racionero, Madrid, Gredos. Edición revisada por Carlos García Gual.
- Baer, Brian J. (2018), «The translator's biography and the politics of representation: The case of Soviet Russia», en Judith Woodsworth (ed.), *The Fictions of Translation*, Ámsterdam y Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, pp. 49-66, DOI: <https://doi.org/10.1075/btl.139.03bae>.
- Barthes, Roland (1968), «La mort de l'auteur», *Mantéa*, 5, pp. 12-17.
- Berman, Antoine (1984), *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard.
- Booth, Wayne C. (1983 [1961]), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press.
- Bosseaux, Charlotte (2007), *How does it Feel? Point of View in Translation. The Case of Virginia Woolf into French*, Ámsterdam y Nueva York, Rodopi, DOI: <https://doi.org/10.1163/9789401204408>.
- Bourdieu, Pierre (1982), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- Bourdieu, Pierre (2012 [1994]), *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Éditions du Seuil.
- Charaudeau, Patrick (2005), *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert.
- Chatman, Seymour (1978), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1990), *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press.
- Chesterman, Andrew (2009), «The Name and Nature of Translator Studies», *Hermes – Journal of Language and Communication Studies*, 42, pp. 13-22, DOI: <https://doi.org/10.7146/hjlc.v22i42.96844>.
- Delisle, Jean (dir.) (2002), *Portraits de traductrices*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa / University of Ottawa Press, DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv16qgt>.
- Ducrot, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
- D'hulst, Lieven (2015), «The figure of the translator revisited: a theoretical overview and a case study», *Convergences francophones*, 2 (2), pp. 1-11, DOI: <https://doi.org/10.29173/cf294>.
- Eco, Umberto (1993 [1979]), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. de Ricardo Pochtar, 3.<sup>a</sup> edición, Barcelona, Lumen.
- Eggs, Ekkehard (1999), «Ethos aristotelicien, conviction et pragmatique moderne», en Ruth Amossy (ed.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, pp. 31-59.

- Ette, Ottmar (2016), *Writing-between-Worlds. TransArea Studies and the Literatures-without-a-fixed-Abode*, trad. de Vera M. Kutzinski, Berlín, De Gruyter, DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110462876>.
- Ferrero, Sabrina S. (2018), «La construcción del *ethos* del traductor en *Language Duel. Duelo del Lenguaje*, de Rosario Ferré», en María Laura Spoturno (coord.), *Escrituras de minorías, heterogeneidad y traducción*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP), pp. 141-164.
- Foucault, Michel (1969), «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Société Française de Philosophie, Bulletin*, 63 (3), pp.73-104.
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*, París, Éditions de Seuil.
- Genette, Gérard (1983), *Nouveaux discours du récit*, París, Éditions de Seuil.
- Gentile, Ana María (2020), «La traducción, ¿un género en sí mismo?», *Revista Estudios del Discurso*, 6 (2), pp. 48-67, DOI: <http://dx.doi.org/10.30973/esdi/2020.6.2/4>.
- Goffman, Erving (1956), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edimburgo, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.
- Goffman, Erving (1986 [1974]), *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Boston, Northeastern University Press.
- Gouanvic, Jean-Marc (2001), «*Ethos*, éthique et traduction : vers une communauté de destin dans les cultures», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 14 (2), pp. 31-47, DOI: <https://doi.org/10.7202/000568ar>.
- Grutman, Rainier (2018), «The Self-Translator as Author: Modern Self-Fashioning and Ancient Rhetoric in Federman, Lakhous», en Judith Woodsworth (ed.), *The Fictions of Translation*, Ámsterdam y Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, pp. 15-30, DOI: <https://doi.org/10.1075/btl.139.01gru>.
- Hagemann, Susanne (2021), «Determining a translator's attitude. The test case of Wilhelm Adolf Lindau as a translator of Walter Scott's novels», en Klaus Kaindl, Waltraud Kolb y Daniela Schlager (eds.), *Literary Translator Studies*, Ámsterdam y Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, pp. 265-278, DOI: <https://doi.org/10.1075/btl.156.14hag>.
- Hermans, Theo (1996), «The Translator's Voice in Translated Narrative», *Target*, 8 (1), pp. 23-48.
- Hermans, Theo (2014), «Positioning translators: Voices, views and values in translation», *Language and Literature*, 23 (3), pp. 285-301, DOI: <https://doi.org/10.1177%2F0963947014536508>.
- Inghilleri, Moira (2003), «Habitus, Field and Discourse. Interpreting as a Socially Situated Activity», *Target*, 15 (2), pp. 243-268, DOI: <https://doi.org/10.1075/target.15.2.03ing>.
- Inghilleri, Moira (2005), «The Sociology of Bourdieu and the Construction of the 'Object' in Translation and Interpreting Studies», *The Translator*, 11 (2), pp. 125-145, DOI: <https://doi.org/10.1080/13556509.2005.10799195>.
- Jansen, Hanne (2019), «I'm a translator and I'm proud: how literary translators view authors and authorship», *Perspectives*, 27 (5), pp. 675-688, DOI: <https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1530268>.

- Kaindl, Klaus, Waltraud Kolb y Daniela Schlager (eds.) (2021), *Literary Translator Studies*, Ámsterdam y Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, DOI: <https://doi.org/10.1075/btl.156>.
- Lombardo, Andrea (2018), «The Literary Translator's Discourse and Voice in Chimamanda Adichie's *Half of a Yellow Sun*», *Revista Ideas*, 4 (1), pp. 1-20.
- Lombardo, Andrea (2020), «La voz femenina y la configuración del *ethos* en *Purple Hibiscus* de Chimamanda Adichie», en Gabriela Leiton (ed.), *Actas de 4<sup>tas</sup> Jornadas Internacionales de Literatura y Medios Audiovisuales en Lenguas Extranjeras*, San Antonio de Areco, pp. 96-106, en <http://noticias.unsam.edu.ar/wp-content/uploads/2020/09/Libro.Definitivo.pdf> (fecha de consulta: 23/11/2021).
- Maingueneau, Dominique (1999), «*Ethos*, scénographie, incorporation», en Ruth Amossy (ed.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, pp.75-102.
- Maingueneau, Dominique (2002), «Problèmes d'*ethos*», *Pratiques*, 113/114, pp. 55-67, DOI: <https://doi.org/10.3406/prati.2002.1945>.
- Maingueneau, Dominique (2013), «L'*ethos*: un articulateur», *COntEXTES*, 13, DOI: <https://doi.org/10.4000/contextes.5772>.
- Maingueneau, Dominique (2014), «Le recours à l'*ethos* dans l'analyse du discours littéraire», *Fabula / Les colloques, Posture d'auteurs: du Moyen Âge à la modernité*, en <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php> (fecha de consulta: 23/11/2021).
- Maingueneau, Dominique (2015), «Escritor e imagen de autor», trad. de Carole Gouaillier, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada*, 24, pp. 17-30, DOI: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2015241139](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241139).
- Matelo, Gabriel (2020), «*Ethos* comunitario y descolonización en la antología de escritoras nativas: *Reinventing the Enemy's Language*», *Camino Real*, 12 (15), pp. 79-97.
- Munday Jeremy (2008), *Style and Ideology in Translation: Latin American Writing in English*, Nueva York, Routledge.
- Orkibi, Eithan (2008), «*Ethos* collectif et Rhétorique de polarisation: le discours des étudiants en France pendant la guerre d'Algérie», *Argumentation et Analyse du Discours*, 1, pp. 1-16, DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.438>.
- O'Sullivan, Emer (2005), *Comparative Children's Literature*, Nueva York y Londres, Routledge.
- Schiavi, Giuliana (1996), «There is Always a Teller in a Tale», *Target*, 8 (1), pp. 1-21, DOI: <https://doi.org/10.1075/target.8.1.02sch>.
- Sela-Sheffy, Rakefet (2005), «How to Be a (Recognized) Translator: Rethinking Habitus, Norms, and the Field of Translation», *Target*, 17 (1), pp. 1-26, DOI: <https://doi.org/10.1075/target.17.1.02sel>.
- Sela-Sheffy, Rakefet (2014), «Translators' Identity Work: Introducing Micro-Sociological Theory of Identity to the Discussion of Translators' Habitus», en Gisella M. Vorderobermeier (ed.), *Remapping Habitus in Translation Studies*, Ámsterdam, Editions Rodopi, pp. 43-55, DOI: [https://doi.org/10.1163/97894\\_01210867\\_005](https://doi.org/10.1163/97894_01210867_005).

- Simeoni, Daniel (1998), «The Pivotal Status of the Translator's Habitus», *Target*, 10 (1), pp. 1-39, DOI: <https://doi.org/10.1075/target.10.1.02sim>.
- Spoturno, María Laura (2017), «The Presence and Image of the Translator in Narrative Discourse: towards a Definition of the *Translator's Ethos*», *Moderna Språk*, 1, pp. 173-196.
- Spoturno, María Laura (2019a), «El retrabajo del *ethos* en el discurso autotraducido. El caso de Rosario Ferré», *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 21, pp. 323-354, DOI: <https://doi.org/10.24197/her.21.2019.323-354>.
- Spoturno, María Laura (2019b), «La conquista del espacio enunciativo. Un estudio de las notas en la traducción al español de *Borderlands / La Frontera*», *Lengua y Habla*, 23, pp. 360-379.
- Spoturno, María Laura (2022), «*Ethos* colectivo, redes de lucha y prácticas de escritura y (auto)traducción en colaboración: el caso de *Revenge of the Apple / Venganza de la manzana*, de Alicia Partnoy», *Letral*, 28, pp. 46-72, DOI <https://doi.org/10.30827/rl.vi28.21366>.
- Suchet, Myriam (2010), *Textes hétérolingues et textes traduits : de «la langue» aux figures de l'énonciation. Pour une littérature comparée différentielle*, tesis doctoral, Montreal, Universidad de Concordia.
- Suchet, Myriam (2013), «Voice, Tone and *Ethos*: A Portrait of the Translator as a Spokesperson», en Kristiina Taivalkoski-Shilov y Myriam Suchet (eds.), *La traduction des voix intra-textuelles / Intratextual voices in translation*, Québec, Les Éditions québécoises de l'œuvre, pp. 159-184.
- Suchet, Myriam (2014), *L'Imaginaire hétérolingue*, París, Classiques Garnier.
- Summers, Caroline (2017), *Examining Text and Authorship in Translation. What Remains of Christa Wolf?*, Londres, Palgrave Macmillan, DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-40183-6>.
- Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Vorderobermeier, Gisella (ed.) (2014), *Remapping Habitus in translation studies*, Ámsterdam, Rodopi, DOI: <https://doi.org/10.1163/9789401210867>.
- Weber, Max (1964 [1904]), *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. de Jacques Chavy, París, Plon.
- Wolf, Michaela y Alexandra Fukari (eds.) (2007), *Constructing a Sociology of Translation*, Ámsterdam y Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, DOI: <https://doi.org/10.1075/btl.74>.



# **ETHOS COLECTIVO Y EL ESTEREOTIPO DEL REFUGIADO EN LA NARRATIVA DE OLGA GRJASNOWA**

*Soledad Pereyra*

## **INTRODUCCIÓN**

En la actualidad encontramos diversos autores y dramaturgos consagrados que forman parte del campo artístico alemán, quienes han vivido una integración social como minoría, en tanto llegaron al país europeo como refugiados por cuota o *Kontingentflüchtlinge*, luego de la Segunda Guerra Mundial, cuando Alemania comienza a acoger sistemática y regularmente a sujetos desplazados o en situación de riesgo por su origen étnico, culto o afiliación política, entre los cuales, en aquellos tiempos, la mayoría eran los perseguidos por su origen judío.

Muy especialmente Grjasnowa (n. Baku, 1984) se convirtió en figura clave para la narrativa actual alemana al acaparar críticas laudatorias, reediciones y traducciones, adaptaciones teatrales y premios literarios. La relevancia de Grjasnowa como autora alemana y su recepción positiva más allá de las fronteras de la República Federal se leen en sus traducciones, particularmente al inglés, publicadas para un mercado editorial que no siempre es receptivo a la literatura extranjera traducida. Por ejemplo, su novela debut, *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (*A los rusos les gustan los abedules*) (2012), además de contar con una adaptación teatral, tuvo su traducción al inglés (2014), al español (2013) y a otras lenguas.

Complementariamente, Grjasnowa encarna una nueva voz en relación con los debates sociales sobre la migración y los refugiados en Alemania, al poner en foco no solo la narración de los refugiados judíos provenientes de antiguos países de la Unión Soviética (como en *Los rusos*), sino también la situación de los actuales o nuevos

refugiados, víctimas de la crisis humanitaria que Europa comenzó a enfrentar en el 2015. Existen otras novelas en el campo literario alemán que, como *Los rusos*, ponen en el centro de la narrativa a un personaje refugiado judío por cuota de los noventa, como la novela *Der Zopf meiner Großmutter* (2019), donde la experiencia ficcional de la abuela refugiada protagonista coincide con la de la propia autora de esa novela, Alina Bronsky. Así también, encontramos otros autores en lengua alemana que de forma contemporánea a la crisis de refugiados más reciente la elaboraron ficcionalmente, verbigracia la novela de Jenny Erpenbeck *Gehen, ging, gegangen* (2015).<sup>1</sup> O incluso, algunos que aún en la diégesis la representación de esas dos oleadas de refugiados, como *Viktor hilft* (2018) de Vladimir Vertlib, en la cual el protagonista (Viktor), quien décadas antes había huido del antisemitismo en la Unión Soviética, intenta ayudar en un campo de acogida en Salzburgo durante la oleada de refugiados reciente.

La obra de Grjasnowa se destaca en relación con la temática de los refugiados y su representación por dos aspectos. Por un lado, la recurrencia de los temas vinculados al desplazamiento de personas hacia Alemania forzados por situaciones políticas de emergencia y las problemáticas de integración específicas de estos colectivos de refugiados, ligada al antisemitismo, es indiscutible en la obra de Grjasnowa: pueden encontrarse en las tres primeras novelas y en textos no ficcionales de la autora.<sup>2</sup> Por el otro, hay una cuestión de enfoque y modos de representación que la diferencia de otras novelas contemporáneas y que puede entenderse incluso, pensándolo como una macroestructura discursiva, como una forma de posicionamiento y creación de una identidad que se complementa a través de diversos textos (ficionales y no ficcionales). Su tercera novela *Gott ist nicht schüchtern* (2017), es la que más directamente dialoga con el presente de su escritura, el de la crisis de refugiados que puso en duda el modelo multicultural de la democracia alemana. En esta novela, además de elaborar un mundo ficcional que denota una profunda investigación y resulta verosímil, Grjasnowa rehúye la construcción de personajes refugiados como individuos averiados que llegan a Europa por propia voluntad, sino como personas cuyas vidas están siendo destrozadas en ese momento, con la complicidad de Occidente, sin dejarles otra opción que la de

---

<sup>1</sup> De todas las novelas listadas en este párrafo, la de Erpenbeck es la que ha tenido una mayor acogida en el mercado del libro internacional, cuestión que se constata en sus traducciones a diversas lenguas: al inglés *Go, Went, Gone* (2017), al español *Yo voy, tú vas, él va* (2018a), al catalán *Les formes del verb anar* (2018b) y al italiano *Voci del verbo andare* (2016), entre otros. La novela de Alina Bronsky ha sido traducida recientemente al inglés como *My Grandmother's Braid* (2021). La novela de Vladimir Vertlib no tiene traducciones al inglés y al español hasta la fecha.

<sup>2</sup> Véanse por ejemplo los siguientes ensayos de Grjasnowa «Literarische (Mehr)Sprachreflexionen» (2020) y *Die Macht der Mehrsprachigkeit: über Herkunft und Vielfalt* (2021b) y los que se nombran a continuación en la sección 1.1 de nuestro capítulo.

huir. Aquí hay un giro en la perspectiva que pone en una situación de ambivalencia constante al lector occidental previsto.<sup>3</sup>

El propósito del presente capítulo es justamente analizar la novela de 2017 de Grjasnowa no solo a partir del contexto histórico vinculado a la crisis de refugiados que rodea su aparición y que construye su diégesis, sino también a partir de las representaciones y concepciones del refugiado que surgen del discurso y las estrategias estéticas de elaboración del discurso narrativo. En la sección que inaugura este capítulo, junto con la presentación del marco teórico vinculado a la noción de *ethos*, describimos brevemente el contexto histórico-social de los *Kontingentflüchtlinge* (los de ayer y los de hoy) en relación con la República Federal Alemana. A continuación, recurrimos a la obra *Gott ist nicht schüchtern*, donde primero analizamos la construcción de los personajes en relación con las representaciones sociales y estereotipos de los refugiados. Así también, en segundo lugar, al rastrear la focalización y marcas de enunciación del discurso del narrador omnisciente, mostramos que la novela de Grjasnowa, lejos de establecer una perspectiva narrativa neutral, se construye como un discurso contestatario desde la ficción a la imagen del refugiado tomada del imaginario sociodiscursivo alemán y concretamente busca orientar al lector hacia a una lectura política de la crisis de 2015. También, discutimos la obra de Grjasnowa como un proceso de construcción de un *ethos colectivo* (Amossy, 2010) del refugiado, que dialoga con imágenes contemporáneas y anteriores de estos sujetos, donde la experiencia personal de la autora como refugiada se imbrica en un nosotros grupal para crear una identidad colectiva del refugiado en el discurso literario, que, en última instancia, interpele los estereotipos y la imagen social naturalizada. En último lugar, anudamos esta lectura del *ethos colectivo* con la traducción y publicación de la novela en inglés en el 2019.

## 1. MARCO TEÓRICO

Para llevar a cabo el análisis propuesto de la novela *Gott ist nicht schüchtern* se vuelve indispensable presentar de manera breve al menos dos conceptos teórico-metodológicos y uno contextual, que provienen de dos ámbitos de investigación distintos. A saber: la noción de *Kontingentflüchtlinge* en su marco histórico de origen en la cultura alemana y luego dos conceptos desarrollados dentro de los estudios franceses de análisis del discurso que son nuestras herramientas de análisis; a saber, los

---

<sup>3</sup> Aquí usamos el concepto de lector implicado, el cual surge como una función del texto (tal como la función autor), aunque no esté directamente representado en la obra. Dentro de la teoría de la recepción, Link (1976: 28) y Grimm (1977: 38-39) hablan de un lector previsto («Adressat») que no se encuentra fijado como tal en el texto pero que puede reconstruirse de la imaginación del autor a través de las intervenciones extratextuales.

conceptos de *ethos* colectivo y de estereotipo como fueron delineados por Ruth Amossy (2010).

### 1. 1. *Kontingentflüchtlinge*

Tal como recompone Giorgio Agamben (1995), la primera gran ola de refugiados en Europa ocurre luego de la Primera Guerra Mundial, cuando la caída de los imperios ruso, otomano y austrohúngaro acarrear un nuevo orden bocetado en tratados de paz que llevan a otros colapsos demográficos y territoriales en Europa Central y del Este. En la década del noventa y principios de 2000, los judíos denominados *Kontingentflüchtlinge* (traducido literalmente: refugiados por cuota o cupo) emigraron desde la antigua Unión Soviética y sus territorios a la República Federal de Alemania. A través de ese programa de migración es como llega la autora Olga Grjasnowa y su familia al país germánico, cuestión que determina la relación de ambivalencia con el país de recepción:

My relationship to the country is not exactly a love story. I emigrated from Azerbaijan to Germany with my parents and brother in 1996: we were what was called “quota refugees”. None of us wanted to move to Germany; my mother, the daughter of a Shoah survivor, said at the time, “The ashes are still warm.” But as holders of Azerbaijani passports, we had limited opportunities—and Germany was at least in Europe. There was no war raging here and my brother and I would have better chances, my parents hoped (Grjasnowa, 2021a: 38).

Como puede leerse en el fragmento, a partir de su migración, la autora y su familia integraron la categoría de «refugiados por cuota». Esto retoma una idea que anteriormente había postulado en otro texto no ficcional, «Privilegien» (2020a), donde en la apertura establece que uno de los más grandes privilegios en la vida es decidir por uno mismo quién se quiere ser; naturalmente bajo la condición de refugiados o civiles en una situación política extrema se pierde incluso ese derecho. Ella se inscribe en este colectivo, con las tensiones que ese posicionamiento le produce hasta el día de hoy y, al mismo tiempo, es inscripta en él por la contingencia histórica y los caminos de la burocracia que regulan, como consigna Agamben, la inscripción del «native (that is, of life) in the legal order of the nation-state» (Agamben, 1995: 116). Ese mismo aparato burocrático relega al espacio liminar de la falta de Estado y de derechos al sujeto desplazado o refugiado y resulta, nuevamente a partir de Agamben quien toma a Arendt, en una distinción que se ha naturalizado socialmente entre sujetos nacionales (con derechos) y refugiados (Agamben, 1995: 115).

Aún en la Alemania unificada de 1991, no existía oficialmente una inmigración judía, a pesar de que el país reconocía su responsabilidad histórica con respecto al

pueblo judío. Por ello, los judíos inmigrantes que volvían al país de la *Shoah* eran incluidos dentro del marco de la ley de los refugiados por cuota. Para legitimar la migración judía, se necesitaba entonces una base legal creada a partir de una explicación política simbólica. Al gestionar la estrategia de inmigración de este colectivo, se prefirió la respuesta más tradicional del Halajá (que solo considera judío a los nacidos de madre de judía y a los convertidos al judaísmo) una respuesta secular propia del siglo XX y se permitió a los hijos y a veces a los nietos de padres judíos y / o madres judías (o de ambos padres) emigrar a Alemania como «refugiados por cuota». Los rastros de esa inmigración son demográficamente significativos hoy en día en Alemania: en la actualidad, hay entre 100 000 y 105 000 judíos que forman parte de una comunidad judía y al menos el 90 % de ellos son emigrantes de la antigua Unión Soviética.<sup>4</sup> Asimismo, esa inmigración tiene un impacto relevante en la cultura alemana actual, en la cual se destacan artistas jóvenes de gran reconocimiento que llegaron al país como «refugiados por cuota», tales como Sasha Mariana Salzman, Alina Bronsky, Saša Stanišić y, por supuesto, Olga Grjasnowa.

Fue también en el marco de las leyes de los «refugiados por cuota» que en el 2013 el gobierno alemán se hizo cargo de la crisis humanitaria desatada por el conflicto bélico en Siria, que en realidad había comenzado en el 2011 con el levantamiento del ejército libre contra el régimen de **Baschar al-Assad**.<sup>5</sup> De este modo, el gobierno de la República Federal Alemana decidió en marzo de 2013 aceptar a 5000 refugiados sirios. Este programa contemplaba el reasentamiento gradual de refugiados provenientes desde los campos de refugiados libaneses, desde donde los trasladaban en aviones hacia Alemania. Tanto en diciembre de 2013 y como en julio de 2014, la cuota se amplió en 10 000 refugiados. En 2015, este contingente de sujetos desplazados comienza a visibilizarse en el discurso periodístico y político a través de la llamada crisis de refugiados en Europa, que no solo estaba vinculada al conflicto sirio (aunque era su principal afluente) y que usaba el Mediterráneo como corredor para llegar a Italia y Grecia, para luego continuar a Europa Central y Europa del Norte. Aunque no todos los refugiados decidieron reclamar asilo político, muchos lo hicieron. Alemania recibió en el 2015 más de 476 000 nuevos pedidos de asilo. Como balance del 2015, a comienzos del 2016 se calculó que en total habían entrado a Europa 1 005 504

---

<sup>4</sup> En enero de 2005, caducó, luego de veinticinco años, la posibilidad de inmigración judía hacia Alemania como «refugiados por cuota» y entró en vigor la nueva ley de inmigración. La política simbólica se acabó y con ella la inmigración judía. Desde 2005, los judíos pueden inmigrar al país según una especie de sistema de puntos: para obtener el permiso de entrada deben demostrar conocimientos suficientes de alemán, un pronóstico positivo demostrable de integración a través de un puesto de trabajo y la promesa de poder formar parte de una comunidad judía.

<sup>5</sup> Por razones de espacio y áreas de especialidad, es imposible hacer aquí una desagregación del conflicto bélico sirio y de las políticas de Baschar al-Assad, presidente de la República Árabe Siria desde el año 2000, a pesar de que toda la primera parte de la novela de Grjasnowa transcurre durante la implosión de la guerra.

personas, de las que solo el 3 % ingresó por tierra; este flujo migratorio fue el más alto desde la Segunda Guerra Mundial (OIM, 2016).

Nuevamente en el ensayo breve «Privilegien», Grjasnowa relata una anécdota personal que muestra su inscripción como refugiada y su asimilación con el colectivo de refugiados actuales en un plural que incluye a unos y a otros. Durante una estadía en Estambul como escritora y docente invitada, Grjasnowa viaja en un taxi con su hija en brazos mientras grupos de niños sirios (según los identifica el conductor) se acercan al auto pidiendo limosna. La escritora no puede dejar de ver la arbitrariedad e injusticia que separa la situación de esos niños y la suya y de su hija, basada únicamente en un pasaporte:

Der einzige Unterschied zwischen meinem Kind und diesen Kindern ist der deutsche Pass. Ich bekam ihn, weil meine Familie von der Wehrmacht fast ausgerettet und die jüdische Zuwanderung in den 1990ern toleriert wurde (Grjasnowa, 2020a: 132-133).

Aquí Grjasnowa, como refugiada de una corriente anterior, en la cual estaba implicada la culpa por el pasado nazi alemán, no puede dejar de ver sus ventajas y privilegios frente a esta nueva oleada migratoria que padece la exclusión y es víctima de las restricciones burocráticas de los países que los acogen. En sus palabras: «Ihnen bleibt keine Wahl. Mir schon» (Grjasnowa, 2020a: 132).

## 1.2. *Ethos* colectivo

Como queda señalado en la Introducción de este libro, la noción de *ethos* colectivo de Amossy (2010) extiende y amplifica aquella imagen de sí (individual) a un grupo (Amossy, 2010: 4) para presentar ante el interlocutor (en nuestro caso, serán los lectores previstos, esto es alemanes) una imagen sobre una comunidad, en nuestro caso los refugiados. De este modo, el *ethos* ya no se trata únicamente de la imagen personal de quien enuncia, sino también de «la imagen del grupo al cual pertenece (el locutor) y en nombre de quien habla» (Amossy, 2010: 156).<sup>6</sup> La configuración de este *ethos* colectivo no surge de un punto cero, como un programa identitario programáticamente organizado, sino del retrabajo de imágenes anteriores con las cuales, indefectiblemente, dialoga y, al mismo tiempo, busca reafirmar cierto consenso sobre la identidad grupal. En este sentido, la dinámica del *ethos* colectivo, replica la dinámica que ya se encuentra en la construcción del yo en el *ethos* individual, el cual también interpela esas representaciones y discursividades anteriores: «la representación social que categoriza al locutor, su reputación individual, la imagen de su persona, la cual deriva de una

---

<sup>6</sup> La traducción es nuestra.

historia conversacional o textual, su estatus social e institucional» (Amossy, 2010: 73).<sup>7</sup> En nuestro caso, como mostramos más abajo en la lectura de la novela de 2017 de Grjasnowa, un *ethos* colectivo de los refugiados, que busca crear una imagen de sí mismos (no olvidemos que la autora se reconoce como refugiada) sobre la complejidad de sus contextos de origen, la inhumana situación de viaje hacia el país de acogida y también sobre la diversidad de sus subjetividades aún en la pluralidad, todo esto a través de un modo que supere la mera apreciación desde el patetismo, el estigma y los estereotipos. Justamente, y aquí siguiendo nuevamente a Amossy, quien a su vez toma a Benveniste, debemos insistir en que la potencialidad política de ese *ethos* colectivo es justamente reagrupar los participantes de una interacción de un modo en el que «yo y tú» son el nosotros; ya no se trata de una multiplicación de un yo, sino de su extensión de una forma ilimitada, en un yo plural donde varios coinciden o delimitan su *Treffpunkt* colectivo.

### 1.3. Estereotipo

El estereotipo debe considerarse como una forma de representación colectiva entendida como fija y universal que funciona como modelo cultural para asegurar el reconocimiento de la experiencia concreta asociada a una persona o grupo. El estereotipo se propone, así, como punto de referencia para la construcción de la realidad (donde se inscriben la identidad propia y la de los demás). Además, dice Amossy (2010), el estereotipo contribuye a la construcción de la «memoria colectiva», lo que refuerza su papel en la comprensión mutua y la identificación colectiva, en nuestro caso fundamental para deslindar las tensiones sobre la crisis de los refugiados que es no solo el telón de fondo histórico al momento de publicación, sino que además es fundamental para comprender la narración presentada en la novela. En la materialización en el discurso pueden verse de forma tangible esos estereotipos almacenados. Esos estereotipos, basados en creencias y representaciones que se entienden como evidentes y universales en torno a una comunidad (en nuestro trabajo, sobre los refugiados provenientes de Medio Oriente, fundamentalmente de Siria), se los apropia en parte en su novela Grjasnowa, en un movimiento que acerca y aleja y busca discutir esa «memoria colectiva» sobre los refugiados.

## 2. GOTT IST NICHT SCHÜCHTERN

La tercera novela de Grjasnowa consta de tres partes desigualmente extensas y subdivididas en pequeños capítulos que narran cronológicamente la trágica historia de

---

<sup>7</sup> La traducción es nuestra.

dos jóvenes sirios quienes se encuentran en su país durante el estallido de la guerra civil (2011) y buscarán escapar como refugiados hacia Alemania. En este caso, Grjasnowa construye la narración a partir de un giro completo en relación con su propia obra sobre la perspectiva creada en torno al tema de los refugiados y el lugar desde el que se habla: en tanto en las novelas anteriores los personajes miraban desde Alemania hacia su pasado en los países de origen, de donde habían escapado de terribles circunstancias de violencia, en esta novela se produce la mirada inversa. La diégesis parte de Medio Oriente y desde allí, junto con la explosión de la guerra civil en Siria, comienza el viaje hacia Europa. La odisea por sobrevivir llevará al personaje principal femenino, Amal, y Youssef, su amante al comienzo de la novela, de Damasco (Parte I) a Deir ez-Zor (Parte II) y de allí a Beirut (Parte II), y Estambul (Parte II); luego, llegarán con dudosos barcos y chalecos salvavidas falsos a Italia (Parte II), desde donde después de luchar con la burocracia podrán llegar a Berlín (Parte III); y, finalmente, ella intentará migrar a los Estados Unidos. El trayecto del otro protagonista de la novela, Hammoudi, discierne ligeramente en la forma de entrar a Europa (en su caso lo hará a través de Grecia y luego por tierra a través de Serbia y Hungría, Parte II), pero coincide en el inicio en Damasco y en el cierre en Berlín. El recorrido de los dos protagonistas no siempre coincide; solo en algunos momentos concretos se encuentran y finalmente sus destinos serán también diversos. Empero, la representación de esas trayectorias de desplazamiento forzado resulta verosímil y coincide con las formas de acceso a Europa que buscaron muchos de los refugiados en el año 2015. De hecho, dos mapas uno al comienzo (de Siria y sus países fronterizos) y otro hacia la mitad del libro (que incluye Medio Oriente y algunos países de Europa hasta Alemania) refuerzan paratextualmente la lectura en clave de verosimilitud.

El narrador de la novela es omnisciente y focaliza de forma particular en las vidas de Hammoudi y Amal para asumir así su mirada y, con ello, una perspectiva que está orientada hacia los refugiados y los desplazados a partir del conflicto bélico que será el hilo rojo de la narración. Esta elección del narrador y una multifocalización en los refugiados y víctimas tiene implicancias intratextuales (en la diégesis) y extratextuales (en la semiosis). En la diégesis esto implica suprimir la perspectiva europea, esto es, de la sociedad receptora de los refugiados, para así elaborar la historia desde Oriente (en la perspectiva cultural y en el espacio de la ficción) y desde sus víctimas. Esto representa además una diferencia significativa con novelas anteriores de Grjasnowa como *A los rusos les gustan los abedules*. En el proceso de la semiosis, el público lector al que originalmente está destinada la novela se enfrenta a una alteridad con la cual es difícil identificarse ya que tiene una perspectiva no autobiográfica y una focalización diversificada en múltiples figuras e historias, pero simultáneamente encuentra ciertas formas de empatía en la narración.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> En un artículo reciente, Stuart Taberner (2021) analiza las formas de construcción de empatía narrativa en esta novela de Grjasnowa y la novela de Vladimir Vertlib que nombramos arriba.

Lejos de construir un perfil de personajes vinculados a los estereotipos sobre el refugiado que se instauraron mediáticamente durante la crisis arriba mencionada, encontramos aquí su respuesta bajo el signo opuesto. En cuanto a lo político y lo religioso, Hammoudi y Amal no son musulmanes devotos; tampoco se encuentran sumamente comprometidos con la resistencia política al régimen del Estado Islámico y no representan a la mayoría de las víctimas, mucho más desprotegidas durante el conflicto. Hammoudi y Amal son dos personajes jóvenes ordinarios que quieren escapar Siria para poder llevar adelante sus vidas de forma libre: él en París con su novia judía (un vínculo impensable en su país de origen) y su nuevo trabajo como médico, ella como actriz en los Estados Unidos. De hecho, se insiste varias veces en que Amal solo se involucra de forma superficial con las manifestaciones a favor de la democracia por su afinidad y cercanía emocional con Youssef. Este distanciamiento de cualquier orientación política extrema se presenta también en un personaje secundario, Nidal, el recientemente descubierto medio hermano de Amal, quien es forzado a formar parte del ejército y no está interesado en ninguno de los frentes implicados en el conflicto: «Er will nicht zur Freien Armee. Er will nicht zu den Islamisten. Er will überhaupt nicht kämpfen, aber er hat keine Wahl» (Grjasnowa, 2017: 157). Estas caracterizaciones llevan al lector a descubrir subjetividades que discrepan de las imágenes del refugiado que los medios y discursos sociales habían naturalizado, en muchos casos barnizadas con el estereotipo del extremismo político y religioso.

Los personajes de *Gott ist nicht schüttern* no son ni oprimidos ni desfavorecidos; sus vidas tal como están representadas en la primera parte de la novela están muy alejadas de los estereotipos europeos de los refugiados. Los protagonistas que Grjasnowa eligió para representar ficcionalmente esta crisis humanitaria pertenecen, sorprendentemente, a la clase alta y han tenido, en comparación con muchos otros habitantes de Siria, una vida privilegiada. Por un lado, encontramos a Hammoudi que es de Siria, pero vive en Londres y trabaja como cirujano plástico. Sin embargo, regresa a Siria para una estancia breve para renovar su pasaporte y así luego conseguir un permiso de residencia en París, donde lo espera su novia y un nuevo y prestigioso puesto de trabajo. La segunda protagonista es Amal, una actriz que vive en Damasco en un apartamento costado por su padre, que va a comprar lencería exótica con sus amigas, asiste a las clases del Instituto de Arte Dramático con malestar por la borrachera de la noche anterior y que ha obtenido recientemente un papel en una serie televisiva. Ambos provienen de una familia rica y el padre de Amal tiene, además, relaciones con el gobierno de turno.

Tanto la categorización de Amal (como una mujer joven independiente, con una carrera profesional exitosa y sexualmente libre) y de Hammoudi (como un joven altamente formado, cosmopolita y que rompe con la tradición familiar al tener una relación amorosa con una mujer judía), desestabilizan el estereotipo presente en el imaginario sociodiscursivo alemán sobre Siria y sus refugiados, que en la invasión informativa de los medios de comunicación solo dejaba constancia de la precariedad y la devastación, tanto de su país como de sus propias subjetividades. Todo el comienzo

de la novela donde se describe la belleza de Damasco, la vida urbana activa, la invasión de perfumes, sabores y colores y la configuración de los dos personajes principales crean una ambivalencia en los lectores alemanes que se ven confrontados con una imagen de los refugiados y su país que desdice muchos de los estereotipos que servían como marcas de identificación del colectivo. Estas estrategias de la primera parte de la novela muestran cómo la sociedad siria, a pesar de sus conflictos y la corrupción que allí imperaba antes de la contienda bélica, se encontraba sumamente desarrollada y sus ciudadanos eran sujetos con una vida compleja, activa, sumamente cualificados y de creencias e ideologías cercanas a los valores liberales europeos.

Así también, al estereotipo de la pobreza y miseria extrema con la que se identificó al colectivo de refugiados que llegaba a Europa, le hace frente el narrador a través de cierta diferenciación que distingue a los refugiados sirios como los de más riqueza de todos. Esto aparece en la novela, donde la voz narradora a través de la mirada de Hammoudi deslinda, antes de subir al precario barco que lo llevará a Europa, los diversos tipos de refugiados donde los sirios tienen una posición privilegiada:

Es gibt eine Hierarchie der Flüchtlinge. Syrer kommen meistens in ganzen Familien und Booten an, die ein wenig besser sind und nicht ganz so überfüllt. Sie gehören der ehemaligen Mittelschicht an und haben kleine finanzielle Reserven, die ihnen die Flucht ermöglichen (Grjasnowa, 2017: 264).

También en el barco que Amal y Youssef contratan a unos contrabandistas se vuelve sobre esta cuestión, para insistir en la falta de otras posibilidades que arrastraron a estas personas a una experiencia de vida o muerte, con el claudicar de sus sueños y expectativas como telón de fondo:

... es gibt nur eine einzige schmale Leiter, die in den Raum führt, in dem mehrere hundert Seelen nebeneinandergedrängt auf dem Boden sitzen. Syrer, Palästinenser, Afghanen und Iraker, es sind allein reisende Männer und Frauen, Greise und ganze Familien mit Kleinkindern auf dem Arm. Zusammengepfärchte Leiber, die sich berühren, Beine, die an andere Beine stoßen, Schultern, die sich aneinanderschmiegen. Es ist der Mittelstand, der flieht, die Armen bleiben in den Flüchtlingslagern zurück. Es sind Menschen, die sich mal mehr erhofft hatten vom Leben, als nur in ein sicheres Land zu kommen, die Ambitionen hatten und eine Zukunft (Grjasnowa, 2017: 242).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Nótese que en este fragmento se postula los campos de refugiados/*Flüchtlingslager* como opción última y no deseable de estos sujetos; una suerte de equivalente de la fatalidad. Hay aquí una asociación entre el campo de refugiados y los campos de concentración, que también la apunta Agamben cuando nos recuerda que los primeros campos de concentración fueron construidos en Europa como forma de controlar a los refugiados (Agamben, 1995: 117).

De este modo, Grjasnowa describe tanto en la línea narrativa que sigue a Hammoudi como a la de Amal, cómo se ha vuelto humanamente imposible vivir en Medio Oriente, en una situación de emergencia humanitaria a la que Occidente contribuye fundamentalmente. Por lo tanto, Europa se representa en la ficción como el «refugio» seguro, aunque esto se hace posible a través de la exclusión de Medio Oriente a través de las fronteras (geográficas y, como puede verse en la Parte III de la novela, burocráticas). En la segunda parte de la novela, los personajes emprenderán esta odisea y confrontarán una normativa migratoria sumamente estricta y el racismo sistemático que la envuelve, que el discurso de los personajes representa ficcionalmente como índice de una sociedad que lo ha naturalizado a través de estereotipos raciales. Por ejemplo, en una conversación entre Amal y su compañero de viaje, Youssef, debaten sobre las posibilidades de atravesar el control de frontera y cómo el color de piel se convierte en un requerimiento indispensable para ingresar exitosamente a Europa o, incluso, no lucir «como un árabe»: «Man sollte nur nicht wie ein Araber aussehen.» «Meinst du, wir würden durchkommen?» «Du vielleicht. Mein Teint ist eindeutig zu dunkel für die Grenzkontrolle» (Grjasnowa, 2017: 222). Aquí el estereotipo discriminatorio confirma la equivalencia entre la piel «indiscutiblemente muy oscura» y la condición de «árabe», la cual exhibe, al mismo tiempo, un imaginario sociodiscursivo del sujeto árabe como peligroso, al punto que se presupone que no debería atravesar las fronteras que resguardan a Europa.

En la última parte, tras instalarse en Berlín, Amal pone a un lado su orgullo y para conseguir trabajo se presenta a un programa de cocina organizado bajo el concepto de presentar platos de países que han sido agrupados a grandes rasgos bajo la idea de «unsichtbare Drittstaaten». El título provisional del programa es, desde la perspectiva asumida por el narrador, fuertemente irónico: «Mein Flüchtling kocht» (Grjasnowa, 2017: 288). Este detalle, además de gestarse como recurso humorístico, apela a los estereotipos almacenados en un asistencialismo simplificador que a la luz de la magnitud del conflicto bélico en Siria borra de un trazo la tradición cultural del país, como, por ejemplo, su importante tradición culinaria.<sup>10</sup> Luego de una primera reacción llena de sarcasmo donde dice que preparará hummus, Amal planea un variado menú sirio que promete a los espectadores un viaje en el tiempo por la aún no destruida Siria. El cierre del episodio encuentra nuevamente al narrador mirando desde la perspectiva de Amal y, en este caso, construyendo discursivamente desde el estereotipo a las

<sup>10</sup> La gastronomía ocupa numerosos pasajes de la novela, especialmente de la Parte I. Las descripciones son atractivas y muestran la riqueza de la tradición culinaria siria. Uno de los pasajes más significativos a este respecto no solo describe un gran banquete, sino que juega nuevamente con esa ambivalencia narrativa. Luego de haber recibido una violenta visita policial en su departamento en Damasco, donde los agentes destruyeron gran parte de sus pertenencias y la amenazaron, Amal decide preparar un gran banquete de comida casera para Youssef. El narrador nos brinda descripciones vívidas y detalladas de los diversos platos y del modo de preparación que en su conjunto dan una sensación de hogar y comunidad en contraste con los episodios inmediatamente anteriores (Grjasnowa, 2017: 108-109).

potenciales espectadoras del programa, de las cuales se excluye un espectador/a sirio/a: «Anscheinend haben die gelangweilten Hausfrauen nur auf Amal und ihre exotischen Gerichte gewartet» (Grjasnowa, 2017: 294).

También en su llegada a Berlín y al enfrentar el papeleo para adquirir el estatuto de asilo político, Hammoudi se enfrenta con otro de los estereotipos que circulan, como propone Amossy, como forma de representación colectiva de los refugiados: la falta de educación. En este sentido, la educación debe entenderse como europea. En su entrevista para legalizar su estadia bajo la forma de asilo político, la funcionaria estatal que lleva el caso de Hammoudi se queda paralizada al descubrir no solo que es médico, sino que estudió en París con una beca del gobierno francés (Grjasnowa, 2017: 287).

El *ethos* colectivo del refugiado se construye en la novela también a través del discurso concreto de un narrador del que no se dan informaciones, quien asume, como dijimos, la perspectiva interna de los personajes. Es en esos momentos cuando se descubre un modo de identificación y de construcción de una imagen que parece discutir con imágenes y estereotipos previos:

Amal hasst es, sich als Flüchtling durch die Stadt zu bewegen – zögerlich und eingeschüchtert. Sie hasst ihre ganze Existenz. Sie hasst es, sich nicht auf Deutsch verständlich machen zu können und dass in den Behörden niemand außer in Security-Männern in der Lage ist, auch nur das primitivste Englisch zu sprechen. Sie hasst es, als Muslimini und Schmarotzerin angesehen zu werden und sie hasst sich selbst. Die Weild hat eine neue Rasse erfunden, die der Flüchtlinge, Refugees, Muslime oder Newcomer. Die Herablassung ist jedem Atemzug spürbar (Grjasnowa, 2017: 281).

Es justamente en esta tercera parte de la novela, cuando los personajes llegan cada uno por su cuenta a Berlín, donde encontramos más claramente ese *ethos* colectivo en torno a los refugiados en el discurso y ya no únicamente a partir de la configuración narratológica. Es allí, en la capital berlinesa, donde Amal al devenir refugiada toma consciencia de las implicancias de su condición (odia ser refugiada) y detecta en esa categoría de seres humanos, una nueva raza. Esta mirada de Amal se complementa con aquel texto no ficcional de Grjasnowa (2020a) que mencionamos en la sección 1.1 sobre el privilegio de elegir libremente lo que uno quiere ser: como Amal, como Nidal, como Grjasnowa y como muchos otros al llegar a Alemania, aquí hay un colectivo de sujetos que no pueden elegir lo que quieren ser. Para darles ciertos derechos, se les han quitado los básicos de cualquier ciudadano. En el cierre de la cita, la enumeración que supone términos equivalentes da cuenta del estereotipo internalizado y universalizado con el que se identifica a los refugiados en Alemania y con el cual el *ethos* colectivo intenta dialogar para reconstruirse: musulmanes.

Por último, el caso de la traducción de *Gott ist nicht schüchtern* al inglés merece una nota esclarecedora en relación, nuevamente, con el tiempo de su escritura que se enlaza, a su vez, con su diégesis y con la cuestión del *ethos* colectivo que, entendemos,

elabora Grjasnowa y en el cual se inscribe. El título original en alemán se traduce al español como «Dios no es tímido», o más concretamente «Allah no es tímido» y hace referencia al segundo sura del Corán, que versa sobre el comportamiento adecuado en las casas del profeta.<sup>11</sup> En su traducción al inglés, la presencia de la religión musulmana se borra del título que, junto con la portada, son los paratextos más inmediatos en la recepción extranjera. La obra fue publicada al inglés bajo el título *City of Jasmine* (2019), que hace referencia al nombre popular dado a Damasco, Ciudad del Jazmín (Madinat Al Yasmín), donde transcurre una parte importante de la novela.<sup>12</sup> El título en inglés podría leerse como una forma de ironía que juega con el estereotipo establecido sobre los exóticos y sensuales perfumes de la ciudad frente a los sangrientos acontecimientos narrados. También puede sugerirse que ese título invoca particularmente cierto imaginario benévolo de un lector previsto (en este caso británico y norteamericano), quien miraría con ansia de exotismo pasatista la diégesis, a pesar de los dolorosos y violentos temas implicados.

Esta traducción del título consigue sin dudas apelar a un público lector más amplio, aunque también puede leerse como una estrategia en parte política que confirma el *ethos* colectivo que se desprende de múltiples textos de Grjasnowa. La obra se publicó en inglés en 2019, cuando todavía estaba en la presidencia Donald Trump (2017-2021), quien impuso entre sus medidas de gobierno la prohibición de entrada a los Estados Unidos desde países musulmanes como Siria.<sup>13</sup> En un momento histórico en el cual sus personajes y los conflictos vinculados a los refugiados de origen musulmán estaban representados en el imaginario sociodiscursivo de normativas

---

<sup>11</sup> Como apunta Jonathan Skolnik, el título no es discutido en la novela. Para este crítico el título se vincula con la hospitalidad entendida en un sentido amplio que abarca la situación político-social vinculada con los refugiados: «Los temas del desplazamiento, del malestar en un ambiente familiar y, de hecho, la idea de la religión expresada en forma de amenaza de expulsión también están presentes en el título de Grjasnowa y subrayan el tema principal de la novela, el de los refugiados que huyen de Medio Oriente, en una guerra civil cuyos principales adversarios, los insurgentes islamistas y los agentes del gobierno, son ambos aterradores» (2021: 150, la traducción es nuestra).

<sup>12</sup> Junto con el significativo cambio de título, encontramos reveladoras modificaciones en la estructura externa y en paratextos internos de autor en la novela publicada en inglés. Entre ellos: distribución de capítulos, eliminación de páginas dobles con reproducción de mapas geopolíticos y de una imagen con constelaciones estelares que suceden inmediatamente el inicio de cada una de las partes (*Teil*) en la versión alemana y, por último, la supresión de epígrafes intertextuales. Desde nuestra perspectiva, por el contenido concreto de estos epígrafes, este último elemento de la traducción anula otra instancia hermenéutica, ya no desde la narración sino desde los paratextos, ligada al tema del exilio, los refugiados y la pérdida de derechos junto con la pérdida del Estado (*Statelessness*). Por razones de espacio, en el presente artículo no nos extenderemos más sobre estos cambios en la traducción al inglés.

<sup>13</sup> Nos referimos en concreto a la Orden Ejecutiva 13 769 titulada «Protecting the Nation from Foreign Terrorist Entry into the United States» (27/01/2017), conocida popularmente como «Muslim ban» que limitaba la entrada de personas provenientes de países de mayoría musulmana (Libia, Irán, Irak, Somalia, Sudán, Siria y Yemen), a los Estados Unidos y que fue sucedida por la Orden Ejecutiva 13 780, muy similar en sus disposiciones (Wadhia, 2019: 7-11).

estatales estadounidenses como el enemigo y una presencia ajena a la unidad de ese país, el cambio de título como parte de la traducción es, simbólicamente, la entrada ilegal, escondida, saltando la frontera y con documentos falseados de la novela de Grjasnowa al mercado editorial de lengua inglesa y, concretamente al estadounidense.<sup>14</sup> Esto es, del mismo modo en que los sujetos desplazados por el conflicto bélico entraron al territorio europeo, tanto en la narración de la novela y como en su telón de fondo: la crisis de los refugiados 2015. Paradójicamente o, por el contrario, en coherencia con un signo más de ese *ethos* colectivo que se crea junto a una identidad política concreta, en el final de la novela es Amal quien, al llegar a los Estados Unidos, decide no entrar al país y vuelve a Berlín.

## CONCLUSIONES

Aunque el narrador de *Gott ist nicht schüttern* es, como señalamos, omnisciente y no un plural inclusivo marcador característico de ese *ethos* colectivo, el material y la focalización realizada por este narrador, la historia personal, los paratextos y numerosos textos no-ficcionales de intervención de la autora, junto con el resto de su obra ficcional que sigue de cerca la cuestión de los refugiados en Alemania, apoyan esa lectura que gira en torno al concepto de Amossy (2010). Así puede entenderse la configuración de un *ethos* colectivo en el cual Grjasnowa se incluye como parte y el cual busca representar desde diversas estrategias discursivas diseminadas a lo largo de sus textos ficcionales y no ficcionales.

El análisis de las modalidades de constitución de un *ethos* colectivo del refugiado en la novela de Grjasnowa ha mostrado que se centra en la modulación de una identidad grupal de estos sujetos desplazados forzosamente, sobre todo a través del diálogo, oposición y respuesta a los discursos previos basados en el estereotipo. La intencionalidad es clara: busca representar un «nosotros» complejizado, el cual intenta dialogar con las imágenes, estereotipos y configuraciones simbólicas con las que se identifica el colectivo refugiado en el espacio público alemán, muy especialmente a partir de la crisis de refugiados europea de 2015, originada en parte por el conflicto bélico sirio que se desató en 2011.

En este sentido, ese *ethos* colectivo del refugiado en la autora de lengua alemana es un nosotros que da lugar a un mecanismo de exclusión (del destinatario alemán), cuestión que pesa sobre el efecto y la finalidad de la interacción discursiva a través de la novela. Sin embargo, es indiscutible la inclusión de la autora en ese *ethos* del refugiado, no solo por la imagen que discursivamente se crea sobre este colectivo en la novela, sino porque resulta, como especificamos, una constante en su obra tanto

---

<sup>14</sup> Stuart Taberner lee el final de la novela en relación con el momento histórico de su publicación (2019) y la situación política de los Estados Unidos (2021: 260).

ficcional como no-ficcional y, en este sentido, excede la mera contingencia de la crisis. En este punto, nuestra lectura se distancia ligeramente de la de Stuart Taberner quien se centra sobre todo en la novela de 2017 y ve en todo caso una forma de solidaridad y de cosmopolitismo que reafirma los derechos humanos (Taberner, 2019: 831). La visión de conjunto de los textos pensada como macroestructura discursiva, la inclusión de la autora dentro del colectivo de refugiados y su constante abordaje de la problemática y, por último, la aparición en la novela de una narración que marca confluencias con la identidad y discurso de los refugiados sobre sí mismos, excede la pura solidaridad y nos acompañan en nuestra hipótesis de un *ethos* colectivo, que trasciende la imagen discursiva del narrador o, incluso, de la autora como sujeto individual.

Por otra parte, nuestro análisis sí coincide con la lectura ética de Taberner (2019). Por sus elecciones en relación con la diégesis y la perspectiva narrativa, la novela obliga al lector previsto a reevaluar la forma en la que ha recibido y percibido la contingencia política desencadenada por la crisis de refugiados e, inevitablemente, es llevado a ahondar en el costado humano de una crisis que fue, en definitiva, humanitaria.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (1995), «We Refugees», *Symposium* (Syracuse), 49, pp. 114-119, DOI: <https://doi.org/10.1080/00397709.1995.10733798>.
- Amossy, Ruth (2010), *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, París, PUF, DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.amoss.2010.01>.
- Bronsky, Alina (2019), *Der Zopf meiner Großmutter*, Colonia, Kiepenheuer & Witsch.
- Bronsky, Alina (2021), *My Grandmother's Braid*, trad. de Tim Mohr, Nueva York, Europa Editions.
- Erpenbeck, Jenny (2015), *Gehen, ging, gegangen*, Múnich, Knaus.
- Erpenbeck, Jenny (2016), *Voci del verbo andare*, trad. de Ada Vigliani, Palermo, Sellerio.
- Erpenbeck, Jenny (2017), *Go, Went, Gone*, trad. de Susan Bernofsky, Londres, Portobello Books.
- Erpenbeck, Jenny (2018a), *Yo voy, tú vas, él va*, trad. de Francesc Rovira Faixa, Barcelona, Anagrama.
- Erpenbeck, Jenny (2018b), *Les formes del verb anar*, trad. de Marta Pera Cucurell, Barcelona, Angle.
- Grimm, Gunter (1977), *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*, Múnich, Fink.
- Grjasnowa, Olga (2012), *Der Russe ist einer, der Birken liebt*, Múnich, Carl Hanser.
- Grjasnowa, Olga (2013), *A los rusos les gustan los abedules*, trad. de Lidia Álvarez Grifoll, Romanyà Valls, Còmplices.

- Grjasnowa, Olga (2014), *All Russians Love Birch Trees*, trad. de Eva Bacon, Nueva York, Other Press.
- Grjasnowa, Olga (2017), *Gott ist nicht schüchtern*, Berlín, Aufbau.
- Grjasnowa, Olga (2019), *City of Jasmine*, trad. de Katy Derbyshire, Londres, OneWorld.
- Grjasnowa, Olga (2020a), «Privilegien», en Fatma Aydemir y Hengameh Yaghoobifarah (eds.), *Eure Heimat ist unser Albtraum*, Berlín, Ullstein, pp. 130-139.
- Grjasnowa, Olga (2020b), «Literarische (Mehr)Sprachreflexionen», en Barbara Siller y Sandra Vlasta (eds.), *Literarische (Mehr)Sprachreflexionen*, Viena, Praesens Verlag, pp. 47-48.
- Grjasnowa, Olga (2021a), «The Ashes are still Warm», en Jo Glanville (ed.), *Looking for an Enemy: 8 Essays on Antisemitism*, trad. de Katy Derbyshire, edición digital, Londres, Carmelite House, pp. 38-45.
- Grjasnowa, Olga (2021b), *Die Macht der Mehrsprachigkeit: über Herkunft und Vielfalt*, Berlín, Duden.
- Link, Hannelore (1976), *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart, Kohlhammer.
- Organización Internacional para las Migraciones (OIM) (2016), «Más de un millón de migrantes y refugiados han llegado a Europa en 2015», en <https://www.iom.int/es/news/mas-de-un-millon-de-migrantes-y-refugiados-han-llegado-europa-en-2015-informo-la-oim> (fecha de consulta: 18/11/2021).
- Skolnik, Jonathan (2021), «“Jewish” Writing and the Place of Refuge: Olga Grjasnowa’s *Gott ist nicht schüchtern*», *Yearbook for European Jewish literature studies*, 8, pp. 148-157, DOI: <https://doi.org/10.1515/yejls-2021-0010>.
- Taberner, Stuart (2019), «Towards a “Pragmatic Cosmopolitanism”: Rethinking Solidarity with Refugees in Olga Grjasnowa’s *Gott ist nicht schüchtern*», *The Modern Language Review*, 114, pp. 819-840, DOI: <https://doi.org/10.1353/mlr.2019.0100>.
- Taberner, Stuart (2021), «Narrative and Empathy: the 2015 “Refugee Crisis” in Vladimir Vertlib’s *Viktor hilft* and Olga Grjasnowa’s *Gott ist nicht schüchtern*», *German life and letters*, 74, pp. 247-262, DOI: <https://doi.org/10.1111/glal.12299>.
- Vertlib, Vladimir (2018), *Viktor hilft*, Viena, Deuticke.
- Wadhia, Shoba Sivaprasad (2019), *Banned: Immigration Enforcement in the Time of Trump*, Nueva York, NYU Press.

# **INSTALLATIONS DE NICOLE BROSSARD: POESÍA FEMINISTA, *ETHOS* Y SEMIAUTOTRADUCCIÓN**

*Ana María Gentile*

## **INTRODUCCIÓN**

En el terreno de la escritura feminista de Occidente, una de las escritoras más representativas del género es la novelista y poeta canadiense Nicole Brossard. El interés por la escritura y la traducción de la obra de Brossard reside en su posicionamiento como autora feminista, militante y emancipadora que se inscribe en un momento histórico de emergencia de nuevas relaciones entre poder y dominación. La obra de Nicole Brossard ha atraído la crítica de manera diversa. Su producción novelesca ha sido objeto de tesis universitarias, estudios y análisis en las últimas cuatro décadas, bajo el impulso de su activismo en la defensa de las causas feministas (Flotow, 1991a; Lotbinière-Harwood, 1991, Córdoba Serrano, 2005, Mata Barreiro, 2007). Su extensa obra poética, en cambio, no ha merecido aún la misma atención. Diverso también ha sido el tratamiento que ha tenido la traducción de sus ensayos, novelas y poemas. En el ámbito anglohablante norteamericano, las traducciones de la obra brossardiana, realizadas por los colectivos de traductoras y críticas feministas, fueron ampliamente difundidas; por el contrario, en el ámbito hispanohablante, pocos han sido los casos de traducciones publicadas, tanto en España como en Hispanoamérica, en particular en México y Argentina. Por ejemplo, su novela *Baroque d'aube*, publicada en 1995 en Montreal, fue traducida bajo el título *Barroco al alba* por Pilar Giralt Gorina y editada

por Seix Barral en 1998 en Barcelona, aunque su repercusión fue limitada (Córdoba Serrano, 2005).<sup>1</sup>

Si bien, como dijimos, la obra poética de Brossard no ha sido tan difundida como sus novelas y ensayos en el ámbito hispanohablante en particular, sí ha sido incorporada a antologías editadas en México (Stratford y Jolicoeur, 2014), gracias a lo cual Brossard es considerada una de las autoras que más circula en traducciones al español en obras antológicas hispanoamericanas publicadas entre los años 2000 y 2010. Esta difusión se debe especialmente a que su obra ha sido editada por el sello *Écrits des Forges*, casa editorial que ha cedido derechos para traducciones en coedición con sellos mexicanos (Stratford, 2013).

El poemario que abordamos, *Installations (avec et sans pronoms)* publicado en Quebec en 1989, fue traducido al español y editado en formato bilingüe bajo el título *Instalaciones (con y sin pronombres)* por el sello mexicano Aldus. La escritora argentino-mexicana Mónica Mansour tuvo a su cargo la traducción en 1997, un año después de haber traducido *Le désert mauve*, una de las novelas más representativas de Brossard. Ya no en el ámbito hispanohablante, pero sí por primera vez en España, el poemario fue traducido en 2005 al catalán por Antoni Clapés bajo el título *Instal·lacions (amb i sense pronoms)* y editado por el sello Café Central Eumo. El mismo traductor se ocupó de reflexionar sobre la poesía brossardiana y los desafíos de su traducción feminista de la pluma de un traductor masculino (Clapés, 2008).

Tomando como punto de partida esta breve presentación de la edición original y de su traducción, el presente trabajo se propone analizar el poemario *Installations (avec et sans pronoms)* (en adelante *Installations...*), y su traducción *Instalaciones (con y sin pronombres)* realizada por la escritora argentino-mexicana Mónica Mansour en 1997. Nos detendremos especialmente en tres aspectos que, creemos, revisten especial interés para dilucidar las múltiples relaciones tejidas entre texto fuente y traducción. En primer lugar, analizaremos la escritura feminista como paradigma de la deconstrucción del lenguaje, que alcanza, en la creación poética, su más alta expresión. Indagaremos, pues, las transformaciones e intervenciones en el lenguaje que lleva a cabo la traductora en su reescritura (Castro Vázquez, 2008), teniendo en cuenta los desafíos que las redes de significantes representan para dicha traducción. En segundo lugar, y relacionado con lo anterior, caracterizaremos el *ethos* configurado en la renunciación en español (Suchet, 2010). Partimos para ello de la noción del *ethos* discursivo no referencial, diferente de la imagen producida por un orador, como lo consideraba la retórica aristotélica, y definido más bien como «una negociación continua entre una figura del discurso y su recepción» (Suchet, 2014: 190, nuestra traducción). Finalmente, nos interrogaremos acerca del estatus de la traducción producida en español. De este modo, atendiendo a los rasgos de la escritura y de la traducción feministas, así como a la explícita colaboración entre Brossard y Mansour como autora y traductora respectivamente

---

<sup>1</sup> Para un estudio de la recepción de esta novela en España, véase Córdoba Serrano (2005).

(Rivera, 1998), nos interrogaremos acerca de los criterios que nos permitan caracterizar la versión en español como una variante de *semiautotraducción* o bien como un caso de traducción alógrafa con contribución del autor (Dasilva, 2016, 2017).

## 1. LA POESÍA FEMINISTA DE NICOLE BROSSARD Y SU CONTEXTO

El contexto de escritura de Brossard se enmarca en la experiencia de lenguaje y en las prácticas escriturales y traductivas del colectivo feminista canadiense que tuvo su período más productivo entre fines de los años setenta y principios de los noventa. A su vez, la narrativa y poética de vanguardia encuentran su origen en los primeros movimientos artísticos inscriptos en el contexto de la famosa «Revolución tranquila» iniciada en 1960 en Quebec (Flotow, 1997; Córdoba Serrano, 2005, 2013).

Brossard misma reconoce que su acercamiento a la escritura no lo fue tanto a partir de la lectura de autores canónicos como de la atmósfera que reinaba en la universidad quebequense de los años sesenta: rebeldía, discusiones, tomas de posiciones y, sobre todo, el gusto por la lectura de poesía de autores considerados eróticos y escandalosos. Esta atmósfera acompañó sus primeras emociones y el placer intelectual que le generaba el acto de escritura (Larose y Lessard, 2012).

La escritura en clave feminista de Brossard implica una mirada particular sobre la sexualidad y el erotismo. La autora desarrolló una postura más militante en sus primeros escritos (Flotow, 1991a, Notard, 2016) para luego plasmar en sus obras más intimistas y reflexivas el descubrimiento del arte, de la poesía, del cuerpo y del deseo lésbico. Tal celebración y liberación del cuerpo femenino encuentran su correlato en la celebración e innovación del lenguaje, dando lugar a un molde de escritura opuesto a los esquemas e imaginarios patriarcales (Flotow, 1997). Luise von Flotow (1991a) señala tres etapas en la escritura de Brossard: una primera a partir de los años setenta, caracterizada por una búsqueda vanguardista del lenguaje en clave política, subjetiva y formal, a tono con las indagaciones de los artistas surgidos durante la Revolución tranquila y fuertemente disruptiva respecto de las prácticas de escritura canónicas; una segunda etapa a fines de los años setenta, en la que incorpora un lenguaje preocupado por su materialidad y su subversión formal bajo el signo del feminismo, en un afán de deconstruir la lengua, considerada como una huella patriarcal; finalmente, una tercera etapa, en la que Brossard se detiene con mayor énfasis en la escritura feminista y lesbiana, indagando sobre el cuerpo, la escritura elíptica, la consciencia de género y un marcado poder de reflexión. Carmen Mata Barreiro (2007), por su parte, observa que la poeta retorna al lirismo y al *yo* a fines de los años ochenta, luego de una etapa fuertemente experimental, vanguardista y formalista. En este contexto Brossard escribe *Installations...* El título se relaciona, según observa Lynette Hunter (2005) con la afirmación del lirismo y de la fuerte presencia del *yo*, es decir con la constitución de la idea de *sujeto* como reacción del colectivo feminista frente a una definición restringida

de la noción de sujeto sostenida tanto por el marxismo como por el psicoanálisis lacaniano.

La obra de Brossard se inscribe, pues, en una búsqueda de sentido en tres dimensiones: carnal, textual y cerebral (Notard, 2016).<sup>2</sup> Esa búsqueda no lineal sino espiralada, se desdobra desde un sentido aparente, engañoso del patriarcado, a la aparición del sentido manifiesto del feminismo. Las posibilidades poéticas apelan a ese estallido del sentido, a esa condensación que caracteriza la escritura brossardiana y en especial este poemario que nos ocupa. Las significaciones que se abren más allá del lenguaje encuentran su expresión más acabada en la poesía e inauguran el juego de significantes entre los cuales se cuelan haces de sentido. Es por esta razón que podemos considerar la escritura de *Installations...* como paradigmática de la deconstrucción del lenguaje.

### 1.1. La deconstrucción del lenguaje en *Installations...*

Compuesto por ciento diecisiete poemas cortos de verso libre, todos intitolados con una sola palabra, el poemario juega ya desde el principio con el significante *Instalaciones*. Desde la constitución del sujeto hasta la idea de una intervención en un contexto que busca interpelar y dar lugar a lo inédito, el título despliega numerosos desplazamientos de significaciones y revela su contundencia tanto material, cotidiana e individual como sublime, etérea y colectiva.

En esta materialidad se cuelan sensaciones que se acercan a los placeres más íntimos. Por ello es que podemos hablar de experiencia corpórea, erótica, en conjunción con una experiencia de la escritura, del papel, de la creación poética sensual, sexual, sensible y sensorial, en la que el peso de las palabras gana espacio por sobre la construcción de un relato o de un discurso. En una de las numerosas entrevistas que se le han realizado, Brossard describe su poesía originada en las palabras e incrustada a manera de versiones, traducciones, transposiciones o desvíos: «Mi poesía nace de las palabras mismas (de su resonancia, su carga simbólica, su sonoridad, su disposición)» (Larose y Lessard, 2012: 17, nuestra traducción).

Lucie Guillemette y Josiane Cosette (2006) proponen una interpretación de la deconstrucción derridiana en la prosa de Brossard. Algo similar podemos llevar a cabo con *Installations...* El juego de significantes que se desplazan y remiten a otros significantes contribuye al borramiento de oposiciones binarias de significado y significante e inaugura una red de sentidos, de sensaciones y de interrupciones: falta de puntuación, alteraciones sintácticas, uso de distintas letras, en especial bastardillas,

---

<sup>2</sup> El trabajo de Notard constituye un estudio pormenorizado de la compleja trayectoria de Brossard, tanto de la evolución de su discurso feminista como de los desplazamientos de su teoría del sentido hasta entrado el siglo XXI.

nombres propios en minúscula, juegos gráficos de líneas y rayas, incrustaciones en otras lenguas (en especial en inglés), notas al pie con asteriscos. Tal es el conjunto que se apropia de un espacio visual acorde con el título de la obra, diluye las fronteras entre lo sonoro y lo gráfico y subvierte el lenguaje, dejando testimonio de ello en la grafía. Transcribimos dos poemas con su correspondiente traducción al español con el objetivo de mostrar al lector la complejidad en la escritura y la deconstrucción de la lengua francesa que opera Brossard.<sup>3</sup>

CULTURE

le moindre signe se traduit  
des odeurs de laque, de cuisine et de moi  
des adjectifs de couleur fière  
on hallucine dans l'immédiat des grand blocages/affectifs/  
marcher dans l'histoire creuse un appétit  
franchement belliqueux  
comme un *nous* qui rôde autour des superlatifs (54)

CULTURA

el menor signo se traduce  
olores de laca, de cocina y de mí  
adjetivos de color orgulloso  
uno alucina por ahora grandes bloqueos/afectivos/  
caminar en la historia cava un apetito  
francamente belicoso  
como un *nosotros* que rueda alrededor de los superlativos (55)

RAFLE

car avec cette vie, je me dis  
l'œil  
urgence, émotions <embranchement  
superposition  
—————  
planètes/visages  
ça passe impeccable de vitesse

---

<sup>3</sup> Dado que todas las citas del poemario provienen de la misma edición bilingüe de 1997, nos limitamos a consignar entre paréntesis solo el número de páginas. Lo propio haremos al analizar las traducciones al español.



## 1.2. La edición bilingüe: una metáfora de la traducción

La particularidad que tiene *Installations*... es que se despliega en el territorio de la edición bilingüe, disposición que, más allá de ser una convención editorial, propone un pacto de lectura diferente. Tal diferencia reside en el hecho de que la traducción no se vuelve totalmente autónoma, sino que complementa un texto presente, estableciendo una interacción con el original y por ende desplazamientos en la lectura (Karas, 2007).

Según apunta Danielle Risterucci-Roudnicky (2008), en la edición bilingüe se materializa el lazo que une el poema original con su poema traducido. En *Installations*..., esa unión se manifiesta a través de la disposición del poemario, el cual traza un continuo enunciativo, un desdoblamiento de dos presencias ilusoriamente simétricas: dos lenguas, dos escrituras, dos enunciadores y dos receptores, uno de estos últimos seguramente tentado por cotejar ambos poemas aun cuando no comprenda la lengua original.

También Antoine Berman (1995) toma posición acerca de las versiones bilingües, en su caso desde un punto de vista ético. En su estudio sobre las traducciones del poeta británico John Donne, Berman se detiene a caracterizar una de las ediciones bilingües de los poemas y observa que la traducción en sí misma expresa el proyecto mismo de la traducción, en particular dado que se muestra en la confrontación con su original.

El caso de estudio nos hace cuestionar los límites que definen la escritura poética y la traducción, sobre todo teniendo en cuenta que la relación entre literatura y traducción ha sido objeto de no pocas reflexiones provenientes de poetas y traductores. Podemos relacionar la posición de Brossard con un conjunto de reflexiones sobre el pasaje del pensamiento a la poesía. Por ejemplo, Galli (2011) destaca la analogía que realiza el poeta Paul Valéry entre escritura y traducción, actividades que Valéry considera perfectamente comparables como creaciones artísticas. Algo similares y más conocidas son las apreciaciones tanto de George Steiner (1975) respecto de la íntima relación entre comprensión y traducción (recordemos para para Steiner no hay diferencia fundamental entre teoría del lenguaje y teoría de la traducción), como de Octavio Paz y su frase inaugural «aprender a hablar es aprender a traducir» (1971: 9).

## 2. EL ETHOS DEL TRADUCTOR EN EL CONTINUO ENUNCIATIVO: LA TRADUCCIÓN COMO REENUNCIACIÓN

Por cierto, un poemario como el que acabamos de describir se encuentra con el desafío de la interpretación a la hora de ser traducido, como también señalan Román Álvarez y María Carmen África Vidal Claramonte (2002) en referencia a la literatura posmoderna. La escritura de Brossard es compleja, prueba de ello son las múltiples entrevistas, artículos periodísticos y diversas intervenciones destinadas a difundir sus textos y hacerlos accesibles al público lector femenino (Córdoba Serrano, 2005).

Frente a una obra de esta naturaleza, quien traduce debe buscar las rendijas por donde pueda colarse un atisbo de sentido, apuntalado por el conocimiento de la autora, de sus escritos y de su contexto. El sentido es reconstruido así a través del estallido de nuevos signos inscriptos en una búsqueda del sujeto, en este caso del sujeto feminista, tal como describimos anteriormente.

En el caso de *Installations...*, asistimos a esa confrontación en el espacio de la traducción, más específicamente, como denominamos a partir de Myriam Suchet (2009, 2014), en la *re-enunciación*, espacio en el que se despliega el *ethos* del traductor. En sus investigaciones, Suchet retoma los postulados de la pragmática e insiste en la dimensión interactiva (Kerbrat-Orecchioni, 2002) según la cual la identidad de cada uno de los locutores es negociada en la interacción dialógica; en otros términos, el *ethos*, sostiene Suchet, es, ante todo, la negociación continua entre una figura del discurso y su recepción. Esta idea, pues, de negociación, se encuentra en la definición del *ethos del traductor* como la «imagen de la distancia constitutiva de toda enunciación tal como es negociada entre el texto original y su traducción» (Suchet, 2009: 409, nuestra traducción), definición que tiene lugar desde la perspectiva de la traducción como «una operación de re-enunciación por la cual un enunciador asume una instancia de enunciación anterior para hablar o escribir en su nombre en una lengua considerada diferente» (Suchet, 2014: 28, nuestra traducción, en bastardilla en el original). Como podemos observar, esta concepción del *ethos* en la traducción pone de relieve la figura del traductor como mediador en esta operación, visibilidad que, como sabemos, ocupa un lugar de privilegio en los actuales estudios traductológicos (Ghirimoldi, 2015, Spoturno, 2017).

### 3. CARACTERIZACIÓN DEL *ETHOS* DE LA TRADUCTORA: CASOS DE ANÁLISIS

En el entorno de las escritoras feministas, el hecho de que Brossard sea traducida por una mujer no es menor, como tampoco lo es el hecho de que esa mujer sea a su vez poeta. El lugar que ocupa la escritora Mónica Mansour en el paratexto de *Installations...* queda visibilizado en la portada como traductora y en la solapa como presentadora. Tal presentación traza ya la red de significación que sobrevuela todo el poemario: *cuerpo, mujer, escritura, vacío, apertura, círculo*, entre otros.<sup>4</sup> Sin embargo, los casos que mayor interés nos han despertado se refieren al *ethos* construido en la instancia enunciativa asumida por la traductora. En este sentido, hay aún pocos trabajos que abordan esta problemática en nuestra lengua, por lo cual cabe destacar algunas

---

<sup>4</sup> La presentación de Mansour en la solapa de la obra es la siguiente: «“El cuerpo tiene sus razones (...) lo que se aprende a costa del cuerpo propio no se olvida”, dice Nicole Brossard. Y el cuerpo distinto de la mujer, con sus ritmos distintos, modifica su manera de percibir el mundo. La escritura de la mujer –violenta y aérea– se caracteriza por lo fragmentario, el exceso, el círculo y el vacío, que llevan a lo instantáneo, la espiral y la apertura».

investigaciones como las llevadas a cabo por María Laura Spoturno (2017) y María Eugenia Ghirimoldi (2015).

Tomaremos una serie de casos en los que es posible analizar el *ethos* de la traductora desde la caracterización propuesta por Suchet (2010) a partir de la noción de *heterolingüismo*, neologismo que designa «la presencia en un texto de lenguas extranjeras, bajo cualquiera de sus formas, así como de variedades (sociales, regionales o cronológicas) de la lengua principal» (Grutman, 1997: 37, nuestra traducción). Si bien en sus trabajos, Suchet (2010, 2014) pone especial énfasis en la presencia en el texto de lenguas extranjeras, el supuesto del que parte nos sirve de guía para caracterizar el *ethos* de la traductora no solamente en el caso de la inserción heterolingüe, que como veremos es constante en *Installations...* respecto del inglés, sino también en los otros dos casos de estudio. En este sentido, Suchet parte de la idea rectora de la diferencia de lenguas, la cual revela al lector del texto traducido la presencia de una instancia de enunciación que no existía en el texto de partida. Explícita en el paratexto y en los mecanismos de préstamo, como veremos más adelante, esta presencia es insoslayable. Suchet propone pensar la traducción por analogía con la escritura heterolingüe, al ser esta un pacto de lectura singular que implica tanto al lector como coenunciador y un responsable que actúa como garante del texto. Si bien, Suchet, como dijimos, se enfoca en las lenguas extranjeras presentes en un texto original, su análisis del *ethos* y su punto de vista respecto de la enunciación resultan fundamentales para indagar acerca del *ethos* de la traductora en este poemario.

De manera general, podemos observar que la visibilización de la instancia discursiva de la traductora, más allá de la presencia en el paratexto, no se hace patente en la versión en español. Esto significa que el lector no va a encontrar notas a pie de página ni explicitaciones, lo cual constituye también un *ethos* determinado de la traductora, en términos de Suchet. La reenunciación se transforma en una reactualización del original y, en este sentido, es prueba de las huellas de la interpretación que la traductora ha realizado.

Hemos seleccionado tres casos de análisis que guardan relación con lo caracterizado anteriormente en el poema original. Los análisis de Suchet (2010), de Flotow (1991b, 1997) y de Castro Vázquez (2008) nos ayudarán en las interpretaciones.

### 3.1. La subversión de la palabra: estrategias de suplementación

Flotow (1997) señala que la subversión de la lengua llevada a cabo por Brossard plantea el problema de la traducción. La inserción de la escritura en femenino desafía la lengua canónica e introduce el poder del significante de diversas maneras según la lengua de traducción. Observemos este primer caso:

## SAVOIR

mon amour, j'écris pour que tu me montres  
ton sexe de bonne humeur... (126)

## SABER

mi amora, escribo para que me muestres  
tu sexo de buen grado... (127)

En el caso de la traducción de una lengua a otra, la diferencia de sistemas lingüísticos da como resultado lecturas y experiencias diversas. Particularmente en la traducción del francés al español, veremos algunos ejemplos. En el poema original, la palabra «*amour*» del primer verso materializa en la grafía la presencia del femenino, dado que la *e* no se pronuncia en francés; en español, en cambio, la inserción de la *a* en *amora* añade también la dimensión sonora. Así, la presencia del neologismo repercute de diferente manera en una y otra lengua: en francés, desde lo visual; en español, no solo desde lo visual sino desde la fuerza sonora del significante. Como estrategia feminista de traducción podemos entender este procedimiento como una suplementación o compensación (Flotow, 1991b), «consistente en que mediante la intervención directa de la traductora sobre el texto se compensan las diferencias entre lenguas y sistemas culturales en lo que respecta a connotaciones, marcas de género, etc.» (Castro Vázquez, 2008: 294).

La misma estrategia es utilizada en el poema PARTIES SECRÈTES (62), en el que la palabra *origine* aparece escrita con *y* griega y en bastardilla, del siguiente modo: *origyne*. La deconstrucción aquí apela al sufijo *gyn* que, como sabemos, remite a la mujer. La traductora elige emplear el sustantivo en plural para marcar el juego del significante en la construcción de un nuevo significado:

la mémoire émerge attisée par l'origyne

la memoria surge atizada por sus orígenes

Podemos observar aquí que la traductora, consciente de la alteridad de la lengua española, adopta también un procedimiento creativo que implica un acto de escritura más allá del texto. En eso reside la poética y el *ethos* de la traductora que en este caso se sustituye a la autora en su búsqueda del significante adecuado.

Podemos, pues, caracterizar este *ethos* como el *ethos del avatar* (Suchet, 2010), ya que la traductora se sustituye a la instancia autoral y crea su propio procedimiento siendo consciente de la diferencia entre lenguas. Esta sustitución despierta en el lector el interés por la interpretación, sumándolo al esfuerzo de interactuar dialógicamente con la traducción.

### 3.2. La inserción heterolingüe: una metáfora del sujeto

La búsqueda de una lengua para expresar el sentido de la escritura feminista lleva a Brossard a insertar préstamos en inglés.<sup>5</sup> En palabras de Brossard, la misma lengua extranjera es una metáfora en sus textos, detrás de los cuales habita un sujeto que «no se interesa por la anécdota de su propio sujeto y prefiere deslizarse en la extranjería, en la alteridad, a veces ella misma alterada por la metáfora de una lengua extranjera» (Larose y Lessard, 2012: 29, nuestra traducción).

En el caso de *Installations...* observamos dos tipos de inserciones: por un lado, el préstamo marcado con bastardillas, que delinea un territorio familiar para la autora, el de la mujer y el del deseo, como en los dos primeros casos; por el otro, la asunción de la alteridad de la lengua inglesa sin marca explícita, en el propio territorio del francés y, en la traducción, del español, como en el tercer caso:

SOCIOLOGIE

*yet women have always survived*  
dans une autre langue (76)

SOCIOLOGÍA

*yet women have always survived*  
en otra lengua (77)

PAUSE

quand les villes bifurquent sur nos tempes  
le temps se met à produire des signes  
un *lust* temporal  
un désir si abondant couplé d'une sieste  
lente... (36)

PAUSA

cuando las ciudades se bifurcan en nuestras  
sienes  
el tiempo empieza a producir signos  
un *lust* temporal  
un deseo tan abundante acoplado a una siesta  
lenta... (37)

DEREGLEMENT

quand même la langue a des oublis  
(...)  
as-tu peur de l'érosion  
thanatos, porno blues, red district... (70)

DESORDEN

de todos modos la lengua tiene olvidos  
(...)  
acaso tienes miedo de la erosión  
thanatos, porno blues, red district... (71)

<sup>5</sup> Esta incrustación de la lengua extranjera es notable en *Le désert mauve* y es incluida por Suchet en su lista de textos heterolingües (2014: 333).

En todos los casos presentados, no encontramos dislocaciones que nos permitan diferenciar la instancia de enunciación autoral de la propia de la traductora. En particular, la indistinción en el último caso juega con la idea de fronteras porosas entre las lenguas, en tanto el *ethos* de la traductora se encripta para abandonar al lector frente a los enigmas de la interpretación. Estos enigmas resultan por cierto más herméticos para un lector hispanohablante que para un lector canadiense familiarizado con el inglés presente en la lengua francesa. El esfuerzo, claro está, corre por cuenta de la instancia receptora en español, frente a lo cual nos preguntamos hasta dónde repercute y genera sentido la presencia de estos significantes en lengua inglesa.

### 3.3. Los juegos entre significantes y significados

Sin lugar a dudas, la asimilación entre significante y significado es un desafío para cualquier traductor y la negociación en la instancia discursiva evidencia los retos de la traducción poética. Numerosos casos han sido objeto de análisis, como lo expone Flotow (1997) con relación a las traducciones del francés al inglés de la obra *brossardiana*.

El poemario rebosa de polisemias y de homofonías. Los significantes en francés juegan con el campo léxico del cuerpo sexualizado, sobre todo con las redondeces, expresadas por los fonemas [o], [u], [ø] a través de las grafías *au*, *eau*, *ou* y *eux*, respectivamente, además de las aliteraciones de vocales nasales. En el par francés/español, ciertas similitudes contribuyen a conservar ese juego, tal el caso de *bouche* > *boca*; en otras ocasiones, la traducción por otros significantes establece límites inevitables que responden a la materialidad de la lengua, tanto en su sonoridad como en las representaciones que despierta en la lectura, como en los dos siguientes casos:

DOMICILE

(...)

j'ouvre la bouche

d'un angle heureux... (114)

DOMICILIO

(...)

abro la boca

en un ángulo dichoso... (115)

SIGNAL

(...)

aujourd'hui je cueille par la bouche

la surface des heures (146)

SEÑAL

(...)

hoy recojo con la boca

la superficie de las horas (147)

Estos experimentos del lenguaje ponen de manifiesto un *ethos* particular de la traductora. Lejos de erigirse en una mediadora intercultural, la instancia de reenunciación

se asimila, una vez más, a la instancia de enunciación, invitando al lector a un esfuerzo de interpretación proporcional al hermetismo de esta escritura. Frente a este esfuerzo, que en su momento suponemos habrá experimentado la traductora en su lectura, es dable pensar que la empresa de traducción puede haberse acercado a lo que se problematiza en torno del concepto de *semiautotraducción*.

#### 4. EL ESTATUS DE LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL: ¿UN CASO DE SEMIAUTOTRADUCCIÓN?

Como mencionamos anteriormente, la traductora, escritora y poeta Mónica Mansour ya había trabajado en la versión en español de otra de las obras de Brossard, *Le désert mauve* (1989) / *El desierto malva* (1996), trabajo que le valió la ocasión de compartir con la autora una serie de entrevistas y actividades (Rivera, 1998). Las numerosas intervenciones de Mansour como traductora y como escritora dan cuenta de un *ethos* previo, extratextual y metadiscursivo, que podemos identificar, siguiendo a Amossy (2018 [2010]) como «conjunto de datos que poseemos sobre el locutor en el momento de su presentación de sí» (85). Si bien Amossy, como hemos mencionado, no se refiere al traductor en su definición, creemos justo mencionarlo en este apartado por dos razones: en primer lugar, el *ethos* previo es una noción que, al haber sido abordada en traducción desde la perspectiva sociológica, especialmente por Peter Flynn (2007) y Jean-Marc Gouanvic (2001), así como en su relación con la (auto)traducción por Spoturno (2017, 2019), constituye un aspecto que podría complementar el estudio del *ethos* del traductor en futuras indagaciones; en segundo lugar, nos resulta de utilidad al detenernos en la relación entre autora y traductora construida en este poemario bilingüe.

Sabemos del interés que Brossard demuestra en la traducción y de sus trabajos colaborativos con distintas autoras y traductoras a diferentes lenguas, siendo el caso más representativo el de Susanne Lotbinière-Harwood (Flotow, 1997). Estos intercambios son testimonio de que la traducción en este contexto no se realiza sin un diálogo fluido entre autora y traductora. La relación de Brossard con la traducción es también fundamental dentro de su propia obra; forma parte de su proceso de escritura y da cuenta de la alteridad conformada por la diferencia de géneros y de lenguas. También la autora reflexiona no pocas veces sobre la traducción: «No puedo ver todos los matices que se ocultan bajo el idioma español. Cuando trabajo con las traducciones de inglés, lengua que conozco muy bien, siempre me pregunto qué significa esto en una mente que piensa en inglés. Sería lo mismo con el español, y esto es lo que me fascina de las lenguas» (Rivera, 1998: s/p).

El traductor de *Installations...* al catalán reconoce la estrecha relación que tuvo con Brossard a lo largo del proceso de traducción. Los problemas de interpretación, sostiene, pudieron ser resueltos gracias al intercambio vía correo electrónico con la autora (Clapés, 2008). Esta colaboración en el proceso de la traducción coincide con

los amplios intercambios del colectivo feminista en la escritura, la crítica y la traducción de las obras escritas por el movimiento, como hemos mencionado precedentemente, nos invita a reflexionar sobre el estatus de la traducción de *Installations...*, en este caso hacia el español.

Un caso contrario es el que sucede con la traducción de *Barroco al alba*. El estudio que lleva a cabo Córdoba Serrano sobre esta traducción, deja entrever que la traductora no conocía la obra de Brossard ni las características de la escritura feminista, tampoco que hubiera mantenido relación con la escritora en el momento de realizar la traducción (Córdoba Serrano, 2005), situación que puede haber generado una lectura limitada en el público español.

Los distintos tipos de colaboraciones entre autor y traductor son objeto de análisis y tentativa de clasificación tanto por Julio-César Santoyo (2012) como por Xosé Manuel Dasilva (2016, 2017). El primero de estos autores apela a la denominación «autotraducción compartida» para diferenciar el caso de la traducción en coautoría del de la «traducción alógrafa con presencia e intervención importante, aunque variable, del propio autor» (Santoyo, 2012: 216). Dasilva, por otro lado, parte de la distinción entre traducción alógrafa y autotraducción para proponer la noción de semiautotraducción (Dasilva, 2016) con el objeto de dar cuenta de la diversidad de colaboraciones que pueden existir entre autor y traductor. De este modo, bajo la denominación de semiautotraducción quedan comprendidas por Dasilva las siguientes cinco modalidades: «1) autotraducción en colaboración con un traductor alógrafo; 2) autotraducción revisada por un traductor alógrafo; 3) traducción alógrafa revisada por el autor; 4) autotraducción en colaboración con un familiar; y 5) traducción alógrafa de un familiar o un amigo del autor» (15). Como podemos observar, el caso 3, de traducción alógrafa revisada por el autor, es el que más se acerca a nuestro corpus. Sin embargo, el mismo autor retoma un año después la figura de traducción alógrafa revisada por el autor (o con colaboración de este) para diferenciarla de la autotraducción con colaboración alógrafa o semiautotraducción (Dasilva, 2017). El criterio, según Dasilva, para diferenciar una de otra es el siguiente: en la primera figura, el autor no aparece como colaborador, mientras que en la segunda es común que tanto autor como traductor alógrafo aparezcan como traductores conjuntos. Es decir que la semiautotraducción implica necesariamente la presencia del autor también como traductor.

Como observamos, se trata de conceptos en construcción y la inestabilidad en las definiciones responde a la complejidad de su clasificación. Uno de los criterios que añade Dasilva es que el traductor alógrafo se subordine frente a la intervención del autor; en otras palabras, en la traducción alógrafa con colaboración del autor este no impone sus elecciones, pero sí lo hace en la semiautotraducción. Llegados a este punto, nos es difícil dilucidar cuál sería el criterio según el cual definiríamos la colaboración de Brossard y de Mansour como una u otra figura. Sí podemos rastrear el diálogo cercano entre ambas del que dan cuenta las entrevistas, no específicamente en la traducción de *Installations...* sino en *Le désert mauve*. De este modo, en una entrevista

realizada a ambas por Amalia Rivera (1998), Mansour afirma: «...hasta el final, cuando sentía que estaba listo, le escribía a Nicole para preguntarle qué quería, dándole dos o tres opciones, y ya ella me decía; no, *lo que quiero es esto*. No sé si ella está satisfecha con la traducción que hice» (Rivera, 1998: s/p, las bastardillas son nuestras). Si seguimos el criterio de la autoridad, pareciera que detrás de la traducción alógrafa habría un fuerte componente de semiautotraducción, pero somos conscientes de que necesitaríamos más datos para una clasificación acabada. Ello no impide pensar que los mismos desplazamientos que caracterizan el poemario analizado pueden reflejarse en la autoría de la traducción y esa indefinición es lo que hace atractivo para nosotros el estudio de este tipo de escritura traducida.

## CONCLUSIONES

Hemos analizado cómo la poesía de Brossard, y en particular este poemario, revela un universo dual aunque sin oposiciones, fragmentado aunque sin escisiones, en el que la emoción y la palabra superan la militancia y la afinidad comunitaria para erigirse en una elección de vida y de creación. En este continuo enunciado en francés surge una nueva enunciación, esta vez en español, que materializa un lazo con su original dentro del territorio en espejo de la edición bilingüe. Esa misma continuidad se engarza con la invariancia propia de toda traducción y oscila en las dimensiones del pensamiento, de la lengua, de la poesía, con un lector que desanda caminos de lectura entre ambas lenguas gracias a la confrontación de las páginas en la edición bilingüe.

En el curso de este breve análisis, hemos constatado que las instalaciones del sujeto, de la escritura, del cuerpo, definen formas que superan los encorsetamientos discursivos, violentan la gramática y se despliegan en la dimensión de la palabra, del signo, de los vacíos y de las ausencias, de los sonidos y de las grafías, en la búsqueda de un sentido que no deja de interpretarse, de una obra que, según la idea benjaminiana, espera ser traducida y cuyo valor reside en la manera de decir, que dice más de lo que se dice.

Una de las causas por la que elegimos este poemario para su estudio es el hecho de haber observado una continuidad entre la poesía y la traducción, el original y su versión, como si la poesía se desplazara entre los acantilados del lenguaje en búsqueda de los significantes que esperan ser traducidos e interpretados, confrontados y vueltos a enunciar.

En esta trayectoria de la palabra, la noción de *ethos* nos ha ayudado a situar la problemática de la traducción dentro de los enfoques de la pragmática interaccional y a reconocer la imagen, si es que podemos hablar de «una» imagen, que el traductor construye en la instancia enunciativa.

Finalmente, admitimos la complejidad de las clasificaciones a la hora de reflexionar sobre el tipo de colaboración que mantienen autor y traductor, no obstante

lo cual consideramos que la diversidad de formas de intercambio que existen entre ambas instancias de enunciación contribuyen a delinear nuevas perspectivas especialmente interesantes para un corpus como el que hemos construido.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, Román y María Carmen África Vidal (2002), «Reflexiones sobre la traducción de la literatura posmoderna», en Román Álvarez (ed.), *Cartografías de la traducción, del post-estructuralismo al multiculturalismo*, Salamanca, Ediciones Almar, pp.15-26.
- Amossy, Ruth (2018 [2010]), *La presentación de sí. Ethos e identidad verbal*, trad. de Paula Salerno, Buenos Aires, Prometeo.
- Berman, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*, París, Gallimard.
- Brossard, Nicole (1987), *Le Désert mauve*, Montreal, L'Hexagone.
- Brossard, Nicole (1989), *Installations (avec et sans pronoms)*, Trois-Rivières, Quebec, y París, Écrits des Forges / Le Castor Astral.
- Brossard, Nicole (1996), *El desierto malva*, trad. de Mónica Mansour, México, Joaquín Mortiz.
- Brossard, Nicole (1997), *Instalaciones (con y sin pronombres)*, edición bilingüe, trad. de Mónica Mansour, México, Aldus.
- Brossard, Nicole (2005), *Instalacions (amb i sense propoms)*, trad. de Antoni Clapés, Barcelona, Cafè Central / Eumo.
- Castro Vázquez, Olga (2008), «Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista», *Lectora*, 14, pp. 285-301.
- Clapés, Antoni (2008), «Algunes reflexions sobre la traducció poètica (tot traduint Installations de Nicole Brossard)», *Reduccions: Revista de Poesia*, 91, pp. 147-51.
- Córdoba Serrano, María Sierra (2005), «Nicole Brossard traduite en Espagne : re-belle et infidèle?», *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 18 (1), pp. 91-26, DOI: <https://doi.org/10.7202/014369ar>.
- Córdoba Serrano, María Sierra (2013), *Le Québec traduit en Espagne. Analyse sociologique de l'exportation d'une culture périphérique*, Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa.
- Dasilva, Xosé Manuel (2016), «En torno al concepto de semiautotraducción», *Quaderns, Revista de Traducció*, 23, pp. 15-35.
- Dasilva, Xosé Manuel (2017), «La traducción alógrafa con colaboración del autor frente a la semiautotraducción: João Guimarães Rosa como modeo», *Romance Notes*, 57 (1), pp. 121-131, DOI: <https://doi.org/10.1353/rmc.2017.0010>.
- Flotow, Luise (1991a), *Quebec Feminist Writing: Integrating the Avant-Garde and the Political in the Works of Nicole Brossard and France Théoret*, tesis doctoral, Ann Arbor, Universidad de Michigan.

- Flotow, Luise (1991b), «Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 4 (2), pp. 69-84, DOI: <https://doi.org/10.7202/037094ar>.
- Flotow, Luise (1997), *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*, Manchester, St Jerome.
- Flynn, Peter (2007), «Exploring literary Translation Practice. A Focus on *Ethos*», *Target*, 19 (1), pp. 21-44, DOI: <https://doi.org/10.1075/target.19.1.03fly>.
- Galli, Pauline (2011), «Paul Valéry traducteur de Virgile : des rapports entre poésie et traduction», en Francesca Manzari y Fridrun Rinner (eds.), *Traduire le même, l'autre et le soi*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, pp. 209-214, DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pup.21009>.
- Gouanvic, Jean-Marc (2001), «*Ethos*, éthique et traduction: vers une communauté de destin dans les cultures», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 14 (2), pp. 31-47, DOI: <https://doi.org/10.7202/000568ar>.
- Ghirimoldi, María Eugenia (2015), «La lectura de textos traducidos: ¿*ethos* de autor o *ethos* de traductor?», *Actas del IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trabeventos/ev.8650/ev.8650.pdf> (fecha de consulta: 19/7/2021).
- Grutman, Rainier (1997), *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois*, Montreal, Fides.
- Guillemette, Lucie y Josiane Cossette (2006), «Déconstruction et différance», en Louis Hébert (dir.), *Signo*, en <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-difference.asp> (fecha de consulta: 25/7/2021).
- Hunter, Lynette (2005), «The Inédit in Writing by Nicole Brossard», en Louise Forsyth (ed.), *Essays on Her Works*, Toronto, Guernica, pp. 209-238.
- Karas, Hilla (2007), «Le statut de la traduction dans les éditions bilingues : de l'interprétation au commentaire», *Palimpsestes*, 20, pp. 137-160, DOI: <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.100>.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2002), «Rhétorique et interaction», en Roselyne Koren y Ruth Amossy (dirs.), *Après Perelman : quelles politiques pour les nouvelles rhétoriques ?*, Paris, L'Harmattan, pp. 173-196.
- Larose, Karim y Rosalie Lessard (2012), «Entretien avec Nicole Brossard», *Voix et images*, 37 (3), pp. 13-29, DOI: <https://doi.org/10.7202/1011950ar>.
- Lotbinière-Harwood, Susanne De (1991), *Re-belle et infidèle : la traduction comme pratique de réécriture au féminin/The body bilingual : translation as rewriting in the feminine*, Montreal y Toronto, les éditions du remue-ménage / Women's Press.
- Mata Barreiro, Carmen (2007), «Nicole Brossard. Le je en mouvement, l'exploration de l'intime», en Denise Brassard y Evelyne Gagnan (eds.), *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Cahiers Figura, 17, Université du Québec à Montréal, pp. 109-124.
- Notard, Émilie (2016), *La traversée des sens : trajectoire féministe dans l'oeuvre de Nicole Brossard de 1977 à 2007*, Münster, LIT Verlag.

- Paz, Octavio (1971), *Traducción, literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets.
- Risterucci-Roudnicky, Danielle (2008), *Introduction à l'analyse des oeuvres traduites*, Paris, A. Colin.
- Rivera, Amalia (1998), «Entrevista con Nicole Brossard», *La Jornada Semanal*, núm. 183, 6 de septiembre, s/p, en <https://www.jornada.com.mx/1998/09/06/scm-brossard.html> (fecha de consulta: 31/3/2022).
- Santoyo, Julio-César (2012), «Autotraducciones: ensayo de tipología», en Pilar Martino Alba, Juan A. Albaladejo Martínez y Martha Pulido (eds.), *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*, Madrid, Dykinson.
- Spoturno, María Laura (2017), «The Presence and Image of the Translator in Narrative Discourse: towards a Definition of the Translator's *Ethos*», *Moderna Språk*, 1, pp. 173-196.
- Spoturno, María Laura (2019), «El retrabajo del *ethos* en el discurso autotraducido. El caso de Rosario Ferré», *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 21, pp. 323-354, DOI: <https://doi.org/10.24197/her.21.2019.323-354>.
- Steiner, George (1975), *After Babel, Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press.
- Stratford, Madeleine (2013), «Cuando *Latinos del Norte* migran hacia el Sur: la poesía de Quebec traducida en Hispanoamérica de 2000 al 2010», *Sendebarr*, 24, pp. 271-290.
- Stratford, Madeleine y Louis Jolicoeur (2014), «La littérature québécoise traduite au Mexique : trois anthologies à la Foire internationale du livre de Guadalajara», *Meta*, 59 (1), pp. 97-123, DOI: <https://doi.org/10.7202/1026472ar>.
- Suchet, Myriam (2009), «La traduction, une éthique de la ré-énonciation», *Nouvelle revue d'esthétique*, 1 (3), pp. 31-35, DOI: <https://doi.org/10.3917/nre.003.0031>.
- Suchet, Myriam (2010), *Textes hétérolingues et textes traduits : de «la langue» aux figures de l'énonciation. Pour une littérature comparée différentielle*, tesis doctoral, Montreal, Universidad de Concordia.
- Suchet, Myriam (2014), *L'Imaginaire hétérolingue*, París, Classiques Garnier.

# SUBJETIVIDADES FEMENINAS Y DISCURSOS FEMINISTAS EN *THE THING AROUND YOUR NECK* Y EN SU TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

*Andrea Laura Lombardo*

## INTRODUCCIÓN

En este capítulo nos proponemos examinar la configuración de las subjetividades femeninas en la colección de cuentos *The Thing Around Your Neck*, de Chimamanda N. Adichie (2009a), y la recreación de los discursos feministas evidentes en las traducciones al español, realizada por Aurora Echevarría Pérez, que circulan en contextos hispano-hablantes: en España y en Argentina. Nuestro estudio busca dar cuenta de la diversidad femenina, la gnoseología migrante y transfronteriza presentes en la narrativa de Adichie y en su traducción al español (Ergun, 2010; Simon, 2011). Asimismo, seguimos los aportes de los estudios del discurso (Amossy, 1999, 2009), los cuales nos permitirán indagar acerca del proyecto feminista de Adichie y el modo en que queda conformado el *ethos* o la imagen discursiva de la Autora<sup>1</sup> en relación con la conformación de subjetividades femeninas. En este sentido, nos servimos de los estudios sobre el *ethos* en el discurso traducido (Spoturno, 2017) para determinar la (re)configuración que se asocia a la figura de la Traductora. En forma complementaria y a partir de los postulados de la traductología feminista transnacional (Castro y Spoturno, 2020), exploramos la manera en que se gestan los feminismos en el seno de los textos fuente. En particular, nos interesa examinar cómo se traducen las voces de

---

<sup>1</sup> Se usará la palabra *Autor/a* o *Traductor/a* con mayúscula inicial para aludir a la entidad textual que asume la responsabilidad de la enunciación del discurso (traducido).

las mujeres igbos y hausas así como los refranes que proyectan una fuerte impronta patriarcal sobre esas mujeres en la versión en español de la colección. De este modo, nos proponemos evaluar las posibilidades que ofrece esta perspectiva teórico-metodológica para revelar subjetividades lingüístico-culturales e identitarias en el marco de proyectos feministas más amplios. En especial, intentamos explorar la manera en que se recrea la multiplicidad de subjetividades femeninas y la heterogeneidad lingüístico-cultural en la versión española y, a la vez, nos preguntamos sobre los principios éticos que gobiernan la enunciación del texto traducido en relación con los discursos feministas (Tissot, 2017; Ergun, 2021).

## **1. ADICHIE COMO EXPONENTE DE UNA LITERATURA FEMINISTA Y TRANSNACIONAL**

Adichie nació en la aldea de Abba, Nigeria, pero gran parte de su vida ha transcurrido en los Estados Unidos. Como ella misma se define, es «una habitante de la periferia» (Adichie, 2010: s/p), condicionada por su propia historia migrante. Según Elena Rodríguez Murphy (2017), su escritura, que puede definirse como transnacional, está marcada por los relatos de la migración, la violencia política y religiosa en Nigeria y el cuestionamiento a las identidades estáticas a través de la presentación de personajes heterogéneos y transculturales. En cuanto a la lengua, Adichie escribe principalmente en inglés pero se vale de las variedades igbo, hausa, e inglés nigeriano para la construcción de subjetividades femeninas transnacionales. En relación con este uso específico de la lengua y en torno a los metadiscursos, debemos recordar que Adichie pertenece a la etnia igbo y profesa la religión católica apostólica romana. La lengua hausa, característica del habla de la comunidad musulmana, no la define lingüísticamente ni queda evocada con las palabras propias en su narrativa.

Según reconoce Shalini Nadaswaran (2011), Adichie pertenece a la tercera generación de escritoras igbo que han alzado su voz en la literatura africana moderna para descolonizar preconceptos y desafiar estereotipos culturales y de género. Por cierto, Adichie se ha convertido en una de las escritoras nigerianas más relevantes en la escena internacional. Efectivamente, su obra ha sido traducida a más de treinta lenguas.<sup>2</sup> Junto con otras escritoras africanas como como Sefi Atta, Helen Oyeyemi o Chika Unigwe, Adichie ha incorporado a la literatura africana una agenda de temas vinculados a la raza, la clase y el género.

---

<sup>2</sup> Según los datos que aporta la página web de la investigadora Daria Tunca: <http://www.cer.ep.ulg.ac.be/adichie/index.html>.

## 2. DISCURSOS FEMINISTAS EN *THE THING AROUND YOUR NECK* Y SU TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

En esta segunda sección y en el marco de la traductología feminista transnacional (Castro y Spoturno, 2020), abordamos la presencia de Adichie en el campo de la literatura traducida y como exponente de una narrativa feminista y transnacional. Asimismo, y a partir de la política y ética de traducción que opera en la producción y circulación, examinamos los discursos feministas en *The Thing Around Your Neck* y en su traducción al español, en particular, en Argentina. Nos dedicaremos al estudio de la recepción de la traducción en Argentina puesto que, como indican los postulados de la traductología feminista transnacional, es fundamental la incorporación de estudios situados provenientes de regiones no-hegemónicas que permitan subvertir los flujos de traducción Norte-Sur que privilegian el tráfico de conocimiento en sentido único (Castro y Spoturno, 2020).

En referencia al contexto de producción, *The Thing Around Your Neck* se publica en el año 2009 bajo el sello editorial Fourth Estate en Londres, Reino Unido, y, en el mismo año, la editorial Alfred Knopf lo lanza al mercado en Nueva York, Estados Unidos, y en Toronto, Canadá. La colección recopila doce cuentos que visibilizan historias de mujeres nigerianas que ponen voz a la problemática de la inmigración, la discriminación de género y el desconuelo con sus propias vidas y con sus matrimonios, que sobreviven a la violencia política, religiosa y patriarcal en un constante desplazamiento geográfico y lingüístico-cultural. Los cuentos de la colección han circulado en revistas como *The New Yorker*, *Granta*, y *Zoetrope*, entre otras.

En cuanto a la traducción al español, únicamente existe una versión realizada en España bajo el sello editorial Literatura Random House, una empresa de presencia global que incluye varios sellos editoriales. El proyecto estuvo a cargo de la traductora española Aurora Echevarría Pérez. La edición argentina (2018a) se publica en Buenos Aires siete años más tarde que en España (2011) y es realizada por el mismo sello editorial y por la misma traductora sin arreglo alguno respecto de la variedad lingüística rioplatense. Efectivamente, la edición argentina hace uso de la variedad peninsular de igual manera que la edición publicada en España. Con un prólogo de la reconocida artista y escritora valenciana Paula Bonet,<sup>3</sup> se pondera la voz de Adichie para poner en discusión temas como la raza, el género y la ruptura de los estereotipos.

En relación con la recepción de Adichie en lengua inglesa, *The Thing Around Your Neck* ha recibido críticas diversas. En este sentido, la reseña de *The New York Times* (Row, 2009) reconoce el halo autobiográfico de la colección respecto de la descripción de vidas fragmentadas de migrantes como la de la propia escritora nigeriana. Sin embargo, Jess Row repara en el hecho de que las historias parecieran

---

<sup>3</sup> Bonet se declara públicamente feminista y activista comprometida por los derechos de las mujeres.

tener en mente un lector implícito occidental que quiere escuchar lo que Adichie está narrando sobre África: «victimas penosas, villanos incorregibles y sobrevivientes inspiradores».<sup>4</sup> En *The Guardian* (Forna, 2009), se destaca la figura de Adichie como portavoz de las experiencias africanas sin desmedro del peso que, a la vez, significa el éxito editorial para una escritora migrante de raza negra. Según Aminatta Forna, el hecho de que Adichie sea una escritora proveniente de África hace que lo que narra se encuentre tamizado por su propia experiencia y sea, por ese mismo motivo, objeto de interpelación o exigencia extra respecto de cualquier otra escritora (blanca) por parte de la industria editorial.

En cuanto a las repercusiones en Argentina, las reseñas publicadas en diarios como *La Nación* (Oliva, 2016) y *Página 12* (Enriquez, 2014) también elogian la voz de Adichie en su activismo contra los estereotipos y en su denuncia contra los prejuicios sobre África y las mujeres. En especial, en la reseña de *Página 12*, Mariana Enriquez (2014) hace hincapié en la tarea de Adichie respecto de la articulación de «una visión desprejuiciada sobre la cultura afrodescendiente para abrir un debate en el campo del progresismo y el feminismo norteamericanos». Precisamente, su presencia como disertante en conferencias TED Talks, en medios de comunicación masivos o en las redes sociales es muy notoria. Su convocatoria a participar de las aperturas de prestigiosas ferias del libro como la de Fráncfort, Aix-en-Provence o Turín y su imagen en portadas de revistas femeninas estadounidenses y francesas como *Vogue*, *Elle* o *Marie Claire* o junto con influyentes figuras artísticas y políticas es claramente visible, aunque no la exime de las críticas, como analizaremos más adelante. Las ideas de Adichie sobre el feminismo circulan por internet, se replican en millones de visitas y son citadas por casas de altos estudios en distintas partes del mundo (Carotenuto, 2017), incluso en universidades argentinas. En definitiva, Adichie se presenta como portavoz de un feminismo que puede definirse como *mainstream*.

En este sentido, a pesar de que la industria cultural, literaria y editorial promociona la figura de Adichie como escritora feminista, no son pocas las veces que sus comentarios en entrevistas dejan entrever consideraciones polémicas. En una entrevista en Channel 4 News en 2017, le preguntaron si consideraba que las mujeres trans eran mujeres y respondió que «las mujeres trans son mujeres trans». Agregó que «las mujeres trans no pueden ser incluidas en la misma categoría que las mujeres cisgénero porque han experimentado ser hombres» y se les ha conferido los privilegios de los hombres. Ante la ola de críticas suscitada, se vio obligada a pedir disculpas en un extenso posteo en su cuenta de Facebook titulado «CLARIFYING».<sup>5</sup> Como vemos,

---

<sup>4</sup> Nuestra traducción. A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones nos pertenecen.

<sup>5</sup> Entre varios de los medios que se hicieron eco de la polémica, se podrá consultar esta publicación en un blog feminista: <https://afrofeminas.com/2017/03/19/sobre-las-controvertidas-palabras-de-chimamanda-adichie-acerca-de-las-mujeres-trans/>. Para mayores detalles del posteo en Facebook, ver: <https://www.facebook.com/40389960943/photo/s/a.469824145943/10154893542340944>.

algunos de los discursos que se construyen en torno a la imagen de Adichie modelan su figura como polémica y transfóbica. Evidentemente, las ideas previas que el público lector puede tener de Adichie y su propio nombre en el campo literario como feminista y activista por la igualdad de género y los derechos humanos se contraponen con las ideas que generaron sus comentarios.

El incidente discursivo, que muestra cómo la imagen de Adichie se vio afectada, disparó la necesidad de reparación a través de nuevos discursos materializados a través de posteos en su propia cuenta oficial.

Esta recomposición de la imagen por medio de un procedimiento enunciativo que se caracteriza por su dinamismo constitutivo, el llamado retrabajo del *ethos* (Amossy, 2010), puede «orientarse a reforzar una idea positiva ya establecida, a restaurar una imagen olvidada, a reparar o transformar una imagen negativa, controvertida o dañada» (Spoturno, 2019: 328). Estas imágenes conformadas en torno a los metadiscursos (Amossy, 2009) ponen en tela de juicio la descripción de Adichie como figura feminista, transnacional y abierta a las alianzas solidarias y democráticas. En cierto punto, estas imágenes entran en conflicto con las bosquejadas en su narrativa. ¿Es Adichie una escritora feminista?, ¿se vincula este feminismo a un feminismo *mainstream*? y, finalmente, ¿está comprometida con la condena a formas de opresión respecto de subjetividades femeninas *otras*? Es innegable que, en el seno de su narrativa, Adichie convoca lenguas y culturas *otras* y, especialmente, subjetividades femeninas que se definen entre fronteras lingüístico-culturales que resuenan en un juego polifónico en el contexto de experiencias diaspóricas. Con todo, las imágenes en tensión coexisten y configuran, en definitiva, un *ethos* autoral, femenino y transnacional, que se asocia a la figura de Adichie.

### **3. HETEROGENEIDAD, SUBJETIVIDADES FEMENINAS Y TRADUCCIÓN. MÁS ALLÁ DE LA UNICIDAD Y EL BINARISMO DIALÉCTICO**

Desde el ámbito de la traductología feminista, se han puesto en tela de juicio conceptos que han sido ampliamente discutidos en el campo en referencia a las interpretaciones binarias. Esta reinscripción y deconstrucción de las epistemologías hegemónicas vinculadas a cuestiones de género, sexualidades y estereotipos raciales hacen posible abordar el estudio de la traducción desde contextos político-culturales, sociales e institucionales más amplios. En los estudios de traducción, la problematización planteada por los feminismos alcanza nociones como la heterogeneidad lingüística, la autoría, la multiculturalidad, la transnacionalidad y la transculturalidad (Simon, 2011).

La traducción feminista se concibe como parte de un proyecto estético, político, cultural y ético pensado para revelar desigualdades y contraponerse a toda forma de opresión, revisar el concepto de autoría, sospechar de los estándares universales que

definen la fidelidad en traducción y superar nociones obsoletas como la de equivalencia (Flotow, 1991; Castro, 2008). La traductología feminista se piensa a partir de la necesidad de *traducir* la lengua patriarcal considerada como un elemento de opresión (Ergun, 2010). A su vez, la traducción debe pensarse como una forma de escritura más que una mera reproducción de sentidos (Simon, 2011), una operación que implica necesariamente la acción intencional y un rol explícito de autoría (Flotow, 2011), que otorga identidad y autonomía propia al texto traducido (Castro, 2008).

Retomando la relación entre los estudios de traducción y los de género, Sherry Simon (1999, 2011) señala que una poética de la traducción en el mundo actual, marcado por el movimiento migratorio, el contacto fronterizo y las interacciones culturales, tiene más que ver con la discontinuidad, la fricción, y la multiplicidad que con las nociones de estabilidad, uniformidad y homogeneidad. Esta heterogeneidad está relacionada con el plurilingüismo, las nociones de transculturalidad y aspectos de expresión diaspórica que incluyen el bilingüismo, que son clave para dar cuenta de las identidades diaspóricas, especialmente, en los contextos histórica y culturalmente bilingües como las comunidades poscoloniales de África en las cuales existe una interrelación constante entre la lengua colonial (inglés o francés) y las lenguas locales o en las comunidades migrantes donde la lengua local compite con la lengua estándar. En este sentido, la autora cuestiona la idea tradicional de equivalencia puesto que no podría dar cuenta de las tensiones históricas y políticas representadas en la(s) lengua(s).

En forma complementaria, María Carmen África Vidal Claramonte (2015, 2021) propone una forma ética de traducir la llamada literatura translingüe, es decir, una literatura asociada con la hibridez, la etnicidad, con un uso específico de las lenguas. En esta literatura, característica de escritores diaspóricos, transnacionales y étnicos que emergen de los flujos migratorios, las lenguas se dirimen en espacios fronterizos, reales y simbólicos, en las tensiones entre lo global y lo local, entre culturas e identidades. Según apunta la autora, en este tipo de literatura caracterizada por la heteroglosia, la ética traductora debería abandonar necesariamente la búsqueda de la equivalencia y el espacio monolingüe para exigir traducciones rizomáticas, nómades, «alejadas de binarismos excluyentes, que dejan de lado algunas lenguas frente a otras» (2015: 358). En este sentido, en un mundo de identidades múltiples, fragmentadas y transfronterizas, Vidal Claramonte concibe la traducción como «versiones de realidades provisionales, coyunturales, frágiles y ambiguas, interesantes e interesadas, que se van contextualizando, rectificando y traduciendo continuamente con los trayectos hermenéuticos y éticos de la persona» (2015: 348). En línea con la postura de Simon (2011), para Vidal Claramonte (2021), las traducciones deberían apuntar a las disonancias, a los espacios intersticiales y no dicotómicos que incluyan *todas* las lenguas y *todas* las culturas y que se distancien de la simple transacción interlingüística.

Según Olga Castro y Emek Ergun (2017), el futuro de los feminismos se dirime en la arena de lo transnacional como espacio polifónico y lo transnacional se manifiesta a través de la traducción. En la misma línea, Flotow (2017) arguye que, así como el

término «transnacional», que proviene de los movimientos migratorios y que describe las sociedades multiculturales, la traductología feminista ofrece nuevas alianzas en el campo de la investigación y la publicación que van más allá de los límites de la eurozona angloamericana. Complementariamente, Castro y Spoturno (2020) describen la ética que atraviesan los feminismos transnacionales que aspiran a decolonizar el universalismo de las propuestas hegemónicas que «considera(ba)n a las mujeres blancas, cisgénero, de clase media y heterosexuales como sujetos del feminismo» (16). Para subvertir esta visión monolítica del género, las autoras señalan que «[a]demás de adoptar la interseccionalidad como principio vertebrador, el hecho de que los feminismos transnacionales se articulen contra todo tipo de opresión conlleva una crítica a los feminismos internacionales y globales» (*op. cit.*: 16).

En forma análoga, María Reimóndez (2017) argumenta que hasta que no se garantice el acceso de voces de lenguas no-hegemónicas a la discusión, no será viable desarrollar un marco de conversaciones feministas transnacionales. Así, la autora propone la noción de «polifonía» puesto que, en la polifonía, no hay una sola voz que domine por sobre otras, sino que se genera una constante interacción de sonidos provenientes de diversos lugares. Finalmente, afirma que las teorías de la neutralidad y fidelidad entran en contradicción con la práctica traductora como actividad política y ética. Según la autora, las traductoras feministas deben actuar con bases teóricas críticas y deben saber negociar con los demás agentes implicados en la traducción, en especial, con las editoriales para empoderarse y transformar así la realidad social.

En referencia a la ética de traducción que supone la traducción de *otras* lenguas, *otras* mujeres y *otras* culturas, sin que la misma se subyugue a la lógica binaria de la asimilación, la opresión o la equivalencia (Ergun, 2021), los estudios de traducción feminista han propuesto la variante de la interseccionalidad que reconoce las diferencias entre mujeres en una postura de solidaridad y manifestación de la equidad frente a cualquier forma de opresión. Además, la traductología feminista llamada de la «tercera ola» (Castro, 2009) pone de relieve la manera en que la geopolítica afecta la producción, circulación y recepción de las traducciones y cómo la traducción juega un rol específico en el desmantelamiento de los bordes que definen la homogeneidad, la asimilación y la fidelidad. Desde esta óptica, *otras* lenguas, *otras* culturas y *otras* mujeres coexisten sin sacrificar las unas a las otras en un «dialogo entre diversas subjetividades» (*op. cit.*: 123).

En la misma línea, Damien Tissot (2017) afirma que las alianzas transnacionales permiten comprender las complejidades que se entrelazan en las relaciones de poder y desafían las falsas dicotomías universales que definen a las personas (varones vs. mujeres, centro vs. periferia). Por otra parte, una ética de la traducción feminista implica tomar en consideración la dimensión política de la traducción. Pero, como bien precisa el autor, existe una diferencia entre la ética de la traducción, entendida como la dinámica personal de la comunicación intersubjetiva, y la política de traducción, que apunta a descubrir la dinámica de poder interseccional que opera en la producción, circulación y recepción de la traducción. La práctica traductora puede servir para

revelar y subvertir ese poder simbólico, dominado principalmente por los hombres, mediante la incorporación de voces *otras* a las conversaciones transnacionales<sup>6</sup> (*op. cit.*). En este sentido, la traducción también se transforma en una oportunidad para el traductor de cuestionar su propia subjetividad y explicitar las motivaciones políticas como co-creador del texto. Tissot (2017) reconoce la propuesta de Antoine Berman (2005 [1985]) respecto de la «experiencia de lo extranjero» y la postura ética de la traducción extranjerizante de Lawrence Venuti (1995) como un acto interpretativo que se sitúa entre fronteras donde convergen diferentes órdenes simbólicos, sujetos y subjetividades, donde se negocia lo *propio* y lo *otro* pero donde indefectiblemente, desde la perspectiva feminista transnacional, se reconoce la voz *otra* y las subjetividad *otras* (Tissot, 2017). En efecto, teniendo en cuenta los cuestionamientos a las formas tradicionales de pensar el género, las lenguas y las culturas, urge la necesidad de escapar de la lógica binaria de los modelos tradicionales de equivalencia para incorporar *otras* y *todas* las subjetividades al debate. En este sentido, es relevante avanzar en el análisis de las subjetividades en el discurso (traducido) a partir de los estudios sobre el *ethos*, efectuados en el campo del análisis del discurso y de la traductología (Amossy, 2009; Spoturno, 2017, entre otros).

### 3.1. Subjetividades femeninas en *The Thing Around Your Neck* y discursos feministas traducidos en *Algo alrededor de tu cuello*

En esta parte, nos centramos en el análisis de dos de los doce cuentos recopilados en *The Thing Around Your Neck*, por considerarlos representativos de la colección y de los problemas que nos interesa abordar, es especial, el de las subjetividades femeninas y los discursos feministas. En todos los cuentos que conforman la obra, se hilvanan narraciones que giran en torno a la raza, las imposiciones lingüístico-culturales y patriarcales y las desigualdades de género, especialmente, de mujeres diaspóricas nigerianas. Como hemos analizado en trabajos anteriores (Lombardo, 2020), Adichie emplea diversas estrategias para evocar aspectos de expresión diaspórica que incluyen el bilingüismo y el plurilingüismo. En relación con el uso específico de la lengua inglesa, los procedimientos que se evidencian en *The Thing Around Your Neck* reflejan la conformación de espacios lingüístico-culturales que Spoturno (2014 [2010]) caracteriza como heterogeneidad interlingüe. Esta categoría se define como:

... un fenómeno discursivo-enunciativo que se inscribe en el dialogismo interdiscursivo y que se manifiesta a través de las marcas y formas que surgen en el discurso a partir de los

<sup>6</sup> Castro y Spoturno (2020) le reconocen a Tissot esta búsqueda del ideal de justicia (de género) que conlleva las perspectivas transnacionales e interseccionales a partir de una pretensión de universalidad (situada). Sin embargo, las autoras se preguntan si esta aspiración de universalidad debería contemplar también la responsabilidad social inherente a cada acto y reflexión de traducción más allá de la cuestión interseccional.

procesos de negociación y traducción lingüístico-culturales que se materializan a partir del encuentro constante y constitutivo de distintas lenguas (*op. cit.*: 98-99).

De manera especial, nos dedicamos a explorar el proyecto feminista de Adichie a partir de las subjetividades femeninas que se evocan en «A Private Experience» (Adichie, 2009b) y «The Arrangers of Marriage» (Adichie, 2009c). Por su parte, «A Private Experience»<sup>7</sup> (en adelante, «PE») cuenta la historia del encuentro fortuito de dos mujeres en la ciudad de Kano, Nigeria, a causa de una revuelta religiosa. Chika, una joven y adinerada estudiante de medicina de la etnia igbo, que profesa la religión cristiana, y un personaje sin nombre, una vendedora de cebollas de la etnia hausa, perteneciente al culto musulmán, entran en contacto en una pequeña tienda cuando un grupo de hausas ataca una multitud de cristianos igbos. Estas dos mujeres de mundos completamente diferentes entablan un vínculo en un diálogo híbrido en el espacio íntimo de la tienda. En efecto, Kano es una ciudad transcultural donde (con)viven distintas comunidades etnolingüísticas («there was shouting in English, in pidgin, in Hausa, in Igbo» (Adichie, 2009b: 25)). De esta manera, la heterogeneidad lingüístico-cultural y los feminismos transnacionales que definen a los dos personajes en la interseccionalidad de múltiples dimensiones que constituyen su identidad (raza, etnia, religión, clase social, género, edad, entre otras) se traducen en el uso de las lenguas que aparecen en las conversaciones, como «efectos de traducción» (Simon, 1999). Más allá de esta situación transcultural, es preciso notar que la lengua hausa no queda evocada con las palabras propias de esa lengua sino con «deformaciones» gramaticales, léxicas y sintácticas respecto de la lengua inglesa (Tymoczko, 1999). No obstante, las huellas de la lengua hausa, que queda representada por ese quiebre con la uniformidad y la homogeneidad respecto de la lengua inglesa y, a través de estructuras marcadas, trasluce ritmo y sonoridad en la voz de la mujer musulmana sin nombre. De este modo, la configuración de imágenes se asocia a un *ethos* femenino relativo a las mujeres musulmanas que habitan un espacio transnacional en el que el plurilingüismo se hace presente. La alteridad que se enmascara detrás de la agramaticalidad evoca la lengua hausa y crea subjetividades femeninas en torno a las mujeres musulmanas.

Por otra parte, los estereotipos étnicos están presentes en las concepciones naturalizadas de Chika, personaje que concibe a las personas en el marco de paradigmas binarios: musulmanes vs. cristianos; igbo vs. hausa; tez blanca vs. tez negra. Chika identifica a la mujer como musulmana por sus rasgos físicos y su accesorio en la vestimenta («Chika can tell she is a Northerner, from the narrowness of her face, the unfamiliar rise of her cheekbones; and that she is Muslim, because of the scarf»

---

<sup>7</sup> El cuento fue publicado por primera vez en el periódico británico *The Guardian* en 2008. De igual manera, el resto de los cuentos se difundieron primero en revistas y periódicos y fueron luego recopilados en la colección *The Thing Around Your Neck* a pedido de la editorial Fourth Estate, lo cual marca una manera de publicación especial.

(Adichie, 2009b: 25)) y, también, por su marcado acento hausa («“Nnedi”, the woman repeats, and her Hausa accent sheaths the Igbo name in a feathery gentleness» (*op. cit.*: 26)).

De manera especial, podemos observar que Chika le otorga identidad étnica a la mujer musulmana a través de ideas estereotípicas. Sin embargo, desconfía del hecho de que la mujer pueda identificarla a ella como cristiana igbo: «Chika wonders if the woman is looking at her as well, if the woman can tell, from her light complexion and the silver finger rosary her mother insists she wear, that she is Igbo and Christian» (*op. cit.*: 25). Estos prejuicios y estereotipos se van diluyendo a medida que transcurre el conocimiento mutuo sobre el *otro* por medio de la conversación transcultural (Appiah, 2006). El *otro* extraño en el imaginario se transforma y se resignifica por medio del vínculo solidario del entendimiento y la palabra *traducida* de seres transculturales y transfronterizos. En un momento, pasado ya cierto tiempo en la tienda, la mujer musulmana le confiesa a Chika que le arden los pezones. Se acerca para que se los examine y, ante el asombro que le genera la situación, Chika inventa una mentira que involucra a su propia madre, objeto de una dolencia similar, para crear un vínculo más cercano y lograr que la mujer entienda la gravedad física y acepte una prescripción casera:

«What is your mother rubbing on her nipple?» the woman asks.

«Cocoa butter. The cracks healed fast.»

«Eh?» The woman watches Chika for a while, **as if this disclosure has created a bond.**<sup>8</sup> «All right, I get it and use» (Adichie, 2009b: 28).

En «PE», la heterogeneidad interlingüe se manifiesta en el caso de la evocación de la lengua hausa a través de la interlengua a la que aluden Bill Ashcroft *et al.* (2002 [1989]). Así, el empleo de la interlengua, como procedimiento en el discurso literario, muestra una lengua atravesada por cuestiones sociopolíticas y culturales que no deben ser consideradas como errores puesto que operan según su propia lógica lingüística. A continuación, presentamos un cuadro que ejemplifica las instancias de la evocación de la lengua hausa en el cuento:

	«A Private Experience»	«Una experiencia privada»
1.	No run that way! (25).	¡No corras hacia allí! (54).
2.	My necklace lost when I'm running (25).	–He perdido collar mientras corro (54).

<sup>8</sup> El destaque en negrita es nuestro.

3.	...she is Muslim, because of the scarf... (25).	...es musulmana por el pañuelo... (54).
4.	Them not going to small-small shop, only big-big shop and market (25).	No van a todas las tiendas pequeñas-pequeñas, sólo a las grandes-grandes y al mercado (55).
5.	Trouble is coming, oh (25).	Fragmento omitido.
6.	She is going safe place (26).	–Irá a un lugar seguro (57).
7.	«I am trader,» the woman says. «I'm selling onions» (27).	–Yo soy comerciante –dice la mujer–. Vendo cebollas (59).
8.	Burning-burning like pepper (28).	–Me arden como pimiento (60).
9.	brrr-brrr-brrr vibration (28).	el vibrante zumbido (60).

En el ejemplo 1, notamos que la versión española (Adichie, 2018b) desdibuja cualquier vestigio de singularidad respecto de las huellas de la lengua hausa. La oración imperativa «No run that way!», que revela la interlengua en la omisión del auxiliar *don't* («Don't run that way!»), se convierte en una variante del imperativo correctamente formulado en español, «¡No corras hacia allí!». En el ejemplo 2, la traducción no recrea la falta de la forma verbal conjugada ni la posible lectura de un orden sintáctico alterado del original: «I lost my necklace». Así, «My necklace lost» se traduce como «He perdido collar». El uso del pretérito perfecto es gramaticalmente correcto en español mientras que, en la versión inglesa, el uso de la oración en voz pasiva, formulada en forma incompleta sin el verbo *to be* o sin el cambio de un orden sintáctico alterado evidencia el modo de hablar particular de la mujer musulmana. En efecto, este uso de la interlengua propio del hablante hausa desaparece en español.

El uso de «scarf» en el ejemplo 3 debe ponderarse en relación con el de «*hijab*» como símbolo identitario, étnico-religioso, de la prenda que usan las mujeres musulmanas en lugares públicos para cubrirse el cabello y parte del cuello. Sin embargo, este subjetivema (Kerbrat-Orecchioni, 1986 [1980]) de fuerte carga cultural queda borrado de la enunciación en el texto primigenio. La subjetividad que conlleva el término «*hijab*» se homogeneiza y resulta, por tanto, menos marcado en el discurso. Por otro lado, se crea un lector implícito de la traducción (Schiavi, 1996) que pueda, con conocimientos más rudimentarios, o menos culturalmente específicos, seguir la trama y comprender la construcción de ese personaje que lleva la «*hijab*». Según los estudios de traducción feminista (Castro, 2008), podría realizarse aquí una reescritura en femenino para contrarrestar esta asimetría de poder y de género, respecto de la lengua inglesa mayoritaria en este contexto de uso y en conexión con la representatividad y la visibilidad de las mujeres musulmanas. No obstante, los procedimientos discursivos evidentes en el texto en español revelan el uso del equivalente funcional «pañuelo» en lo que se caracteriza como una traducción fluida que invisibiliza la naturaleza lingüístico-cultural de las huellas de la lengua hausa y de las mujeres musulmanas. Evidentemente, la traducción no recrea la heterogeneidad

lingüístico-cultural e identitaria que sugieren *otras* subjetividades, pero, en cambio, se consolida la construcción de un lector implícito similar al que se construye en el texto original.

En el ejemplo 4, observamos que el uso agramatical del pronombre objetivo «them» en posición frontal y el tiempo verbal usado incorrectamente en inglés («Them not going to small-small shop, only big-big shop and market») se suprime en español («No van a todas las tiendas pequeñas-pequeñas, solo a las grandes-grandes y al mercado»). De nuevo, la especificidad propia de la lengua hausa se oblitera para el lector implícito hispanohablante. Sin embargo, se mantiene el uso de la repetición. El ejemplo 5 muestra un fragmento suprimido en español. En el ejemplo 6, la preposición «to» y el artículo «a» se omiten en inglés («She is going safe place»). Sin embargo, la estructura de la frase traducida no revela ningún tipo de omisión («-Irá a un lugar seguro»). En el ejemplo 7, se evidencia la falta del artículo indefinido «a» («I am trader»), lo cual configura el sentido en tanto estructura marcada. A pesar de que en español no es necesario usar el artículo para que la oración sea considerada gramatical, la estructura no marcada respecto de la evocación de la lengua hausa sobrepasa inadvertida para el lector hispanohablante. Finalmente, en los ejemplos 8 y 9, no se traduce la repetición «burning-burning» ni la onomatopeya «brr-brrr-brrr». Así, posiblemente las instrucciones de lecturas existentes para el lector implícito sean insuficientes para recrear la sonoridad e identidad lingüística que representa las huellas del habla de la mujer musulmana en el texto primigenio. En términos de Simon (2011), los efectos de traducción desaparecen y la heterogeneidad relacionada con la transculturalidad y transnacionalidad se diluye en una traducción equivalente que homogeneiza la lengua y uniformiza las subjetividades.

Siguiendo los objetivos planteados en relación con la diversidad femenina, la heterogeneidad interlingüe y los aspectos de expresión diaspórica presentes en la narrativa de Adichie, analizamos la evocación de la lengua igbo en el cuento «The Arrangers of Marriage» (en adelante, «AM») (Adichie, 2009c) y las elecciones de traducción al español en «Los Concertadores de Boda» (en adelante, «CB») (Adichie, 2018c). «AM» narra la historia de una concertación de bodas en Nigeria. La protagonista, una mujer nigeriana, Chinaza Okafor, migra de Lagos a Nueva York, luego de contraer matrimonio con Ofodile Udenwa, un médico que vive en los Estados Unidos. El relato gira en torno a la adaptación que implica la relocalización lingüístico-cultural de personajes diaspóricos que viven «entre mundos». Por cierto, Ofodile ya adaptado a las costumbres, comidas y modismos del país receptor naturaliza e impone el uso del inglés estadounidense como lengua modelo (Tunca, 2010): «Americans say busy, not engaged» (Adichie, 2009c: 90), «attending physician», no «consultant» (*op. cit.*: 92), para citar algunos ejemplos. En efecto, cada vez que Chinaza utiliza la variante lexical británica, Ofodile provee la traducción al inglés estadounidense en lo que constituye una traducción patriarcal que legitima qué palabra es la autorizada (Castro, 2008; Ergun, 2010). Por otra parte, estos ejemplos también ilustran otras capas más complejas en el análisis. Es pertinente preguntarnos si no se desprende una cuestión de

privilegiar la variante estadounidense frente a la británica dado el pasado (y presente) imperialista de Gran Bretaña y la larga tradición de imposiciones lingüísticas en las distintas colonias. En este sentido, el uso de la variante estadounidense reforzaría el sentido de adaptación al medio sociocultural y la especificidad lingüística como elemento de identidad.

Asimismo, existen instancias de traducción identitaria en el propio Ofodile. Ofodile traduce su nombre igbo y lo americaniza para pertenecer a la cultura dominante, en este caso, la cultura estadounidense. Así, Ofodile Udenwa se ha convertido en Dave Bell para facilitar la pronunciación al hablante de lengua inglesa, es decir, ha realizado su propia traducción lingüístico-cultural y ha borrado todo rasgo que lo vincule con su origen africano. En un tono irónico y respecto de la disimilitud en la escritura entre los apellidos Udenwa y Bell, Chinaza reflexiona: «...I had heard about a Waturuocha that changed to Waturu in America, a Chikelugo that took the more American-friendly Chikel, but from Udenwa to Bell? “That’s not even close to Udenwa,” I said» (Adichie, 2009c: 91). Es más, Ofodile le prohíbe a Chinaza usar su nombre original. Según entendemos, Ofodile ejerce una violencia simbólica en términos de la traducción patriarcal y convierte a Chinaza en Agatha Bell. La identidad igbo que el nombre Chinaza le confiere a la protagonista se diluye en la legitimación y la elección por parte de Ofodile respecto del sentido que inviste el nombre Agatha. Chinaza solo franquea su rebeldía en el ámbito de su mundo interior. Pero todo queda circunscripto en la esfera del pensamiento: «We spoke only English now; he did not know that I spoke Igbo to myself while I cooked, that I had taught Nia how to say “I’m hungry” and “See you tomorrow” in Igbo» (*op. cit.*: 96). El uso del igbo en la cita es lo que Rudin (1996) denomina «ficticio», es decir, constituye una estrategia oblicua que sirve para incorporar la lengua *otra* en el seno de la lengua mayoritaria. Así, el personaje habla, en este caso, en inglés, pero sus palabras remiten a *otra* lengua, la lengua igbo, que se evoca, pero no se muestra como tal. De todas maneras, las comillas traen usos del discurso citado que instruyen al lector a imaginar que son en otra lengua. En este caso, la heterogeneidad queda representada por evocación.

Como parte de la asimilación, Chinaza tiene prohibido hablar en lengua igbo y, las veces que lo hace, Ofodile provee una traducción contextual en el que el sentido de la frase en igbo se deduce a partir de la respuesta del marido en inglés:

«*Ike agwum*» I said [Chinaza], placing my handbag down on the bedroom floor.  
«Yes, I’m exhausted, too», he said (Adichie, 2009c: 89).

–*Ike agwum* –dije, dejando el bolso en el suelo de la habitación.  
–Sí, yo también estoy agotado –respondió él– (Adichie, 2018c: 171).

En estos casos, se trata de la manifestación de la heterogeneidad interlingüe (Spoturno, 2014 [2010]) en el propio texto primigenio. En nuestro caso, la heterogeneidad interlingüe convoca la lengua igbo y la lengua inglesa en tanto la especificación de sentido de la expresión igbo es acompañada por la expresión traducida en inglés en una misma interacción conversacional. Sin embargo, esta heterogeneidad interlingüe que se construye en torno a la subjetividad femenina de Chinaza, en el discurso, queda representada como lengua patriarcal. En otras palabras, Ofodile, en el rol de marido traduce la lengua de la mujer. La subjetividad femenina que se configura a partir de estas imágenes discursivas pasa por el tamiz del patrón patriarcal que «impone la norma» y se evidencia como una subjetividad femenina *traducida*. Por otra parte, notamos que en los procedimientos evidentes en la traducción al español se hace uso de la literalidad extranjerizante (Berman, 2005 [1985]) para registrar lo «extraño» o heterogéneo del texto primigenio. Al mismo tiempo, se recrea la tensión igbo-inglés del original y se traslada al texto traducido en un español que aparece imbuido del igbo. De esta manera, la reconfiguración por parte de la traductora permite que el *ethos* heterogéneo, femenino y transcultural asociado a la versión inglesa se replique en la versión española.

Es importante aclarar que la presencia de lengua igbo en el contexto de la lengua inglesa está marcada como forma de la heterogeneidad tanto a través de la bastardilla como de la traducción palabra por palabra del igbo al inglés en lo que constituye una traducción interlingüística yuxtapuesta (Spoturno, 2014 [2010]) y con la traducción intralingüística como en el caso del refrán que examinaremos a continuación. En «AM», la lengua igbo aparece marcada con más presencia respecto de las huellas de la heterogeneidad que lo que se evidencia en «PE» donde la evocación de la lengua hausa solo aparece desdibujada respecto de la norma y la gramaticalidad de la lengua inglesa. En «AM», las instancias de lengua igbo se reproducen sistemáticamente con marcación tipográfica en bastardilla. En cambio, en «CB», esta sistematicidad en relación con el recurso de la heterogeneidad mostrada marcada no es siempre uniforme. Muchas veces, la falta de marcación tipográfica conlleva que el vocablo quede representado como más familiar para el lector hispanohablante, lo cual lo aleja de la extranjeridad que implica el término igbo. En la versión inglesa encontramos: «*Biko*, don't they have a lift instead?» (Adichie, 2009c: 96) y, en la traducción, el vocablo aparece sin cursiva: «*Biko*, ¿no hay elevadores?» (Adichie, 2018c: 179).

Por otro lado, los enunciados paremiológicos entre los que se incluyen los proverbios, los refranes o los adagios revelan instancias de traducción interlingüística. En nuestro caso, el refrán como marca de la heterogeneidad interlingüe remite a la cosmovisión igbo en el plano semántico, pero sigue las reglas de la lengua inglesa en el nivel morfosintáctico (Spoturno, 2009). Como veremos a continuación, el refrán, frase autónoma de índole popular, alude a ideas estereotípicas sobre las mujeres nigerianas y consolida la doxa que se construye en tal sentido respecto de esas subjetividades:

«Don't let your husband eat out too much,» Aunty Ada had said, «or it will push him into the arms of a woman who cooks. Always guard your husband like a guinea fowl's egg» (Adichie, 2009c: 94).

«No dejes que tu marido coma mucho fuera de casa –había dicho tía Ada–, o eso lo empujará a los brazos de una mujer que cocina. Vigila siempre a tu marido como un huevo de gallina de Guinea» (Adichie, 2018c: 180).

En el marco de una conversación que mantienen Aunty Ada y Chinaza antes de la boda con Ofodile, la tía le «aconseja» a Chinaza cuidar a su marido. Esto implica evitar salir a comer afuera y que ella misma se encargue de la comida. Evidentemente, el refrán proyecta una fuerte impronta patriarcal sobre las mujeres. La sumisión de la mujer respecto del hombre, el cuidado maternal, el trabajo doméstico, cocinar, quedarse en la casa, son roles que supuestamente les corresponden a las mujeres. Por otra parte, esta asimetría de poder se plasma en un refrán que se relaciona con el acervo lingüístico-cultural. El contenido semántico es socialmente conocido y entendido por el conjunto de la sociedad. Para Leila Gándara (2004), el uso de los proverbios (y, por extensión, también el de los refranes) constituye una poderosa estrategia argumentativa ya que, incorporados en el discurso, sirven para sustentar, ilustrar o sintetizar un punto de vista en el desarrollo argumental y operan como cohesionadores ideológico-culturales. Como podemos observar en la versión en español, la traducción literal ceñida a la *lettre* (Berman, 2005 [1985]) permite reconstruir el contenido semántico que se asocia a la idiosincrasia igbo, patriarcal y sexista, por una parte, y el contenido morfosintáctico que representa la lengua inglesa, por otra. De esta manera, el procedimiento elegido se erige como puente intercultural y posibilita el acceso del lector implícito del texto meta al conocimiento de *otra* lengua y *otra* cultura de la misma manera que posiblemente lo hace el lector implícito del texto fuente. Efectivamente, en la traducción se recrea la heterogeneidad del original y se evita elegir un equivalente funcional que eliminaría todo vestigio de la diferencia lingüístico-cultural. En términos de Paul Bandia (2006), se reproduce el tercer código lingüístico, es decir, la lengua que surge de la confluencia entre los dos sistemas lingüístico-culturales implicados: la lengua inglesa y la lengua igbo en la versión original se convierte en una traducción interlingüe e intercultural. No obstante, no se evidencia ninguna intervención orientada en el sentido de los feminismos que reviertan estos patrones de pensamiento estereotipados.

## CONCLUSIONES

En este trabajo, hemos examinado el estudio de las subjetividades femeninas y su reconfiguración en los textos traducidos desde el prisma de la traductología feminista transnacional, los estudios de discurso y de género. Hemos comprobado que las marcas de la heterogeneidad lingüística y las subjetividades femeninas y transnacionales convocadas en el seno de los cuentos «PE» y «AM», que surgen como expresión del *ethos* autoral, se reconfiguran parcialmente en los textos traducidos. En «PE», la evocación de la lengua hausa en el texto primigenio, aludida a través del uso de la interlengua, se reconfigura al español mediante una heterogeneidad menos marcada. En «PE», el *ethos* femenino y transcultural que queda enmascarado detrás del uso de la interlengua se desdibuja, en español, en la homogeneización del uso de estructuras menos evidentes para el lector implícito hispanohablante de subjetividades que remiten a la lengua, la cultura e identidad musulmanas. Por su parte, en «AM», la heterogeneidad por evocación en ciertos enunciados que hacen uso de un inglés ficticio, la traducción contextual y la traducción patriarcal en los nombres propios o en la imposición del uso de la variedad lingüística del inglés estadounidense se recrea en «CB» en una traducción literal que reconfigura los sentidos de subjetividades femeninas *traducidas* como posiblemente se evocan en el texto original.

Así, los ejemplos seleccionados de la traducción al español reproducen parcialmente los discursos feministas, de mujeres diaspóricas y de minorías lingüísticas, principalmente, en relación con la identidad lingüística igbo. No ocurre lo mismo en relación con las subjetividades de personajes de mujeres pertenecientes a la comunidad lingüística hausa, que muchas veces quedan desdibujadas para el lector implícito hispanohablante en tanto se homogeneizan ante el poder lingüístico de la lengua española. La literalidad extranjerizante y la reproducción del tercer código son las estrategias utilizadas para lograr la recreación interlingüe e intercultural. Sin embargo, no se evidencia el uso de estrategias feministas que se apropien de la lengua patriarcal y que reescriban el texto en clave feminista.

A pesar de cierta tendencia a la homogeneización en la recreación de subjetividades femeninas en español, la recepción de la obra de Adichie en Argentina revela el reconocimiento y el estudio de literatura considerada por su temática feminista. Complementariamente y según se desprende de la lectura de las reseñas consultadas en diarios como *La Nación* y *Página 12*, la obra de la escritora nigeriana es reconocida y muy valorada en el contexto local a razón de que representa un activismo contra los estereotipos, la inclusión de narraciones sobre las vicisitudes de mujeres diaspóricas, la denuncia de las diferencias de género y la reiindicación de *todas* las identidades. Paralelamente, la narrativa de la escritora nigeriana es objeto de estudio en universidades públicas argentinas, lo cual revela el interés y el compromiso de estudiar textos caracterizados por la perspectiva de género que exponen.

De manera especial, la ética de traducción que exige la traducción de textos heterogéneos en los que convergen dos lenguas y dos culturas conjuntamente con subjetividades femeninas que habitan espacios transnacionales y multiculturales urge ir más allá de la búsqueda de equivalencia. En efecto, el binarismo dialéctico (la equivalencia versus la discontinuidad o la diferencia) se diluye en una escritura que escapa las fronteras lingüísticas y en mujeres que se definen «entre mundos». En varias instancias, el estudio de casos reveló que las elecciones de traducción tienden a la homogeneización de las huellas relativas a los espacios interlingües e interculturales. En otras palabras, la recreación de subjetividades femeninas en español se percibe atenuada por la homogeneización, por elecciones que tienen que ver con una ética de la fluidez y la equivalencia.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adichie, Chimamanda N. (2009a), *The Thing Around Your Neck*, Londres, Fourth Estate.
- Adichie, Chimamanda N. (2009b), «Private Experience», en *The Thing Around Your Neck*, Londres, Fourth Estate, pp. 25-31.
- Adichie, Chimamanda N. (2009c), «Arrangers of Marriage», en *The Thing Around Your Neck*, Londres, Fourth Estate, pp. 89-98.
- Adichie, Chimamanda N. (2010), «The Writer as Two Selves: Reflections on the Private Act of Writing and the Public Act of Citizenship», Princeton University, archivo de vídeo, en [https://mediacentral.princeton.edu/media/The+Writer+as+Two+Selves+Reflections+on+the+Private+Act+of+Writing+and+the+Public+Act+of+Citizenship/1\\_e9ppovf3](https://mediacentral.princeton.edu/media/The+Writer+as+Two+Selves+Reflections+on+the+Private+Act+of+Writing+and+the+Public+Act+of+Citizenship/1_e9ppovf3) (fecha de consulta: 23/11/2021).
- Adichie, Chimamanda N. (2011), *Algo alrededor de tu cuello*, trad. de Aurora Echevarría Pérez, Barcelona, Literatura Random House.
- Adichie, Chimamanda N. (2018a), *Algo alrededor de tu cuello*, trad. de Aurora Echevarría Pérez, Buenos Aires, Literatura Random House.
- Adichie, Chimamanda N. (2018b), «Une experiencia privada», en *Algo alrededor de tu cuello*, trad. de Aurora Echevarría Pérez, Buenos Aires, Literatura Random House, pp. 54-66.
- Adichie, Chimamanda N. (2018c), «Los concertadores de bodas», *Algo alrededor de tu cuello*, trad. de Aurora Echevarría Pérez, Buenos Aires, Literatura Random House, pp. 170-187.
- Amossy, Ruth (ed.) (1999), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausana, Delachauxy Niestlé.
- Amossy, Ruth (2009), «La double nature de l'image d'auteur», *Argumentation et analyse du discours*, 3, pp. 1-13, DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.662>.
- Amossy, Ruth (2010), *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, París, PUF, DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.amoss.2010.01>.

- Appiah, Kwame Anthony (2006), *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, Londres, Penguin.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (eds.) (2002 [1989]), *The Empires Writes Back*, 2.<sup>a</sup> edición, Londres y Nueva York, Routledge, DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203426081>.
- Bandia, Paul (2006), «African Europhone Literature and Writing as Translation. Some Ethical Issues», en Theo Hermans (ed.), *Translating Others*, Manchester-Kinderhook, St. Jerome Publishing, pp. 349-361.
- Berman, Antoine (2005 [1985]), *La traducción como experiencia de lo/del extranjero / La traduction comme épreuve de l'étranger*, trad. de Claudia Ángel y Martha Pulido, Medellín, Universidad de Antioquia, pp.1-28.
- Carotenuto, Silvana (2017), «'A Kind of Paradise' Chimamanda Ngozi Adichie's Claim to Agency, Responsibility & Writing», en Ernest N. Emenyonu (ed.), *A Companion to Chimamanda Ngozi Adichie*, Londres, James Currey, pp. 169-194.
- Castro, Olga (2008), «Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista», *Lectora*, 14, pp. 285-301.
- Castro, Olga (2009), «(Re-)examining horizons in feminist translation studies: towards a third wave», trad. de Andrews Mark, *MonTI*, 1, pp. 59-86.
- Castro, Olga y Emek Ergun (eds.) (2017), *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives*, Londres, Routledge, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315679624>.
- Castro, Olga y María Laura Spoturno (2020), «Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional», *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 13 (1), pp. 11-44, DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n1a02>.
- Enríquez, Mariana (2014), «Historia del Pelo», *Página 12*, 19 de octubre de 2014, en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5442-2014-10-19.html> (fecha de consulta: 15/10/2021).
- Ergun, Emek (2010), «Bridging Across Feminist Translation and Sociolinguistics Language and Linguistics Compass», *Language and Linguistic Compass*, 4/5, pp. 307-318, DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1749-818X.2010.00208.x>.
- Ergun, Emek (2021), «Feminist Translation Ethics», en Kaisa Koskinen y Nike K. Pokorn (eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Ethics*, Londres, Routledge, pp. 114-130, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003127970-10>.
- Flotow, Luise von (1991), «Feminist translation: Contexts, practices and theories», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 4 (2), pp. 69-84, DOI: <https://doi.org/10.7202/037094ar>.
- Flotow, Luise von (ed.) (2011), *Translating Women*, Ottawa, Universidad de Ottawa.
- Flotow, Luise von (2017), «On the Challenges of Transnational Feminist Translation Studies», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 30 (1-2), pp. 173-194, DOI: <https://doi.org/10.7202/1060023ar>.

- Forna, Aminatta (2009), «Endurance Tests», *The Guardian*, 16 de mayo de 2009, en <https://www.theguardian.com/books/2009/may/16/chimamanda-ngozi-adichie-thing-around-your-neck> (fecha de consulta: 14/10/2021).
- Gándara, Leila (2004), «Siembra vientos...: proverbios y refranes en la argumentación», en Elvira Narvaja de Arnoux y María Marta García Negroni (comp.), *Homenaje a Oswald Ducrot*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 145-169.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1986 [1980]), *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, trad. de Gladys Ánfora y Emma Gregore, Buenos Aires, Hachette.
- Lombardo, Andrea (2020), «La heterogeneidad interlingüe en *Half of a Yellow Sun* de Chimamanda N. Adichie y su traducción al español», *Moderna Språk*, 114, pp. 160-188.
- Nadaswaran, Shalini (2011), «Rethinking Family Relationships in Third Generation Nigerian Women's Fiction», *Relief*, 5 (1), pp. 19-32, DOI: <https://doi.org/10.18352/bmgn-lchr.652>.
- Oliva, Lorena (2016), «Chimamanda Adichie: literatura y activismo contra los estereotipos», *La Nación*, 27 de marzo de 2016, en <https://www.lanacion.com.ar/opinion/biografialiteratura-y-activismo-contra-los-estereotipos-chimamanda-adichie-nid1882737/> (fecha de consulta: 15/10/2021).
- Reimóndez, María (2017), «We Need to Talk... to Each Other. On Polyphony, Postcolonial Feminism and Translation», en Olga Castro y Emek Ergun (eds.), *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives*, Londres, Routledge, pp. 42-55, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315679624-4>.
- Rodríguez Murphy, Elena (2017), «New Transatlantic African Writing: Translation, Transculturation and Diasporic Images in Chimamanda Ngozi Adichie's *The Thing Around Your Neck* and *Americanah*», *Prague Journal of English Studies*, 6 (1), pp. 93-104, DOI: <https://doi.org/10.1515/pjes-2017-0006>.
- Row, Jess (2009), «African/ American», *The New York Times*, 30 de agosto de 2009, <https://www.nytimes.com/2009/08/30/books/review/Row-t.html> (fecha de consulta: 14/10/2021).
- Rudin, Ernst (1996), *Tender Accents of Sound. Spanish in the Chicano Novel in English*, Tempe Arizona, Bilingual Press / Editorial Bilingüe.
- Schiavi, Giuliana (1996), «There is Always a Teller in a Tale», *Target*, 8 (1), pp. 1-21, DOI: <https://doi.org/10.1075/target.8.1.02sch>.
- Simon, Sherry (1999), «Translating and Interlingual Creation in the Contact Zone; Border Writing in Quebec», en Susan Bassnett y Hanish Trivedi (eds.), *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 58-74.
- Simon, Sherry (2011), «Hybridity and Translation», en Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies. Volume 2*, Ámsterdam, John Benjamins Publishing Company, pp. 49-53, DOI: <https://doi.org/10.1075/hts.2.hybl>.
- Spoturno, María Laura (2009), «Las paremias como puentes interculturales en *Caramelo* de la autora chicana Sandra Cisneros», *Paremia*, 18, pp. 121-130.
- Spoturno, María Laura (2014 [2010]), *Un elixir de la palabra. Heterogeneidad interlingüe en la narrativa de Sandra Cisneros*, tesis doctoral, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, en <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.354/te.354.pdf> (fecha de consulta: 23/11/2021).

- Spoturno, María Laura (2017), «The presence and image of the translator in narrative discourse: towards a definition of the translator's *ethos*», *Moderna Språk*, 1, pp. 173-196.
- Spoturno, María Laura (2019), «El retrabajo del *ethos* en el discurso autotraducido. El caso de Rosario Ferré», *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 21, pp. 323-354, DOI: <https://doi.org/10.24197/her.21.2019.323-354>.
- Tissot, Damien (2017), «Transnational Feminist Solidarities and the Ethics of Translation», en Olga Castro y Emek Ergun (eds.), *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 29-41, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315679624-3>.
- Tunca, Daria (2010), «Of French Fries and Cookies: Chimamanda Ngozi Adichie's Diasporic Short Fiction», en Kathleen Gyssels y Bénédicte Ledent (eds.), *Présence africaine en Europe et au-delà / African Presence in Europe and Beyond*, París, L'Harmattan, pp. 291-309.
- Tymoczko, Maria (1999), «Postcolonial writing and literary translation», en Susan Bassnett y Harish Trivedi (eds.), *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*, Londres, Routledge, pp.19-40.
- Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Vidal Claramonte, María Carmen África (2015), «Traducir al atravesado», *Papers*, 100 (3), pp. 345-363, DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/papers.2143>.
- Vidal Claramonte, María Carmen África (2021), *Traducción y literatura translingüe. Voces latinas en Estados Unidos*. Madrid y Fráncfort del Meno, Iberoamericana / Vervuert, DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968691299>.

# LA EXPERIENCIA INTERSECCIONAL DE (LA) PUENTE COMO *ETHOS* COLECTIVO TRANSNACIONAL EN LA ADAPTACIÓN Y TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE *THIS BRIDGE CALLED MY BACK*

*Gabriel Matelo y María Laura Spoturno*

## INTRODUCCIÓN

Este capítulo indaga acerca de la construcción de la subjetividad en *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos* (en adelante: *Esta puente*), la adaptación y traducción al español de la antología *This Bridge Called my Back* (en adelante: *This Bridge*), de Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa (1983 [1981]).<sup>1</sup> En su edición en español, publicada en 1988, la obra contó con la coordinación de Cherríe Moraga y Ana Castillo y la traducción de Ana Castillo y Norma Alarcón. Producto de la iniciativa de Anzaldúa, la antología en inglés reúne una serie de textos diversos compuestos por autoras asiáticas, indígenas, latinas y negras de Estados Unidos que se identifican políticamente como *mujeres de color*,<sup>2</sup> como indica el subtítulo en inglés: *Writings by Radical Women of Color*. Los textos recogidos en *This*

---

<sup>1</sup> Tanto en la introducción de Moraga como en la página de créditos se identifica la obra como una traducción y adaptación de *This Bridge*. Aquí usamos el término de manera general para dar cuenta de la recomposición implicada en la antología en español sin adentrarnos en los debates en torno a la categoría de adaptación (Catrysse, 2014; Doorslaer y Raw, 2016, entre otros).

<sup>2</sup> *Mujeres de color* debe entenderse aquí como «un término de identificación política para distinguimos de la cultura dominante» (Moraga, 1988: 1), que señala la coalición orgánica entre mujeres «en contra de opresiones múltiples» (Lugones, 2008: 75).

*Bridge* (ensayos, cartas, poemas) presentan muy diversas experiencias de vida y, al mismo tiempo, ofrecen reflexiones teóricas sobre la subjetividad en clave interseccional. En efecto, la obra se revela como precursora de la noción de interseccionalidad,<sup>3</sup> pues articula las distintas capas de opresión (género, raza, clase, capacidad, orientación sexual, entre otras) que pesan sobre la conformación de la subjetividad individual y colectiva de las mujeres. En su interior, se problematizan ya no solo las diferencias que existen entre varones y mujeres sino también las que existen entre las mujeres angloestadounidenses blancas y las mujeres de color (Lugones, 2014). Por otra parte, y en virtud de su carácter interseccional, la antología legitima también nuevos modos de producción estética y académica (Franklin, 1997). En *This Bridge*, las voces de las mujeres de color se unen para denunciar «el racismo de la sociedad norteamericana, además del que se expresaba en el feminismo (...) y el sexismo de los movimientos políticos y etnoculturales de los cuales formaban parte» (Curiel, 2007: 98). La antología no solo constituye un aporte fundamental para la formulación del giro interseccional en el seno de los feminismos contemporáneos en occidente (Alarcón, 1990; Fraser, 1996; Costa y Ávila, 2005) sino también para (re)pensar los feminismos desde perspectivas plurales y situadas (Alexander, 2002; Keating, 2013) e incluso desplazar las visiones hegemónicas de género y clase (feminismo blanco de clase media), y de raza (luchas por los derechos civiles de las minorías) en el contexto de Estados Unidos (Belausteguioitia Rius, 2009).

La trama de la subjetividad proyecta un *ethos* interseccional colectivo que se erige sobre la noción de *bridge/puente* tanto en la antología en inglés como en su adaptación al español. Mediante una traducción que, como veremos, se propone como «traidora» y una tarea de edición radical, *Esta puente* desafía normas y mandatos naturalizados y articula una iniciativa transnacional que continúa y afianza el legado de *This Bridge* (Castro *et al.*, 2020; Castro y Spoturno, 2020). Desde las primeras palabras de su título, *Esta puente*, enunciadas en femenino como transgresión, la antología en español explora el potencial transformador de la traducción. Propuesta como una ofrenda a las «hermanas latinoamericanas», *Esta Puente* resulta una contribución importante para el campo de los feminismos críticos y decoloniales en Latinoamérica. Las voces reunidas en ambas antologías contribuyen a la construcción de una subjetividad que revela la presencia nítida de un *ethos* interseccional colectivo arraigado en un fuerte sentido de comunidad (Orkibi, 2008; Amossy, 2010; Matelo, 2020; Carrera, 2021; Spoturno, 2022).

En este capítulo, nos proponemos dos objetivos principales. En primer lugar, revisamos las distintas ediciones de *This Bridge* y de *Esta puente* para detenernos luego en la recomposición que implica la antología en español. A partir de ese marco, procedemos luego al análisis de la construcción de la noción central de *bridge / puente* en ambas obras. Aquí, por su relevancia para el sentido global de las antologías, nos

---

<sup>3</sup> Kimberle Crenshaw (1989) formaliza unos años más tarde la noción de *interseccionalidad*.

detenemos en el poema introductorio «The Bridge Poem» / «El poema de la puente» (Rushin, 1983 [1981], 1988 [1981]). En segundo lugar, examinamos los aspectos que distinguen la configuración de la subjetividad y nos centramos en la caracterización de la noción de *ethos* interseccional colectivo y transnacional. Finalmente, ofrecemos las conclusiones que se derivan del análisis efectuado. De esta manera, este trabajo busca realizar un aporte al estudio de estas antologías icónicas en el campo de los feminismos occidentales y contribuir a la descripción del *ethos* colectivo en el seno de proyectos y prácticas de traducción colaborativos.

## 1. TENDIENDO PUENTES

### 1.1. *This Bridge y Esta puente*

*This Bridge* cuenta con cinco ediciones en inglés. La primera, publicada por Persephone Press, Inc., una editorial de «mujeres blancas» de Massachusetts, fue prologada por la activista negra Toni Cade Bambara. Agotada la primera tirada, en 1983, Kitchen Table: Women of Color Press, un sello editorial activista fundado por Barbara Smith y Audre Lorde, publicó la segunda edición de la antología. Esta segunda edición, la que seguimos en este trabajo, retiene cierto carácter emblemático en tanto fue «concebida y producida íntegramente por mujeres de color» (Moraga y Anzaldúa, 1983 [1981]: s/p, trad. propia). La segunda edición de la obra superó la venta de 54 000 ejemplares y fue galardonada en 1986 con el premio *Before Columbus Foundation American Book Award*. Las ediciones tercera y cuarta, que constituyen versiones revisadas y expandidas de las anteriores, fueron publicadas por *Third Women Press*. Finalmente, la quinta edición, publicada 2021 por *SUNY Press* en conmemoración de los cuarenta años de la primera edición de *This Bridge*, despliega, al igual que sus antecesoras, un paisaje paratextual renovado y la incorporación de nuevas voces.

En 1988, ism press books, una editorial de San Francisco, publicó la adaptación y traducción de la obra al español. Cherríe Moraga y Ana Castillo asumieron la coordinación de la antología y Castillo y Norma Alarcón las tareas de traducción. Aun si *Esta puente* es la única edición en español, en la actualidad, la antología circula completa a través de una iniciativa editorial del Colectivo Sudakuir Editorial (Buenos Aires y Bogotá), que adhiere a promover nuevos modos radicales de pensar la escritura y la lectura así como a la política del *copyleft*.<sup>4</sup> La lectura y recepción de la obra en Latinoamérica se renuevan tanto a través de estas ediciones y traducciones como de las investigaciones y nuevas antologías que retoman sus líneas argumentativas y cometido político (Costa, 2002; Costa y Ávila, 2005; Belausteguigoitia Rius, 2009; Bidaseca,

---

<sup>4</sup> Para mayores detalles, ver: <https://sudakuir.hotglue.me/?ManifiestoEditorial>.

2011; Busquier, 2016; de Santiago Guzmán *et al.*, 2017; Dussaut, 2019, entre muchas otras).<sup>5</sup>

Tanto *This Bridge* como *Esta puente* suponen una fractura, una relación de conflicto y tensión con las políticas discriminatorias del patriarcado, los feminismos hegemónicos y los movimientos político-culturales sexistas de las propias minorías. Sin embargo y como veremos, en *Esta puente*, esta fractura se resignifica no solo en un plano compositivo; es decir, en la nueva estructura de la obra y en la selección y el orden de los textos, sino también en el micro nivel, en los procedimientos de traducción, que problematizan categorías heteronormativas, conmueven el sistema de la lengua y contribuyen así también a la configuración de un *ethos* más polifónico y transgresor. Ciertamente, las editoras y traductoras de *Esta puente*, todas ellas autoras chicanas renombradas, producen una reelaboración de la antología a partir de una nueva selección de textos y de distintos ajustes, evidentes tanto en los textos como en los paratextos, en virtud del público lector al que se dirigen.

## 1.2. La construcción de *La puente*

En tanto la obra en español es el producto de una edición compartida y de una traducción colaborativa, la consideración de las figuras de las nuevas editoras y de las traductoras de *Esta puente* es relevante para ponderar las características de la autoridad que regula y legitima el discurso. Al igual que en la versión en inglés, el nombre de Moraga encabeza el equipo de editoras, que, en *Esta puente*, aparece acompañado del nombre de Castillo. La presencia de las editoras se singulariza en la obra de distintos modos. Moraga, puente entre las dos ediciones, toma la palabra en nombre propio en la introducción de la obra para resituar discursiva y políticamente el trabajo que supone la nueva antología y establecer su nuevo público lector: las lectoras hispanohablantes de Latinoamérica. Asimismo, en su nota introductoria, Moraga desacredita la «utilidad» de las traducciones al español de sus escritos efectuadas por «gringas europeas», que fallan, por sus propias condiciones materiales, en el propósito de construir puentes fuertes. En el discurso, la presencia colectiva de las editoras aparece señalada a través del nombre femenino singular «Editora», que acompaña catorce notas explicativas de la antología.<sup>6</sup> La figura de Castillo, ausente en las dos primeras ediciones de *This Bridge*, se yergue como otro de los pilares de la antología en español. Es editora y traductora y, fundamentalmente, puente entre los equipos de edición y de traducción de la obra. Castillo, además, es autora de algunos textos incluidos en esta

---

<sup>5</sup> A Bolha Editora publicó en 2021 una compilación de textos de Anzaldúa, traducida por Tatiana Nascimento al portugués brasileiro, que recoge dos escritos de la legendaria antología.

<sup>6</sup> Una nota atribuida a la «Editora» explica, por ejemplo, la alusión al ensayo de Virginia Woolf en un texto de Anzaldúa (1988: 224).

edición, conduce la entrevista a las activistas de Watsonville y tiene a su cargo los dibujos de la tapa y contratapa del libro.

En cuanto al equipo de traductoras, su posicionamiento enunciativo aparece establecido en «Apuntes de las traductoras», nota en la que Castillo y Alarcón inscriben su trabajo en relación con el adagio italiano «*traduttore, traditore*». Por alusión, las traductoras recuperan también la tradición de Malinche, de la nueva mestiza (Anzaldúa, 1987) y de «las rajadas», las que dicen mal, las que «al hablar pueden “rajar” el idioma» (Belausteguigoitia Rius, 2004: 5) y, al hacerlo, se postulan como dueñas de un lenguaje «atravesado» que desafía todo binarismo y esencialismo (Vidal Claramonte, 2015: 348). La presencia colectiva de las traductoras se registra también a través de las doce notas que glosan ciertos términos y que llevan la marca del nombre femenino singular «Traductora».<sup>7</sup> La intervención de las traductoras se aprecia, asimismo, en el micro nivel, en las operaciones y procedimientos de traducción particulares que comprenden desde el uso femenino, explícitamente transgresor, del nombre «puente» hasta la compleja elección de una variedad del español, cuestión que se problematiza en la nota introductoria, con la conciencia clara de que la variedad elegida no puede dar cuenta del diverso paisaje lingüístico de Latinoamérica. Del mismo modo e irremediamente, tal como lo reconocen las editoras y traductoras, la heterogeneidad discursiva en *This Bridge*, propia de una literatura translingüe (Vidal Claramonte, 2021), se diluye en el uso de una variedad del español más homogénea en *Esta puente*.

En *Esta puente*, la factura de la dimensión paratextual se renueva para constituirse en un espacio aún más fértil para la gestión del sentido global del discurso. El arte de tapa se resignifica a través de un diseño de Castillo que propone una lectura conjunta y en espejo de la tapa y contratapa del libro. Las siluetas de dos mujeres arrodilladas construyen la puente aportando, cada una, uno de sus brazos que se hermanan para sostener(se). La elocuencia del dibujo acentúa la reciprocidad, la horizontalidad y la solidaridad de la edición. En su interior, la antología se inicia con una «Lista de ilustraciones» que detalla las fotografías, dibujos e imágenes de autoría múltiple incluidas en la edición.<sup>8</sup> Así, el carácter colectivo de *Esta puente* se observa también en la trama de su paisaje visual, que reemplaza las ilustraciones de *This Bridge*, efectuadas por Maria von Brincken. Ese inventario aparece seguido de un «Glosario» que aporta instrucciones de lectura precisas sobre el sentido y uso de doce términos clave. A continuación, «El poema de la puente», de Kate Rushin, ofrece, como demostraremos, instrucciones para la lectura global de la antología. La nota de las traductoras y la introducción de Moraga mencionadas completan y cierran esta primera

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, en «La Prieta», la nota atribuida a la «Traductora» explicita el uso de la letra cursiva en el texto traducido (Anzaldúa, 1988:157). Para un estudio de este dispositivo enunciativo, véase Spoturno (2019).

<sup>8</sup> Para mayores detalles, véase Moraga y Castillo (1988: 10i-11i). El estudio de las ilustraciones excede los objetivos de este trabajo.

sección paratextual de la antología en español. Una segunda sección paratextual, que aparece como cierre de la antología, introduce las biografías de las artistas de las ilustraciones, una lista de editoriales estadounidenses que han publicado obras de alguna de las autoras de la antología y, finalmente, un índice de voces y nombres. Esta sección postrera, que pone en pie de igualdad las autoras de los escritos y las artistas de las ilustraciones, posibilita otros recorridos y experiencia de lectura. Esta es otra modificación con respecto a *This Bridge*, que ofrece, en cambio, las biografías de las autoras y una selección exhaustiva de sus obras y de otros textos que han abordado su estudio.

En cuanto a su organización interna, los treinta y cuatro textos que componen *Esta puente* se distribuyen en tres partes, y no en seis, como en la antología en inglés. Una breve y nueva introducción precede cada una de estas secciones. La obra, que recoge la traducción y adaptación de un conjunto de textos seleccionados de *This Bridge*, suma también siete textos traducidos no incluidos en la versión en inglés y siete textos escritos originalmente en español, que aparecen mencionados en la nota introductoria de las traductoras (Castillo y Alarcón, 1988: 19i). Respecto de los textos que se conservan, se verifican modificaciones sustanciales, manifiestas, entre otros procedimientos más locales, en la supresión y adición de fragmentos completos, que obedecen a distintas razones. Por ejemplo, en «El lesbianismo: Un acto de resistencia», de Cheryl Clarke, la supresión de fragmentos responde a la necesidad de ajustar aspectos, históricos, culturales y literarios del texto fuente en función del nuevo público lector, conformado, idealmente, por mujeres latinoamericanas. Por otra parte, en ese mismo texto, la incorporación de nuevos fragmentos y pasajes afecta el sentido global y los modos en que se configura la subjetividad y en que se legitima el decir.<sup>9</sup> Asimismo, como indica Dussaut (2019), algunos de los textos y fragmentos agregados cumplen el propósito de resituar temporalmente los escritos de la antología en la traducción. Ese es el caso, por ejemplo, de la contribución de Aurora Levins Morales (1988), a la que se agrega un epílogo (65-66). Finalmente, y como señalamos anteriormente, en el caso de la poesía, se evidencian cambios en la distribución espacial de los versos y en el empleo de los componentes gráficos y visuales del texto que transforman la dinámica semiótica y el ritmo de la lectura.

En *Esta puente*, el límite entre las tareas de edición y de traducción resulta difuso. Más que como tareas separadas, estas han de pensarse como piezas fundamentales de una empresa común. De hecho, en algunas secciones de la antología, se confiere el mismo estatus a las traductoras (Castillo y Alarcón) que a las editoras (Moraga y Castillo). De ello es prueba, por ejemplo, la dedicatoria de obra, firmada por las editoras

---

<sup>9</sup> En el ensayo de Clarke, se suprime, entre muchos otros ejemplos, la cita de ciertos textos clave para el feminismo en Estados Unidos y una referencia a la lucha activista por los derechos civiles en la década de los ochenta en ese país (Cf. Moraga y Anzaldúa, 1983 [1981]: 128 y 130 y Moraga y Castillo, 1988: 100 y 106).

y las traductoras, pero encabezada por el nombre de Castillo, sin guardar el orden alfabético.<sup>10</sup> Por otro lado, la dispersión que se asocia a la voz colectiva que encauza el discurso en su conjunto se evidencia también en las nuevas secciones introductorias, el glosario y las setenta notas que no llevan marcas que permitan identificar su origen enunciativo.<sup>11</sup> Opera aquí un cuestionamiento del orden establecido que indica reconocer jerarquías a través de un modo específico de listar y de nombrar las funciones ejercidas en una obra. Esta dispersión de la autoría en los textos y paratextos contribuye a la construcción del *ethos* colectivo y comunitario y la producción plural de sentidos. Se trata de un rasgo que resulta central para la definición de la puente.

### 1.3. La noción de *bridge* / *puente*: «The Bridge Poem» y «El poema de la puente»

*This Bridge* y *Esta puente* se edifican, justamente, sobre la noción de *bridge/puente*. La metáfora de *bridge*, al igual que la antología en inglés, es producto de la visión de Anzaldúa (Reuman, 2000; Keating, 2009). Distintas manifestaciones del pensamiento feminista y del activismo por los derechos de las mujeres han desarrollado la metáfora, aun, en algunos casos, sin vincularla directamente con la propuesta de Anzaldúa (Partnoy, 1988; Albrecht y Brewer, 1990; Anzaldúa y Keating, 2002; Espinosa Miñoso, 2010; Jabardo, 2012; Valdivieso, 2012; Espinosa Miñoso *et al.*, 2014; Bidaseca, 2016; Szurmuk y McKee Irwin, 2021). Como señala Andrea Villar del Valle (2019), el tropo denominado «*bridge*», recurrente en esta etapa y en toda la obra de Anzaldúa, se constituye en una metáfora de la mediación entre sujetos y comunidades que alude a la urgencia de la comunicación y de la formación de alianzas. Así, en la versión en inglés, el título de la antología, «This Bridge Called My Back», sintetiza no solo el carácter dinámico, plural y colectivo que aporta el elemento «*bridge*» sino también la singularización de la experiencia que «remite directamente al cuerpo» (23).

En la antología en español, el título se resignifica a través de dos procedimientos. El más evidente, desde luego, es el empleo en femenino del nombre «puente», marcado a través del adjetivo demostrativo antepuesto: *Esta puente*.<sup>12</sup> La formulación, que restituye un uso antiguo,<sup>13</sup> evoca, como indican las traductoras, «[el] espíritu radical feminista de las escritoras de *Puente*» (Castillo y Alarcón, 1988: 19i), y, además, como veremos más adelante, también el sentido positivo que se atribuye a la imagen de «puente» en el poema que introduce la antología. Asimismo, el título en español,

<sup>10</sup> Al igual que en las ediciones en inglés, en *Esta puente* no se verifica un criterio uniforme para listar los nombres de las editoras y traductoras.

<sup>11</sup> Este es el caso, por ejemplo, de la glosa que comenta el término «ex-jipis» (Rushin, 1988 [1981]: 15i).

<sup>12</sup> A menos que se indique lo contrario, el énfasis nos pertenece.

<sup>13</sup> Este uso se registra, por ejemplo, en Cervantes (1998 [1605]: 963): «hacerle la puente de plata».

construido mediante una aposición explicativa, convoca nuevos matices de sentido respecto del título original. En inglés, el título está constituido por un sintagma nominal formado por el núcleo «Bridge», modificado por el determinante «This», que aporta un carácter situacional específico, y la cláusula de participio reducida que lo define: «Called My Back». Por su parte, en la versión en español, la aposición «Esta puente, mi espalda», habilita, en principio, la identificación de los sintagmas que la componen. La marca inaugural de *la* puente se equilibra en el sintagma a través del peso retórico que se otorga al segundo constituyente: la espalda. Mediante una operación metonímica, el título en español otorga mayor prominencia al cuerpo y abre el paso, en el subtítulo, a la reunión de «*voices* de mujeres tercermundistas» y no ya de «*escritos*» («*writings* by radical women of color»). Así, en la versión en español, el subtítulo confiere una fuerte instrucción de lectura que indica que el acento no debe ponerse en la cultura letrada y *las mujeres letradas*, sino en todas y cada una de las mujeres a las que se dirige la antología, independientemente de su condición socioeconómica y educación. Por tanto, en ambas antologías, aunque de modo diferente, los títulos sintetizan y anticipan lo que las lectoras podrán encontrar en su interior: testimonios y reflexiones situadas, en tránsito, que concitan la carga individual y compartida que supone sobre el cuerpo «el peso de prácticas y saberes de las mujeres de color» (Castillo, 2016: 114), pero que, sin embargo, celebran también el potencial transformador de la puente.

Ubicado estratégicamente en el espacio paratextual en las distintas ediciones, «The Bridge Poem»/ «El poema de la puente»,<sup>14</sup> de la poeta negra Donna Kate Rushin, retoma la noción de *bridge/puente*, instalada en los títulos, y explora su sentido y significación política y cultural desde perspectivas individuales, comunitarias y colectivas. Como indica Frances Foster (1983), el poema no solo aporta el tono sino también la tensión e incluso la contradicción que habitan la obra. En efecto, la posibilidad de ser puente *para* y *por* el bien comunitario queda impugnada en los primeros versos del poema ante la urgencia de afirmar una subjetividad individual:

I've had enough	Estoy harta,
I'm sick of seeing and touching	Enferma de ver y tocar
Both sides of things	Ambos lados de las cosas
Sick of being the damn bridge for everybody	Enferma de ser la condenada puente de todos

<sup>14</sup> El poema conserva en todas las ediciones una misma expresión, pero variaciones en la disposición espacial de los versos en la página. Por tratarse de un texto breve, las citas de los poemas no se acompañarán de referencias completas. En todos los casos, seguimos las ediciones seleccionadas para este estudio.

En el poema, la imagen negativa que se asocia a *ser puente* («the damn bridge»; «la condenada puente») se construye como una fuerza o imposición externa, que surge, en primer término y paradójicamente, del ámbito de la familia y de la propia comunidad. A esos grupos de pertenencia, se suman otros con los que la poeta interactúa en tensión: «mother, father, little sister, brother, the white feminists, the Black church folks, ex-hippies, Black separatists, artists, my friend's parents»; «madre, padre, hermanita, hermano, las feministas blancas, la gente de la iglesia Negra, ex-jipis, separatistas Negros, artistas, y padres de amigos». La voz abrumada de la poeta descubre el agobio que supone el peso de «ser puente» para la comunicación. Como indica Rebecca Aanerud (2002), en esta enumeración, se percibe el reclamo hondo a los distintos grupos, que, en virtud de su negligente falta de conocimiento y educación, requieren de su servicio como intermediadora intercultural: «The isolation of your self-imposed limitations»/ «Close off too tight for too long»; «el aislamiento de sus autoimpuestas limitaciones»/ «se ensimismen tanto por mucho tiempo».

En la construcción de la subjetividad, esta imagen de *bridge/puente* queda ligada fuertemente a la tarea de la traducción, entendida tanto en sentido literal como cultural y metafórico, que aquí aparece caracterizada como labor ingrata: «I do more translating/ than the Gawdamn U.N.»; «hago más traducciones/ que las malditas Naciones Unidas». La ardua labor de mediar (entre) las diferencias que separan personas y grupos se retrata con amargura a través de la introducción de diversos puntos de vista que pesan sobre la imagen o *ethos* de la poeta:

Sick of being the crazy at your holiday dinners	Enferma de ser la loca en tus cenas festivas
Sick of being the odd one at your Sunday Brunches	Enferma de ser la rara de sus meriendas de domingo
Sick of being the sole Black friend to 34 individual white people	Enferma de ser la única amiga negra de 34 individuos blancos

Una voz resoluta rechaza las actividades de mediación y traducción que, potencialmente, pueden dar cierta legitimación social a esos grupos y sus acciones e, incluso, aportar a la definición de su propia femineidad, masculinidad y humanidad: «I will not be the bridge to your womanhood / Your manhood / Your human-ness»; «No seré su puente a su femininidad / su masculinidad / su humani-dad». El rechazo a ser este tipo de puente viene acompañado de la denuncia de la banalización de los debates políticos por parte de esos grupos: «Find another way to be political and hip»; «Encuéntrense otra manera de ser políticas y estar a la moda».

La conciencia de sí que permite abandonarlo todo en pos de defender la propia experiencia, de comprender y traducir primero la complejidad de su propia subjetividad es lo que luego habilitará a la poeta a contribuir al bien común, colectivo, a ser una

punte fuerte. Así, sobre el final del poema, la visión de puente como carga gravosa se transforma para dar paso a su potencia plena mediante el empoderamiento personal:

The bridge I must be	La puente que tengo que ser
Is the bridge to my own power	es la puente a mi propio poder
I must translate	Tengo que traducir
My own fears	mis propios temores
Mediate	Mediar
My own weaknesses	mis propias debilidades
I must be the bridge to nowhere	Tengo que ser la puente a ningún lado
But my true self	más que a mi ser verdadero
And then	
I will be useful	y después
	 seré útil

La responsabilidad social y ética que le cabe a la poeta queda representada mediante esta nueva conceptualización de *bridge / puente* y la resignificación de las tareas de traducir y mediar. Globalmente, la noción de *bridge / puente* que se defiende es transformadora y conduce a lo que se postula como el ser verdadero de la poeta: «my true self»; «mi ser verdadero». Ahora bien, este *ser verdadero* no debe entenderse como el producto de la «esencia», de una identidad «innata», propia, homogénea, coherente consigo misma o «auténtica». Antes bien, la constitución de la subjetividad se presenta en su vigor dinámico, situada diferencialmente en una trama de redes múltiples de opresión que se intersecan.

Según se advierte en los fragmentos citados, la traducción del poema introduce sus propios matices de sentido. En cuanto a su estructura, la modificación de espacios, sangrías y la distribución de los versos tiene un impacto visual que afecta el sentido global del poema y la dinámica de lectura que este instituye. En el plano léxico, se destaca también el empleo del adjetivo «enferma» para recrear el sentido del adjetivo «sick», de uso reiterado en el poema en inglés. Ciertamente, el adjetivo en español tiene un sentido más restringido que remite de manera más inequívoca al padecimiento de una enfermedad. La reducción del sentido más amplio del adjetivo «sick», que implica la idea de enfermedad, pero también la de hartazgo y disgusto, afecta la configuración de la imagen de *puente* que trama el poema. Asimismo, en la traducción, el empleo del género femenino del nombre «puente» aporta una marca formal contundente para distinguir la segunda conceptualización de *bridge/puente*, aquella que apela a la propia

transformación. En relación con la obra en inglés, se advierte que este procedimiento discursivo-enunciativo transgresor renueva no solo las visiones que gravitan sobre la noción central de puente y sostén de la antología sino también sobre los discursos, ahora explícitamente femeninos, que se emplean para evocarla. La traducción celebra así «la fragmentación de las identidades y de las disonancias» (Vidal Claramonte, 2021: 168). Se trata, sin dudas, de una operación de traducción radical que contribuye, como veremos a continuación, a la construcción de un *ethos* interseccional colectivo transnacional.

## 2. LAS TRAMAS DE LA SUBJETIVIDAD

### 2.1. En torno al *ethos* interseccional, colectivo y transnacional

Conservando su carácter autónomo, los diversos textos de *This Bridge* establecen relaciones solidarias en función de una interseccionalidad diferencial que reconoce las distintas opresiones que pesan sobre las mujeres de color en Estado Unidos y dan cuerpo a sus luchas y pone en primer plano «la singularidad en el marco de la pluralidad» (Dussaut, 2019: 85). En tanto principio fundante, la interseccionalidad concita la reunión de estos escritos en un proyecto político y estético común. *Esta puente* aspira a preservar el carácter radical de la obra que la precede, profundizar los debates epistemológicos en torno a una conciencia feminista y conformar alianzas y lazos de solidaridad entre mujeres de color estadounidenses y mujeres latinoamericanas agrupadas ahora mediante la noción de *tercermundismo* en una clara afirmación de su carácter transnacional. A partir de su subtítulo, «Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos», *Esta puente* desplaza el nombre *women of color* y propone *mujeres tercermundistas* como un nuevo término de autodefinición.<sup>15</sup>

La conformación discursiva y textual de *Esta puente* se fundamenta en una estructura renovada que se materializa mediante diversas tareas de edición y traducción colaborativas. La refundación del decir en la antología en español trae aparejada la (re)elaboración o retrabajo del *ethos* interseccional y colectivo evidente en *This Bridge*. En *Esta puente*, el posicionamiento enunciativo global se dirime, en el ámbito del interdiscurso, en relación con la herencia y las trayectorias de *This Bridge*. La inspiración que aporta Anzaldúa a esta obra es clave no solo por su labor en *This Bridge* sino por el impacto de *Borderlands / La frontera: The New Mestiza*, publicada el año anterior, en 1987. *Esta puente* es heredera directa de la visión de Anzaldúa, expuesta

---

<sup>15</sup> Se trata, no obstante, de una denominación que resulta problemática. La propia Moraga (1983 [1981]) cuestiona la posibilidad de un *feminismo tercermundista* que pueda ofrecer el marco político adecuado para abordar las experiencias de las *mujeres de color*. Para una reflexión crítica sobre esta denominación, podrá consultarse también, entre otras, Mohanty (1988).

en su obra magna, en la que articula la noción de *frontera / borderlands* con la metáfora de *bridge / puente*. La categoría de *ethos* interseccional apela, como propone Fernanda Carrera (2021), a la diferencia en la construcción de la subjetividad en relación con las distintas opresiones que se intersecan en su devenir. Abordar el estudio del *ethos* interseccional implica identificar las huellas discursivas que quedan en el discurso de esa construcción o imagen. Se trata de una visión dinámica del *ethos*, que implica la revisión atenta de los estereotipos que se derivan de cada capa de opresión (género, raza, edad, clase, religión, capacidad, entre otras). Inscriptos en distintos marcos culturales, sociales e institucionales, esos estereotipos pesan tanto sobre la configuración del *ethos* individual que se asocia a cada figura autoral en la antología como sobre las negociaciones e interacciones en las que se (re)configura el *ethos* o imagen discursiva que se asocia al responsable de la enunciación en su conjunto y le otorga un carácter colectivo distintivo a la antología. A la definición de *ethos* interseccional articulada por Carrera (2021), se suma aquí la necesidad de incorporar ese carácter colectivo que singulariza las subjetividades en *This Bridge* (Orkibi, 2008; Amossy, 2010; Spoturno, 2022) para contemplar luego las particularidades y transformaciones compositivas enunciativas que implica su gestión en el seno de los procesos de adaptación y de traducción que constituyen *Esta puente*.

En *This Bridge*, la afirmación de un *ethos* interseccional colectivo distingue los matices diferenciales de cada una de las voces radicales que componen la antología. Como queda dicho, parte de este carácter diferencial viene dado por la inscripción de esas voces en las comunidades asiática, indígena, latina y negra de Estados Unidos. Cada uno de los textos de *This Bridge* arroja una imagen discursiva o *ethos* autoral que es de naturaleza interseccional pues surge del compromiso enunciativo que se inscribe en un sistema de opresiones múltiples, de género, etnia, clase, orientación sexual, edad, capacidad, entre otras. En estos escritos, la palabra autoral entra en tensión con múltiples discursos estereotípicos y prototípicos patriarcales en busca de su propia legitimación. La decisión editorial de convocar autoras pertenecientes a distintas comunidades culturales aporta otro matiz de complejidad a la configuración del *ethos* en la antología, pues se debe reconocer también su carácter comunitario (Matelo, 2020). Esas comunidades, representadas en las distintas voces de las mujeres de color, se unen en un coro mayor que constituyen colectivamente. Ese *ethos* colectivo no se define, pues, como la mera suma de los *ethos* autorales ni resulta de la representación de supuestas «esencias» identitarias individuales, sino que presenta la trama interseccional misma de un recorte del campo sociocultural estadounidense de la época, marcado y atravesado por las vivencias de las autodenominadas mujeres de color.

Acorde al concepto de obra abierta (Eco, 1965 [1962]), siempre inconclusa, que domina las ediciones en inglés, *Esta puente* se integra al plan de *This Bridge* para constituirse en un nuevo pilar que permite extender la puente con miras a un proyecto transnacional. Publicada en Estados Unidos, *Esta puente* está, no obstante, dirigida a un público de mujeres latinoamericanas. En función de ello y como veremos más adelante, las editoras y las traductoras resitúan y ajustan la economía discursiva de

algunos de los textos y de la antología en su totalidad. A partir de una primera persona del plural que incluye no solo al equipo de editoras y traductoras sino también a las autoras y artistas partícipes de *Esta puente*, Moraga declara el propósito fundamental de la obra en su introducción: «Ofrecemos, entonces, este libro a nuestras hermanas latinoamericanas con las esperanzas de que nuestra lucha pueda proveer de sentido y apoyo a la lucha de ustedes» (1988: 6). Los modos en que la antología ha sido recibida y es recibida, así como las diversas trayectorias de circulación del texto en Latinoamérica, descubren nuevas situacionalidades críticas (Haraway, 1988) que se dirimen «entre infinitas interseccionalidades» (Greco, 2021: 4). Como queda señalado, la obra ha sido objeto de lectura, traducción y estudio en distintas regiones de Latinoamérica. *Esta puente* constituye un proyecto crítico y transnacional que se nutre de la colaboración solidaria y de la construcción compartida de saberes y conocimientos. A través de la visibilización de voces y contextos más diversos, la antología en español contribuye fuertemente a establecer y promover nuevos encuentros, diálogos y puentes con potencial transformador.

## CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas de este capítulo, hemos buscado dar cuenta de la configuración de la subjetividad en las antologías colectivas *This Bridge* y *Esta puente*. Así, analizamos la noción de *bridge* / *puente* en la que se fundamenta el proyecto político y estético concebido por Anzaldúa. Emplazados en un espacio liminar estratégico, «The Bridge Poem» y «El poema de la puente» confirman su complejidad y valor paradigmático. A diferencia de lo que ocurre en *This Bridge*, *Esta puente* propone la *puente* como una vía de acceso a los escritos de las mujeres de color de Estados Unidos para las mujeres hispanohablantes de Latinoamérica. Aun si, como es lógico, la antología no da cuenta de la diversidad que caracteriza los escenarios de recepción posibles de Latinoamérica, la traducción de *Esta puente* puede, ciertamente y como indica el poema introductorio, ser útil y empoderar.

Según se desprende de nuestro estudio, ambas antologías evidencian la presencia de subjetividades feministas y plurales que se gestionan en el marco de prácticas discursivas bajo el principio fundante de la interseccionalidad. La experiencia interseccional de la puente queda expresada en cada uno de los escritos que componen las antologías. Arraigada en un fuerte sentido comunitario y colectivo, la enunciación en *This Bridge* revela la afirmación de un *ethos* interseccional y colectivo. Por obra y efecto de la traducción, el *ethos* global que surge de *Esta puente* se proyecta como necesariamente más polifónico y constitutivamente transnacional. En su quehacer enunciativo, *Esta puente* reconoce como primordial las labores de edición y de traducción. El carácter radical que distingue los procesos de edición (adaptación) y de traducción se apoya en uno de los pilares tácitos del proyecto original de Anzaldúa; esto es, la construcción de un *ethos* interseccional colectivo, que debe ser dinámico e

inclusivo para evitar la reproducción y fijación de las mismas voces y discursos. El proyecto invita a la apertura a las diferencias situacionales, históricas y geográficas, tanto de las autoras, editoras y traductoras como de las nuevas lectoras a quienes se ofrece la obra como una puente.

Ciertamente, la edición y traducción enfatizan el sentido de colaboración y la construcción compartida de saberes, conocimientos y discursos. En el interior de la antología, la tarea de la traducción queda representada como una operación creativa, crítica y transformadora a partir de los procedimientos analizados. Entre esos procedimientos, se destacan (1) el empleo de formas lingüísticas transgresoras que, ubicadas en espacios textuales clave, como es el caso del título, contribuyen a la desnaturalización y la deconstrucción de la categoría de género (gramatical); (2) la configuración de subjetividades colectivas y formaciones discursivas complejas y diversas enlazadas a partir del principio de interseccionalidad; (3) la conformación de redes de colaboración productivas y alianzas estratégicas que no quedan sujetas a juegos de poder y jerarquías verticalistas del sistema patriarcal sino que habilitan la producción de diálogos horizontales y la aparición de nuevas voces, ya sea en las diversas ediciones de la antología misma como en los discursos producidos por sus recepciones situadas. En efecto, tanto *Bridge* en el tercer mundo anglohablante (Oyewùmi, 1997; Jabardo, 2012; Bidaseca, 2016, entre otras), como *Esta puente* en el tercer mundo hispanohablante latinoamericano (Lugones, 2008, 2010; Espinosa Miñoso *et al.*, 2014; Montanaro Mena, 2016, entre otras), han contribuido al debate de los respectivos procesos de descolonización.

Finalmente, las huellas de la actividad enunciativa conjunta de editoras y traductoras contribuyen a configurar la imagen de una figura discursiva global en *Esta puente*, que afirma la singularidad desde una perspectiva colectiva. El *ethos* que se asocia a esa figura global se inscribe, de manera explícita, en el ámbito de un interdiscurso dominado por el legado siempre presente de Anzaldúa. En la articulación de los distintos niveles discursivo-enunciativos globales, correspondientes a la edición y a la traducción, se descubre la presencia de un *ethos* transnacional, cuyo signo aparece tanto en los nuevos espacios paratextuales como en el propio discurso traducido. Los procedimientos de traducción y de edición se construyen sobre un lenguaje solidario y consensuado para y en la traducción. La propuesta de una praxis de traducción «traidora» implica el potencial transformador que entraña toda operación de traducción y habilita nuevas tensiones y nuevas posibilidades enunciativas. *Esta puente* es también un reconocimiento de la centralidad de la traducción para la articulación de los feminismos críticos y decoloniales en Latinoamérica.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aanerud, Rebecca (2002), «Thinking Again: This Bridge Called My Back and the Challenge to Whiteness», en Gloria Anzaldúa y AnaLouise Keating (eds.), *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation*, Nueva York, Routledge, pp. 69-77.
- Alarcón, Norma (1990), «The Theoretical Subject(s) of This Bridge Called My Back and Anglo-American Feminism», en Gloria Anzaldúa (ed.), *Making Face, Making Soul: Haciendo Caras*, San Francisco, Aunt Lute Books, pp. 356-369.
- Albrecht, Lisa y Rose M. Brewer (1990), *Bridges of Power: Women's Multicultural Alliances*, Filadelfia, New Society.
- Alexander, Jaqui (2002), «Remembering This Bridge, Remembering Ourselves» en Anzaldúa, Gloria y AnaLouise Keating (eds.), *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation*, Nueva York, Routledge, pp. 81-103.
- Amossy, Ruth (2010), *La présentation de soi, Ethos et identité verbale*, París, PUF, DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.amoss.2010.01>.
- Anzaldúa, Gloria (1987), *Borderlands / La frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- Anzaldúa, Gloria (1988), «La prieta», en Cherríe Moraga y Ana Castillo (eds.), *Esta puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, trad. de Ana Castillo y Norma Alarcón, San Francisco, ism Press / Editorial ismo, pp.157-168.
- Anzaldúa, Gloria (2021), *A vulva é uma ferida aberta & Outros Ensaio*s, trad. Tatiana Nascimento, Río de Janeiro, A Bolha Editora.
- Anzaldúa, Gloria y AnaLouise Keating (eds.) (2002), *This Bridge We Call Home*, Nueva York, Londres, Routledge.
- Belausteguigoitia Rius, Marisa (2004), «Las nuevas malinches: Mujeres fronterizas», *Nexos*, 314, en <https://www.nexos.com.mx/?p=11070> (fecha de consulta: 25/8/2020).
- Belausteguigoitia Rius, Marisa (2009), «Límites y fronteras: la pedagogía del cruce y la transdisciplina en el cruce y la transdisciplina en la obra de Gloria Anzaldúa», *Estudios Feministas*, Florianópolis, 17 (3), pp. 755-767, DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2009000300008>.
- Bidaseca, Karina (2011), «Mujeres blancas buscando salvar a mujeres color café: desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial», *Andamios*, 8 (17), pp. 61-89, DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v8i17.445>.
- Bidaseca, Karina (coord.) (2016), *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO.
- Busquier, Lucía (2016), «Esta puente, mi espalda, Literatura y resistencia», *Aesthetika, International Journal on Subjectivity, Politics and the Arts / Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, 13 (1), pp. 21-31.
- Carrera, Fernanda (2021), «Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação», *E-Compós*, 24, pp. 1-22, DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.2198>.
- Castillo, Ana y Norma Alarcón (1988), «Apuntes de las traductoras», en Cherríe Moraga y Ana Castillo (eds.), *Esta puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados*

- Unidos*, trad. de Ana Castillo y Norma Alarcón, San Francisco, ism Press / Editorial ismo, pp.181-191.
- Castillo, Alejandra (2016), «Feminismos de la (des)identificación poscolonial latinoamericana», en Karina Bidaseca (coord.), *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO, pp. 113-124.
- Castro, Olga, Emek Ergun, Luise von Flotow y María Laura Spoturno (2020), «Towards transnational feminist translation studies», *Mutatis Mutandis, Revista Latinoamericana de Traducción*, 13 (1), pp. 2-10, DOI: [https://doi.org/10.17533/ udea.mut.v13n1a01](https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n1a01).
- Castro, Olga y María Laura Spoturno (2020), «Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional», *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 13 (1), pp. 11-44, DOI: <https://doi.org/10.17533/ udea.mut.v13n1a02>.
- Catrysse, Patrick (2014), *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and methodological issues*, Antwerp y Apeldoorn, Garant.
- Cervantes, Miguel de (1998 [1605]), *Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Martín de Riquer, 14.<sup>a</sup> edición, Barcelona, Editorial Juventud.
- Clarke, Cheryl (1988), «El lesbianismo: Un acto de resistencia», en Cherríe Moraga y Ana Castillo (eds.), *Esta puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, trad. de Ana Castillo y Norma Alarcón, San Francisco, ism Press / Editorial ismo, pp.98-107.
- Costa, Claudia de Lima (2002), «O sujeito no feminismo: revisitando os debates», *Cadernos pagu*, 19, pp. 59-90, DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332002000200004>.
- Costa, Claudia de Lima y Eliana Ávila (2005), «Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”», *Estudos Feministas*, 13 (2), pp. 691-703, DOI: [https://doi.org/ 10.1590/S0104-026X2005000300014](https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300014).
- Crenshaw, Kimberle (1989), «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex», *University of Chicago Legal Forum*, 1, pp. 139-167.
- Curiel, Ochy (2007), «Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista», *Nómadas*, 26, pp. 92-101.
- De Santiago Guzmán, Alejandra, Edith Caballero y Gabriela González Ortuño (eds.) (2017), *Mujeres intelectuales: feminismos y liberación en América Latina y el Caribe*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO.
- Doorslaer, Luc van y Laurence Raw (2016), «Adaptation Studies and Translation Studies: Very interactive yet distinct», en Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.), *Border Crossings: Translation studies and other disciplines*, Ámsterdam, John Benjamins Publishing Company, pp. 189–204, DOI: <https://doi.org/10.1075/btl.126.09van>.
- Dussaut, Lucía (2019), «Testimonio, comunidad y diferencia en *Esta puente, mi espalda* / Testimony, Community and Difference in *Esta puente, mi espalda*», *CHUY*, 7, pp. 73-92.
- Eco, Umberto (1965 [1962]), *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, trad. de Francisco Perujo, Barcelona, Seix Barral.

- Espinosa Miñoso, Yuderkys, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz (eds.) (2014), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*, Popayán, Editorial Universidad del Cauca.
- Espinosa Miñoso, Yuderkys (coord.) (2010), *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*, Buenos Aires, En la Frontera.
- Foster, Frances Smith (1983), «The Struggle Continues», *Callaloo*, 18, pp. 132-134, DOI: <https://doi.org/10.2307/2930537>.
- Franklin, Cynthia (1997), *Writing Women's Communities: The Politics y Poetics of Contemporary Multi-Genre Anthologies*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Fraser, Nancy (1996), «Equality, Difference, and Radical Democracy: The United States Feminist Debates Revisited», en David Trend (ed.), *Radical Democracy: Identity, Citizenship, and the State*, Nueva York, Routledge, pp.197-208.
- Greco, Lucrecia Raquel (2021), «Movimientos Irreverentes: elementos de Butoh para la enseñanza e investigación antropológicas», *Rev. Bras. Estud. Presença*, 11 (3), pp. 1-31, DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-2660101214>.
- Haraway, Donna (1988), «Situated knowledges: The Science question in feminism and the privilege of partial perspective», *Feminist Studies*, 14 (3), pp. 575-599, DOI: <https://doi.org/10.2307/3178066>.
- Jabardo, Mercedes (ed.) (2012), *Feminismos negros. Una antología*, trad. de Miquel Mijo, Ana Méndez, Marta García de Lucio, Sergio Ojeda y Esperanza Mojica, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Keating, AnaLouise (2009), «Introduction: Reading Gloria Anzaldúa, Reading Ourselves... Complex Intimacies, Intricate Connections», en AnaLouise Keating (ed.), *The Gloria Anzaldúa Reader*, Durham / Londres, Duke University Press, pp. 1-15, DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822391272-001>.
- Keating, AnaLouise (2013), *Transformation Now! Toward a Post-Oppositional Politics of Change*, Chicago y Springfield, University of Illinois Press Urbana, DOI: <https://doi.org/10.5406/illinois/9780252037849.001.0001>.
- Levins Morales, Aurora (1988), «...Y ¡ni Fidel puede cambiar eso!», en Cherríe Moraga y Ana Castillo (eds.) (1988), *Esta puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, trad. de Ana Castillo y Norma Alarcón, San Francisco, ism Press / Editorial ismo, pp. 60-65.
- Lugones, María (2008), «Colonialidad y género», *Tabula Rasa*, 9, pp. 73-101, DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.340>.
- Lugones, María (2010), «Toward a Decolonial Feminism», *Hypatia*, 25 (4), pp. 742-759, DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2010.01137.x>.
- Lugones, María (2014), «Radical Multiculturalism and Women of Color Feminisms», *Journal for Cultural and Religious Theory*, 13 (1), pp. 68-80.
- Matelo, Gabriel (2020), «Ethos comunitario y descolonización en la antología de escritoras nativas: *Reinventing the Enemy's Language*», *Camino Real*, 12 (15), pp. 79-97.

- Mohanty, Chandra T. (1988), «Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses», *Feminist Review*, 30 (1), pp. 61-88, DOI: <https://doi.org/10.1057/fr.1988.42>.
- Montanaro Mena, Ana Marcela (2016), *Hacia el feminismo decolonial en América Latina*, Madrid, Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III.
- Moraga, Cherríe y Gloria Anzaldúa (eds.) (1983 [1981]), *This Bridge Called My Back, Writings by Radical Women of Color*, 2.<sup>a</sup> edición, Nueva York, Kitchen Table, Women of Color Press.
- Moraga, Cherríe (1983 [1981]), «Refugees of a World on Fire / Foreword to the Second Edition», en Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa (eds.), *This Bridge Called My Back, Writings by Radical Women of Color*, 2.<sup>a</sup> edición, Nueva York, Kitchen Table, Women of Color Press, s/p.
- Moraga, Cherríe (1988), «Introducción», en Cherríe Moraga y Ana Castillo (eds.), *Esta puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, trad. de Ana Castillo y Norma Alarcón, San Francisco, ism Press / Editorial ismo, pp. 1-7.
- Moraga, Cherríe y Ana Castillo (eds.) (1988), *Esta puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, trad. de Ana Castillo y Norma Alarcón, San Francisco, ism Press / Editorial ismo.
- Orkibi, Eithan (2008), «Ethos collectif et Rhétorique de polarisation: le discours des étudiants en France pendant la guerre d'Algérie», *Argumentation et Analyse du Discours*, 1, pp. 1-16, DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.438>.
- Oyewùmi, Oyéronké (1997), *The Invention of Women. Making an African Sense of Western Gender Discourses*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Partnoy, Alicia (ed.) (1988), *You Can't Drown the Fire: Latin American Women Writing in Exile*, Pittsburgh y San Francisco, Cleis Press.
- Reuman, Ann E. (2000), «Coming into Play: An Interview with Gloria Anzaldúa», *MELUS: Multi-Ethnic Literature of the United States*, 25 (2), pp. 3-45, DOI: <https://doi.org/10.2307/468217>.
- Rushin, Donna Kate (1983 [1981]), «The Bridge Poem», en Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa (eds.), *This Bridge Called My Back, Writings by Radical Women of Color*, 2.<sup>a</sup> edición, Nueva York, Kitchen Table, Women of Color Press, pp. xxi-xxii.
- Rushin, Donna Kate (1988 [1981]), «El poema de la puente», en Cherríe Moraga y Ana Castillo (eds.), *Esta puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, trad. de Ana Castillo y Norma Alarcón, San Francisco, ism Press / Editorial ismo, pp. 15i-17i.
- Spoturno, María Laura (2019), «La conquista del espacio enunciativo. Un estudio de las notas en la traducción al español de *Borderlands / La Frontera*», *Lengua y Habla*, 23, pp. 360-379.
- Spoturno, María Laura (2022), «Ethos colectivo, redes de lucha y prácticas de escritura y (auto)traducción en colaboración: el caso de *Revenge of the Apple / Venganza de la manzana*, de Alicia Partnoy», *Letral*, 28, pp. 46-72, DOI: <https://doi.org/10.30827/rl.vi28.21366>.

- Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin (2021), «borderlands», en Beatriz Colombi (ed.), *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO.
- Valdivieso, Magdalena (2012), «Aportes e incidencia de los feminismos en el debate sobre ciudadanía y democracia en América Latina», en Alba Carosio (coord.), *Feminismo y cambio social en América Latina y el Caribe*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 19-42.
- Vidal Claramonte, María Carmen África (2015), «Traducir el atravesado», *Papers: Revista de sociología*, 100 (3), pp. 345-363, DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/papers.2143>.
- Vidal Claramonte, María Carmen África (2021), *Traducción y literatura translingüe. Voces latinas en Estados Unidos*. Madrid y Fráncfort del Meno, Iberoamericana / Vervuert, DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968691299>.
- Villar del Valle, Andrea (2019), *Repensar la comunidad desde Gloria Anzaldúa*, tesis de maestría, Barcelona, Universitat de Barcelona.



# **CONSIDERACIONES SOBRE AUTORÍA, AUTOTRADUCCIÓN, TRADUCCIÓN Y *ETHOS*. EL CASO DE ACHY OBEJAS**

*Sabrina Solange Ferrero*

## **INTRODUCCIÓN**

Los numerosos y variados intereses que se han suscitado en torno al estudio de la autotraducción parecen demostrar la complejidad que implica traducir la propia obra (Grutman, 2020). Uno de los puntos más discutidos en la literatura especializada son las motivaciones que llevan a una autora o un autor a autotraducirse (Santoyo, 2005; Anselmi, 2012; Cordingley, 2013). Las características específicas de la autotraducción colectiva o semiautotraducción también han generado un gran interés dentro de la disciplina (Santoyo, 2013; Dasilva, 2016; Manterola Aguirrezabalga, 2017). Incluso la naturaleza misma de la autotraducción ha sido motivo de numerosos análisis y escritos, ya que existen estudiosos que consideran que la autotraducción debe pensarse como parte de la actividad autoral (Bassnett, 2013; Spoturno, 2019), mientras que hay quienes entienden que es, en realidad, una tarea mucho más cercana a la traducción (Tanqueiro, 2002; Santoyo, 2005; Bein, 2008).

Por otro lado, pensar la autotraducción se torna aún más complejo cuando la figura a la que se asocia la tarea autotraductora, además de ser autora, es también traductora de obras ajenas. Esto es lo que sucede en el caso de Achy Obejas. Obejas es una periodista, escritora, editora y traductora nacida en Cuba y nacionalizada estadounidense de origen cubano que, además, traduce su propia obra literaria. En este sentido, es interesante no solo el hecho de que traduzca obras propias y ajenas, sino que

haga ambas tareas desde el inglés al español y viceversa, es decir, desde procesos bidireccionales (Grutman y van Bolderen, 2014).<sup>1</sup>

En el presente capítulo buscamos caracterizar la imagen de la figura que se asocia a Achy Obejas a partir, especialmente, de su labor traductora y autotraductora con la intención de profundizar en la naturaleza de la autotraducción. Pretendemos, específicamente, estudiar la construcción de la subjetividad en el caso paradigmático de la figura de Obejas a fin de delimitar si la labor autotraductora se vincula más estrechamente a la autoría o a la traducción. Para ello, retomamos las concepciones de *ethos* propuestas por Ruth Amossy (1999, 2009, 2010) y revisadas luego por María Laura Spoturno (2017, 2019) desde una perspectiva traductológica.

## 1. UNA APROXIMACIÓN A LA AUTOTRADUCCIÓN

Como mencionamos ya, al pensar la autotraducción a partir de la dicotomía traducción o autoría, muchos especialistas han considerado que se trata de una tarea particularmente cercana a la traducción. Helena Tanqueiro (2002) entiende que quien se autotraduce es un traductor que tiene el privilegio de ser, al mismo tiempo, el lector ideal de su obra, un lector que nunca malinterpretará al autor. Aun así, desde la mirada de Tanqueiro, las limitaciones que todo traductor enfrenta al momento de traducir un texto no le son ajenas al autotraductor. Según indica Tanqueiro, tal como sucede en cualquier situación de traducción, el autotraductor deberá dar respuesta a los condicionamientos del encargo en el que se enmarca su trabajo y, además, tendrá que considerar muy atentamente cuál es el público y la cultura que recibirán el texto autotraducido. Así, desde esta perspectiva, en tanto que la libertad del autotraductor está, en realidad, restringida por los mismos factores que afectan al traductor, la autotraducción es, en definitiva, una forma de traducción.

Por el contrario, existen estudiosos de la traducción que consideran que la labor autotraductora es, en realidad, una arista más del trabajo autoral (Bassnett, 2013; Grutman, 2018, 2020). Según Susan Bassnett (2013), por ejemplo, la autotraducción es una forma de reescritura. De hecho, para la autora, cualquier forma de traducción es, en realidad, reescritura si se tiene como unidad de análisis la pieza traducida completa y no palabras o frases aisladas. Así, para el caso de la autora o el autor que reescribe su obra en otra lengua, la autotraducción debe pensarse como parte del proceso creativo

---

<sup>1</sup> Los vínculos de Obejas con la traducción son incluso más complejos. De hecho, su último poemario, *Boomerang / Bumerán: Poetry / Poesía*, que publicó Beacon Press el 7 de septiembre de 2021, aparece en una versión bilingüe en la que los textos en español son producto de una autotraducción colaborativa o semiautotraducción (Obejas, 2021). Este aspecto, de enorme interés para profundizar en la figura de Obejas, excede los objetivos de este capítulo y será motivo de análisis en futuros trabajos.

considerado como un todo. Por esto, afirma Bassnett, incluso el término *autotraducción* no resulta adecuado.

Por su parte, Rainier Grutman (2018, 2020) distingue en el proceso autotraductor una cualidad creativa específica. Para él, esta cualidad se hace evidente cuando quien escribe y traduce su propia obra produce los textos en ambas lenguas casi al mismo tiempo, es decir, cuando la autotraducción es simultánea (Grutman y Van Bolderen, 2014; Grutman, 2020). De acuerdo con lo que postula Grutman, entonces, esta producción en paralelo hace que los textos influyan creativamente uno sobre otro y, en consecuencia, formen parte, de algún modo, del mismo proceso de escritura.

## 2. DE *ETHOS*, TRADUCCIÓN Y AUTOTRADUCCIÓN

Una de las primeras estudiosas en poner la mirada en la noción del *ethos* del traductor es Myriam Suchet (2013). Para ella, al surgir el texto traducido de un texto anterior, a partir del cual es posible construir el *ethos* de quien lo escribió, la imagen que se proyecta en esa traducción es, en realidad, un *ethos* diferencial que emana de la negociación de distancia entre los dos textos, y que se expresa en grados que varían desde la identificación al desapego. Así, la voz que surge del texto traducido no habla por sí misma sino en representación de otra voz, y no es producto de quien traduce sino, en realidad, de la construcción conjunta entre quien traduce y quien lee. No existe entonces, para Suchet, una figura determinada surgida del texto traducido, reconocible y destacable como la figura que surge del texto fuente.

María Laura Spoturno (2017), por su parte, sí reconoce un *ethos* que se asocia a la figura del traductor en los textos traducidos. Para ella, existe un *ethos* que surge directamente de la traducción y que es proyección de la imagen del traductor implícito (Schiavi, 1996), es decir, de la entidad textual que regula la traducción. En consecuencia, y tal como sucede en el caso del *ethos* del autor, será posible reconocer la configuración del *ethos* del traductor a partir de las modalidades discursivas presentes en el texto traducido, así como también a partir de instancias pertenecientes al metadiscurso, como entrevistas que haya brindado el traductor o críticas que se hayan hecho de su trabajo.

En línea con las ideas de Bassnett (2013), Spoturno hace una distinción clara entre la traducción y la autotraducción, en su caso en relación con la configuración del *ethos*. Como mencionamos, para Spoturno (2017) el *ethos* del traductor está asociado al discurso traducido. Sin embargo, al revisar la noción del *ethos* en la autotraducción, Spoturno (2019) vincula la imagen que surge del texto autotraducido con la del autor del texto primigenio y, en consecuencia, evidencia ya no la existencia de un *ethos* del autotraductor sino un proceso de reconfiguración del *ethos* (previo) del autor.

Siguiendo a Amossy (2010), Spoturno reconoce que la reconfiguración del *ethos* previo o el retrabajo del *ethos* previo constituye la posibilidad que tiene el locutor,

entendido como el responsable de la enunciación, de modificar la imagen que de él tiene el alocutario a partir de procedimientos sociodiscursivos en una nueva situación comunicativa. Ese es el caso, por ejemplo, de los vínculos que establece el discurso autotraducido con otros discursos evocados en el texto, además del texto primigenio, o las representaciones del autor que se retoman en el nuevo discurso y permiten la reconfiguración de su imagen. Para estudiar el retrabajo del *ethos* será necesario analizar tanto las huellas en el discurso (es decir, aquello que se desprende del material lingüístico explícito) como las especificidades de la nueva situación enunciativa y del interdiscurso que se vincula a ese nuevo enunciado. Así, al estudiar la autotraducción, podemos reconocer que el retrabajo del *ethos* constituye la reelaboración de la figura autoral tanto en el nivel discursivo como en el prediscursivo. Además, Spoturno entiende que el texto primigenio y el texto autotraducido se constituyen a partir de un vínculo dialógico entre sí, ya que el último «puede verse como una respuesta que continúa, expande, corrige, mejora un enunciado anterior, el cual se identifica con el texto primigenio» (Spoturno, 2019: 330).

A partir de lo propuesto en esta sección en relación con el estudio del *ethos* del traductor y del *ethos* que se proyecta en los textos autotraducidos, en la sección siguiente analizamos los modos en que se construye la subjetividad en el caso de la figura que se asocia al nombre de Obejas en tanto autora, traductora y autotraductora. Para ello, abordaremos el estudio de la materialidad discursiva en el corpus seleccionado, incluidos prólogos y notas, y también instancias metadiscursivas, como entrevistas, por ejemplo.

### 3. ACHY OBEJAS

Achy Obejas, nacida en Cuba en 1956, es una periodista, escritora, poeta, traductora literaria y editora que, a su vez, como hemos señalado, traduce su propia obra literaria de manera bidireccional entre el inglés y el español. Escapando de la revolución cubana, en 1963 se trasladó a los Estados Unidos con sus padres. Junto a ellos, luego de vivir un tiempo en Indiana, se estableció en Chicago. En la actualidad, vive en la zona costera de San Francisco junto con sus dos hijos pequeños (Goldman, 2021).

Como periodista, se ha dedicado a escribir artículos de opinión en torno a temáticas LGBT+ y *queer* y de la diáspora latina (especialmente cubana) en Estados Unidos, y también sobre los vínculos de ambas con la literatura. Si bien ha escrito para diversos periódicos, como *The New York Times* o el *Chicago Reader*, su mayor recorrido por el periodismo lo hizo en *The Chicago Tribune*, donde formó parte del plantel estable. Como autora, Obejas ha recibido muchos reconocimientos, entre los que se destaca haber sido finalista del premio PEN / Faulkner en 2018 por la colección de cuentos *The Tower of the Antilles* (2017a). Además, su novela *Days of Awe* (2001) fue reconocida como uno de los mejores libros del año 2001 según *Los Angeles Times*

(Obejas, s/f a). También en 2001, esta misma novela, y con anterioridad, en 1996, *Memory Mambo* (1996), recibieron el premio Lambda, galardón que reconoce la labor en literatura gay y lesbiana en Estados Unidos. Los temas que se ven plasmados en las obras de Obejas, tanto en la narrativa como en la poesía, se vinculan con aquello que constituye su subjetividad: su pertenencia cultural cubana, su identidad lesbiana y su herencia judía (Goldman, 2021). De hecho, muchos de sus cuentos y poemas se han publicado varias veces en diferentes antologías que recogen obras de diversas autoras y autores en torno a esas temáticas. Por ejemplo, en relación con la diversidad sexual, dos de las antologías importantes que incluyen a Obejas son *First Person Queer* (2007) y *Second Person Queer* (2009), ambas editadas por Richard Labonté y Lawrence Schimel. En cuanto a textos que reúnen obras centradas en la cultura cubana, la obra de Obejas forma parte de innumerables compilaciones. Entre ellas, podemos destacar *Estatuas de sal* (Yáñez y Bobes, 1998), una colección de narrativa breve de autoras cubanas contemporáneas que se publicó en Cuba, y *Burnt Sugar / Caña quemada* (Carlson e Hijuelos, 2006), una colección bilingüe que incluye obras de diferentes poetas de origen cubano y cubano-estadounidense.

Los aspectos culturales latinos también han sido el centro de las publicaciones que Obejas editó, entre las que se destacan *Havana Noir* (2007) e *Immigrant voices. 21st Century Stories* (2014), esta última coeditada con Megan Bayles. El caso de *Havana Noir* (2007) es particularmente interesante, según se desprende de la entrevista que Obejas le concedió a George Henson (*Latin American Literature Today*, 2018). De hecho, la idea de publicar esta antología surge principalmente a partir de una observación de la misma Obejas quien, al leer la colección *Miami Noir* (2006),<sup>2</sup> no pudo evitar notar la escasa presencia de autoras y autores cubano-estadounidenses; había solo uno. Ante esto, Johnny Temple, el encargado de la serie en Akashic Books, le propuso crear una colección nueva, *Havana Noir*, y ofrecerle el trabajo de edición. El 7 de septiembre de 2021 Obejas publicó su último libro, el poemario bilingüe *Boomerang / Bumerán: Poetry / Poesía*, en el que explora los usos del lenguaje inclusivo en español a partir de un proceso de semiautotraducción. Además, actualmente también se dedica a editar contenidos para Netflix, tanto en inglés como en español (Transversal Translation Collective, 2021).

Como traductora ha alcanzado gran reconocimiento en el ámbito literario latino-estadounidense y en el exterior. De hecho, su traducción de la primera novela de Junot Díaz, *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* (2008), le valió ser finalista del premio de traducción Esther Benítez que otorga la Asociación de Traductores de España. A partir de entonces, y luego de haber traducido diversas obras de Díaz, fue contactada por otras autoras y otros autores de origen latino para traducir su obra, tanto al inglés

---

<sup>2</sup> *Miami Noir* presenta textos breves de autoras y autores de Miami reunidos a partir del género *noir*. La obra tuvo una segunda edición en 2020 y se encuentra entre las numerosas colecciones dentro de la serie *Noir Series* de la editorial Akashic Books (Akashic Books, s/f).

como al español (Transversal Translation Collective, 2021). Es posible reconocer la relevancia que tiene la actividad traductora en su vida profesional con solo acceder a su sitio oficial, dado que ya desde el inicio se presenta como «Writer / Translator» y, además, en la sección «Work», dedica una sección especial, entre la narrativa y la poesía, para sus traducciones.<sup>3</sup>

El corpus de estudio de este capítulo está constituido por tres obras que señalan momentos importantes en la carrera de Obejas: su traducción al inglés de un cuento que se publicó en *Havana Noir* (2007); su traducción al español de *This is How you Lose Her*, de Junot Díaz (2012); y dos autotraducciones de textos que aparecen en *Aguas y otros cuentos* (2009a), colección publicada por Obejas en Cuba. Como parte de su actividad traductora, el cuento «Abikú» (2007), de Yohamna Depestre Corcho, fue publicado en la antología *Havana Noir*. Aunque la relación de Obejas con la traducción parece extenderse a lo largo de toda su vida, ya que ofició de intérprete de su madre y de su padre en situaciones muy diversas (Latin American Literature Today, 2018), su labor de traductora de obras literarias comenzó formalmente con dicha antología. Por su parte, *Así es como la pierdes* (2013), traducción de la segunda novela de Junot Díaz, es producto de una etapa quizás más madura de Obejas como traductora, ya que, al momento de publicarse, ella ya contaba con el reconocimiento de la crítica por su labor en la traducción de la primera novela de Díaz, *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* (2008) (Latin American Literature Today, 2018) y, además, había ya desarrollado, con el visto bueno del mismo autor, estrategias puntuales para abordar las especificidades culturales de sus obras (Transversal Translation Collective, 2021). Por último, para el estudio del proceso de autotraducción, tomamos como punto de partida la primera publicación de Obejas en Cuba, *Aguas y otros cuentos* (2009a),<sup>4</sup> en la que aparecen relatos escritos originalmente en español y autotraducciones de cuentos publicados anteriormente en inglés en otros libros. En relación con esta bidireccionalidad de la actividad autotraductora, es posible afirmar que, de acuerdo con su trayectoria editorial, la gran mayoría de los cuentos y poemas de Obejas surgen primeramente en inglés y, luego, ante la necesidad de ser publicados en una antología o una revista en español, son autotraducidos. Excepcionalmente, ante una convocatoria particular o específicamente para la colección *Aguas y otros cuentos*, Obejas escribe relatos directamente en español. Todas sus novelas, de hecho, han sido publicadas en inglés, y ninguna ha sido autotraducida hasta hoy. Recientemente se ha dado un cambio en relación con esta metodología de autotraducción, ya que el poemario publicado en 2021 surge en formato bilingüe.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Para más detalles, véase <https://www.achyobejas.com/about> y <https://www.achyobejas.com/work/interiors-c6r28>.

<sup>4</sup> Si bien Obejas ya contaba con participaciones en antologías de editoriales cubanas, *Aguas y otros cuentos* es el primer libro enteramente de su autoría que se publicó originalmente (y únicamente) en Cuba.

<sup>5</sup> Esta publicación abre nuevas aristas para nuestra investigación sobre la obra de esta autora en el futuro.

### 3.1. OBEJAS Y LA TRADUCCIÓN

Como hemos mencionado, la labor traductora oficial de Obejas se inicia con su trabajo en *Havana Noir* (2007). Según ella misma considera (Latin American Literature Today, 2018), a diferencia de lo que sucede con las autoras y los autores cubano-estadounidenses, quienes escriben en Cuba no suelen contar con traducciones al inglés listas para ser publicadas tan pronto como surge la oportunidad. Por eso, cuando Obejas emprendió la edición de *Havana Noir* y solicitó a los autores traducciones al inglés, «[l]o que pasó fue que las traducciones empezaron a llegar y eran malísimas. ¡Eran terribles!» (Latin American Literature Today, 2018: min 19:35-19:40). Como resultado, Obejas tradujo trece de los dieciocho relatos presentes en la colección, aun sin necesariamente verse oficialmente como traductora del proyecto ni recibir los créditos correspondientes en la tapa ni la página de créditos (Latin American Literature Today, 2018). De hecho, la única posibilidad que tiene el lector de saber que Obejas tradujo los relatos es llegar al final de la lectura, ya que solo allí es posible encontrar la leyenda «Translation by Achy Obejas».

En la Introducción a *Havana Noir* (2007), Obejas explica que «[e]n las historias de *Havana Noir*, residentes actuales y anteriores de la ciudad [...] cuentan relatos de moralidad ambigua, brutalidad ilógica, crueldad colectiva y un daño inducido por la necesidad de autopreservarse a toda costa» (16, nuestra traducción).<sup>6</sup> Para Obejas, el género *noir*<sup>7</sup> es especialmente apto para contar las historias de La Habana, porque puede describir los síntomas de una sociedad que sufre sin proponer curas, y porque suele ser contestatario sin hacer alusiones políticas explícitas: «El género *noir* explora y expone pero se rehúsa a resolver» (16). La antología en sí se encuentra dividida en cuatro secciones: «Sleepless in Havana», «Escape to Nowhere», «Sudden Rage» y «Drowning in Silence». El cuento que seleccionamos para este trabajo,<sup>8</sup> «Abikú», de Yohanna Depestre Corcho,<sup>9</sup> es el que da cierre a la colección, el último en la sección final «Ahogarse en el silencio».

En un relato en primera persona singular, la protagonista de «Abikú» (Depestre Corcho, 2010 [2004]) cuenta cómo llegó a sus «7 losas» de espacio en la cárcel luego

---

<sup>6</sup> En adelante, a menos que se indique lo contrario, todas las traducciones incluidas en este capítulo nos pertenecen.

<sup>7</sup> Las piezas de este género se vinculan con la tradición de la *roman noir*, es decir, aportan «una mirada al lado sombrío, opaco, criminal, trágico de la sociedad, a quienes traspasan lo prohibido, a los márgenes reveladores de la sociedad toda» (Manotti, 2000: 92).

<sup>8</sup> Resulta pertinente señalar que los cuentos en español fueron mayormente publicados en Cuba y no cuentan con ediciones fuera de la isla. El cuento de Depestre, publicado en una revista en línea, es uno de los pocos relatos de *Havana Noir* disponibles en su versión primigenia en español.

<sup>9</sup> Según la única nota que agrega Obejas en el cuento, *abikú* significa, «En Santería, un espíritu que no descansa, un niño que nace para morir y renacer» (Depestre, 2007: 263).

de asesinar a su familia por haber sido reducida a 7 losas de espacio en su propia casa. El estilo del relato, por momentos casi en tono de contrato habitacional, «191,0 cm de losas dan Derecho a: 1-Tener autoridad sobre el TV...» (s/p), parece buscar enmarcar las muertes en un devenir lógico, consecuencia de un sentimiento de opresión por parte de la protagonista. Este tono, que expone cierta pretensión de objetividad, también se logra por medio del uso de términos como *acreedora*, *arrendatario* y *territorio* y la omisión de un beneficiario específico, en términos de roles semánticos, en construcciones verbales como la ya señalada «dan Derecho a». Además, desde el nivel gráfico, la inclusión de gran cantidad de cifras y el formato de lista numerada contribuyen a la construcción de un texto entrecortado y, en apariencias, desafectado.

Eran exactamente: 372,5 cm de losas.

372,5 cm de losas dan Derecho a:

1-Pasar cuando 7 está haciendo el amor con el pretexto de ir al baño y verle la cosa al esposo.

2-Decir: ponte el gorro o te embarcas.

3-Meterse en todas las discusiones, porque 7 es una inútil.

4-Preguntar todo el tiempo dónde estaban.

La maté, no me dejaba pensar (Depestre Corcho, 2010 [2004], s/p).

En la traducción, se lee:

372.5 centimeters of tile space. And 372.5 centimeters of tiles entitled her to:

1. Walk by with the excuse of needing to go to the bathroom whenever the owner of the seven tiles was making love with her husband so she could peek at his thing.

2. Say: Wrap it up or you're screwed.

3. Stick her nose in every single discussion because she believes the owner of the seven tiles is useless.

4. Ask where everybody's at all the time.

I killed her, she didn't let me think (Depestre Corcho, 2017, p. 262).

Como se puede ver, la traducción de Obejas recupera algunos de estos elementos, como las listas enumeradas o la inclusión de las medidas en cifras, y también construye una narración más cohesiva y menos fragmentada. Además, algunas expresiones que en el texto fuente son breves, casi de impacto, en la traducción se presentan expandidas, más explícitas, como la mención de la protagonista, que en la versión en español es

simplemente 7 y en la traducción al inglés recibe los nombres de «seven tiles» o incluso «the owner of the seven tiles». Esto no solo simplifica la lectura, sino que, además, elimina el elemento gráfico del número por un elemento verbal. Obejas también repone los beneficiarios puntuales en las construcciones verbales al mencionar los diferentes cohabitantes cuando se describen sus derechos y, en paralelo, omite la jerga contractual en favor de opciones menos formales como, por ejemplo, en el caso de «accumulator of space» en lugar de «acreedora». Así, entendemos que en el proceso traductor existe una búsqueda por un estilo más literario a partir de un relato que en español es mucho más fragmentario y directo. La tarea traductora, entonces, parece centrarse mucho en la forma y en las posibilidades que le brinda el inglés a la traductora. Además, a partir del estudio del metadiscursio, es posible ver que, aun si no existe todavía una imagen previa de Obejas como traductora por ser esta su primera labor como tal, tampoco se evidencia un señalamiento específico de ese rol. Si bien no es posible conocer las limitaciones editoriales que le fueron impuestas, vemos que Obejas no sacó provecho del espacio dentro de la misma obra para presentarse como traductora, espacio del que, como editora, Obejas sí hizo uso en el prólogo.

La segunda obra que abordamos es la traducción al español que hizo Obejas de la segunda novela de Junot Díaz, *This is How You Lose Her* (2012): *Así es como la pierdes* (2013).<sup>10</sup> Este trabajo, como hemos expresado, representa una nueva etapa, de mayor madurez y más conciencia traductora, en la trayectoria de Obejas. Esto se evidencia en sus mismas reflexiones. Obejas ha expresado (Transversal Translation Collective, 2021) que, como traductora, siente un compromiso con el autor o la autora y con el texto primigenio que, en su opinión, no deja de ser el texto original al que hay respetar. Así, al describir el trabajo de traducir las obras de Junot Díaz, Obejas afirma haber procurado colaborar de cerca con el autor, especialmente luego de la desilusión que este sufrió con la primera traducción de su ópera prima:

Quando traduzco intento serle muy fiel al original, pero lo que más intento es serle fiel a la intención del original. Como cuando traduje a Junot... era muy muy muy importante que sonara caribeño. (...) la primera traducción estaba hecha en un español peninsular que sonaba como si Toni Morrison hubiese sido traducida a un inglés *cockney*. ¡Era tan extraño! (...) Entonces, después de eso, Junot quiso que sonara bien caribeño (Transversal Translation Collective, 2021: min. 40:35-41:44).

En *This is How You Lose Her* (Díaz, 2012), Yúnior, un estadounidense de ascendencia dominicana, relata sus desventuras en el amor y, en su recorrido, describe su mundo y el de quienes están a su alrededor, personas de origen latino que buscan

---

<sup>10</sup> La novela también ha sido considerada una colección de cuentos, ya que, como los relatos narran el vínculo de Yúnior con diferentes mujeres en cada caso (e incluso uno de los relatos está narrado por una de esas mujeres), pueden leerse de manera aislada.

ganarse la vida en Estados Unidos. Debido a ese recorte cultural, la necesidad de recuperar el habla caribeña, específicamente dominicana de acuerdo con la herencia del protagonista, es un aspecto de la traducción que se hace evidente en *Así es como la pierdes* (Díaz, 2013), y quizás sea su característica principal. De hecho, a lo largo de la novela es posible notar que, mientras que el texto en inglés inserta algunos regionalismos, el texto en español rebosa de expresiones marcadas desde un punto de vista lingüístico-cultural. Por ejemplo, el término «guagua», incluido tres veces en total en el texto en inglés, se recupera en la traducción y se multiplica a diecisiete casos. Las *guaguas* del texto en inglés solo se encuentran en República Dominicana, mientras que en Estados Unidos hay *buses*. En la traducción al español, por su parte, cada autobús es una *guagua*, esté donde esté. Por otro lado, la palabra «cuero», en el sentido de «prostituta», se incluye tanto en el texto en inglés como en la traducción al español:

THE ONLY REASON Rafa went after her was because his last full-time girlfriend had gone back to Guyana (...) and because Nilda had pushed up to him. She'd only been back from the group home a couple of months, but by then she'd already gotten a rep as a cuero (Díaz, 2012: 31).

La única razón por la cual Rafa se metió con ella fue porque su última novia se había regresao a Guyana (...) y porque Nilda no dejaba de echársele encima. Solo hacía un par de meses que había dejao el hogar para adolescentes, pero ya tenía tremenda reputación de cuero (Díaz, 2013: 41).

Sin embargo, en el texto en español es posible encontrar ocho casos, mientras que, en la versión en inglés, solo tres, ya que se recurre también a otras palabras de sentido similar como «bitch» o «slut» que, en español, también se recuperan como «cuero». Por su parte, el término «vaina» está presente dos veces en el texto en inglés con el sentido de «contrariedad, molestia», coloquialismo en diversos países, incluido República Dominicana: «These bitches think we're bitches. They think we're gonna give a shit about vaina like this» (Díaz, 2012: 194). En la traducción, la misma palabra se presenta treinta y siete veces e incluye otro sentido vinculado con usos de Cuba o Venezuela: «Cosa no bien conocida o recordada», como en el ejemplo «No me mira ni mira al Vicepresidente, solo escucha. No tengo miedo, pero esta vaina se está poniendo un poco extraña» (Díaz, 2013: 33). Por último, la presentación del acento del pueblo caribeño también recibe un lugar destacado en la traducción. Allí encontramos un total de ciento veintitún palabras terminadas en *ado* que se escriben sin *d*, a diferencia de lo que muestra el texto en inglés, que incluye únicamente tres casos: *enamoraio* (Díaz, 2012: 36), *deguabinao* (*op. cit.*: 101) y *estribao* (*op. cit.*: 101), los últimos dos marcados como metalenguaje, en cursiva.

Por otro lado, la traducción de Obejas recupera el contacto entre el español y el inglés no solo a partir de palabras que simplemente se mantienen en esta última lengua,

sino especialmente por la adaptación de algunas expresiones a la ortografía del español. Uno de los dos términos que se destacan en este sentido es «fucking», representado ortográficamente como *fokin* porque, según menciona Obejas, «así es como lo dirías; no dirías *fucking*, dices *fokin*» (Transversal Translation Collective, 2021: min. 1:03:31-01:03:35). La importancia de esta palabra, que, según Obejas, se repite hasta generar incluso un ritmo en la lectura de los textos de Díaz, no podía reemplazarse por ninguna palabra en español que cubriera todos los sentidos y las categorías que «fuck» cubre. «Fuck», sea como verbo, adjetivo, adverbio o sustantivo, permite imprimir una fuerza y un énfasis que le son solo propios, especialmente porque puede evocar connotaciones tanto negativas como positivas. El segundo término del inglés que se adaptó al español en la traducción y que resulta de interés mencionar es *hanguear*. En este caso, no solo se consideró el aspecto ortográfico, sino que se le dio categoría verbal de acuerdo con las reglas del español, por lo que podemos encontrar frases como «[s]e pasaba la tarde hanguendo en Honda Hill y cuando regresaba a casa estaba tan incoherente que parecía que hablaba arameo» (Díaz, 2013: 100). En este sentido, la traducción en estos espacios de hibridez, donde se abordan textos de autores translingües,<sup>11</sup> debe pensarse, como propone María Carmen África Vidal Claramonte (2021), como un proceso cosmopolita y heteroglósico que busca señalar la diferencia.

Así como es sencillo notar que la lengua caribeña se resalta en la traducción, también es posible detectar algunos cambios que podríamos calificar de simplificaciones en relación con el estilo y el humor evidentes en el texto en inglés. Por ejemplo, cuando en el texto fuente leemos «I must have been smoking dust, because I thought we were fine those first couple of days» (Díaz, 2012: 10), en la traducción al español encontramos «[d]ebí haber estado fumando algo porque pensé que todo andaba bien esos primeros días» (Díaz, 2013: 22). Mientras que el término «dust» permite detectar el tono irónico casi inmediatamente, la simplificación que implica optar por una palabra tan vacía de contenido semántico como «algo» hace que incluso sea factible pensar que, efectivamente, el protagonista estaba fumando, por ejemplo, marihuana. De la misma manera, algunas descripciones que en inglés podrían percibirse como de un estilo más literario en comparación al resto del texto, en español no parecen recuperar por completo ese contraste. Por ejemplo, cuando el protagonista visita Santo Domingo y describe su impresión de la isla, en inglés dice «[i]f this was another kind of story, I'd tell you about the sea. What it looks like after it's been forced into the sky through a blowhole» (Díaz, 2012: 9), mientras que en español leemos «[s]i esto fuera otro tipo de historia, te hablaría del mar. Cómo se ve cuando se dispara hacia el cielo por los agujeros en los arrecifes...» (Díaz, 2013: 21). Así, en términos de estilo, la versión en español parece menos versátil que el texto primigenio.

---

<sup>11</sup> Vidal Claramonte (2021) retoma el concepto de Steven Kellman para describir las literaturas que se producen en contextos de contacto entre lenguas, donde los fenómenos de migración han dado espacio a nuevas formas de comunicación que transforman el lenguaje.

A partir del análisis del contacto entre lenguas, es posible afirmar que la traducción parece tener un objetivo específico: resaltar las referencias culturales al Caribe. Tanto la inserción de formas lingüísticas ancladas en un contexto cultural caribeño como la adaptación de los términos en inglés a las reglas ortográficas del español son muestra de esta preocupación. Por otro lado, la simplificación de expresiones que en el texto fuente aportan más versatilidad literaria parecen, nuevamente, vincularse a las posibilidades que las diferentes lenguas le brindan a la traductora, ya que la primera traducción analizada, al inglés, puso en evidencia un proceso inverso, de embellecimiento. En cuanto al estudio de los elementos metadiscursivos, las mismas palabras de Obejas expresan una mayor reflexión en torno a su labor y su rol como traductora, asociado quizás más al de un agente cultural. Al mismo tiempo, el hecho de que su trabajo traductor se señale tanto en la página de créditos como en la portada interior de la obra de Díaz en español son muestra de un mayor reconocimiento de ese rol por parte de la comunidad editorial.

### 3.2. OBEJAS Y LA AUTOTRADUCCIÓN

La publicación de *Aguas y otros cuentos* (2009a) marca un hito en la carrera de Obejas, ya que representa su inserción como autora en el mercado editorial cubano. Por la relevancia de esta obra y por la distancia entre el público lector de las versiones en inglés y las versiones en español, unos mayoritariamente estadounidenses y otros cubanos, es de interés abordar estos cuentos. *Aguas y otros cuentos* solo fue publicada en Cuba y es imposible adquirirla fuera de la isla. Sin embargo, gracias a la generosidad de la autora pudimos acceder a las versiones en ambas lenguas de «Kimberle» (publicada por primera vez en español en esta misma colección) y de «La Torre de las Antillas» (publicada primeramente en inglés en una colección omónima (Obejas, 2017c [2006])).

A diferencia de lo que sucede con el caso de su labor traductora, no fue posible encontrar reflexiones específicas de Obejas en torno a su trabajo como autotraductora. De hecho, en la entrevista que le otorgó a Henson, afirma que, en realidad, no se dedica a traducir su propia obra (Latin American Literature Today, 2018). Resulta, incluso, especialmente llamativo el hecho de que, en un panel sobre escritura creativa y traducción al que fue invitada en el mes de mayo de 2021, no mencionara siquiera una vez su labor autotraductora (Transversal Translation Collective, 2021). Al mismo tiempo, en cuanto al lugar que ocupa su nombre en las publicaciones de las obras autotraducidas, evidentemente existe una mención de su trabajo como autora, pero no se incluye el rol autotraductor de Obejas en la tapa, la página de créditos o la portada interior. De hecho, de manera similar a lo que sucede en la colección *Havana Noir* (2007), quien lee las autotraducciones de Obejas toma conocimiento de que el relato es traducción autoral solo al llegar al final, donde se indica, en el caso de Kimberle, por

ejemplo, «[t]ranslated from the original Spanish by the author» (Obejas, 2017b: 43).<sup>12</sup> Esta autotraducción *opaca* (Dasilva, 2015), en la que la mención de la labor autotraductora se hace presente pero de manera relegada, hace pensar que es, en realidad, una imagen de autora la que se busca proyectar, rol que sí está claramente indicado en la tapa. Las leyendas acerca de la traducción al final de los relatos, además, parecen poner el énfasis en la naturaleza del relato en sí mismo (un texto que ya tiene una versión anterior en otra lengua) más que en quién es responsable del trabajo de traducción.

El cuento «Kimberle» (2009b), publicado por primera vez en español, es un relato sobre el despertar sexual lésbico de una joven universitaria, para quien la atracción que siente hacia Kimberle es, al mismo tiempo, motivo de miedo y de fascinación. La protagonista de este cuento es de origen cubano, pero este aspecto cultural no constituye el centro del relato, por lo que no existe realmente un foco en el contacto de lenguas ni en la inclusión de cubanismos que pudieran ser de consideración para la construcción del texto en inglés. De hecho, en dicha versión no hay una sola palabra en español. De todos modos, existen otros aspectos destacables en relación con el texto en inglés, como la inclusión de párrafos enteros que no aparecen en la versión en español. Por ejemplo, en inglés se incorporan ocho líneas que hacen explícito el hecho de que la protagonista había tenido, hasta entonces, relaciones heterosexuales, e incluso un novio del que se separó por haber perdido el interés y por no poder superar «my absurd sense of self-sufficiency» (Obejas, 2017b: 24).

Del mismo modo, el texto en inglés también presenta información adicional que, podríamos decir, construye un estilo quizás más literario y transiciones temáticas menos abruptas. Por ejemplo, en el texto en español la narradora expresa: «Supongo que debía haber estado mucho más preocupada por Kimberle, dada la amenaza del suicidio que con tanta audacia había anunciado. Pero no era así» (Obejas, 2009b: 97). En inglés se proveen más detalles: «I suppose I should have been worried, given the threat of suicide so boldly announced, about Kimberle's whereabouts when she wasn't home, or what she was up to when I wasn't at my apartment. But I wasn't, I wasn't worried at all» (Obejas, 2017b: 26). Al parecer, entonces, mientras que el texto en español es más directo, la versión en inglés busca un estilo más cohesivo que, además, explicita características de los personajes que los construye, quizás, desde otra perspectiva. De hecho, la protagonista, de un pasado heterosexual explícito en el texto en inglés y, en consecuencia, quizás más tímida en su exploración lésbica, en el texto en español expresa su deseo en acciones: «Kimberle se apoyó en mí en busca de equilibrio, su boca rozando la mía. Traté de alcanzarla, pero se volvió. Le acaricié la

<sup>12</sup> Como excepción a esta regla que sigue la mayoría de sus obras autotraducidas, el poemario bilingüe publicado en 2021, *Boomerang / Bumerán...*, sí incluye una leyenda al respecto de la traducción en la página de créditos: «The translations, into and from both English and Spanish, are by Eduardo Aparicio, Jimena Codina, Mabel Cuesta, Amanda Fleites, and/or the author» (Obejas, 2021).

oreja, pero sacudió la cabeza, rechazándome» (Obejas, 2009b: 104). En el texto en inglés es posible leer: «At one point, Kimberle was balanced above me, her mouth grazing mine, but we just stared past each other» (Obejas, 2017b: 35-36). Así, tanto la toma de acción por parte de la narradora como el rechazo explícito de Kimberle se borran en la versión en inglés.

En «The Tower of the Antillas» (Obejas, 2017c [2006]), una torre de barcos precarios crece día tras día en una isla donde la identidad es una pregunta sin respuesta. Aun si gran parte del relato se caracteriza por aquello que no está dicho, es evidente que se vincula estrechamente con (la necesidad de) el exilio y la precariedad de la existencia en determinadas circunstancias de vida. De todos modos, la marca cultural, muy clara en cuanto a los temas que se abordan, no se encuentra en el contacto de lenguas ni en la presencia de español en el cuento en inglés.

En cuanto a la presentación gráfica del texto, la nueva versión en español borra las separaciones en secciones, que están numeradas en el cuento en inglés. Así, cuando este último incluye explícitamente divisiones en seis secciones, la versión en español se muestra como un texto único, quizás más homogéneo. Esta combinación de las diversas secciones parece quitar parte del suspenso al texto en español que, al unificarse en un solo cuerpo, se presenta de manera más explícita al lector. También en relación con la distribución gráfica, es posible verificar lo que quizás sea el aspecto más notorio de la versión en español: la presencia de marcas de diálogo (específicamente, el uso de la raya) en secciones donde el texto en inglés simplemente separa las intervenciones de los personajes con un punto y aparte. Nuevamente, es posible verificar cómo la versión en español presenta un texto más ordenado y homogéneo. Aun si este recupera los silencios presentes en cuanto al contenido del cuento en inglés, borra los vacíos que produce la fragmentación gráfica y, a partir de la marca específica de la raya de diálogo, explicita las voces de los personajes que en el texto primigenio se funden con el resto del relato.

De igual modo, en el texto autotraducido se hacen más explícitos algunos vínculos cohesivos que no están en el texto en inglés. Por ejemplo, al describir la forma de vida de los habitantes de la isla, quien narra el texto en inglés menciona: «The island's natives did not know how to cultivate land or use tools. They picked fruit, chased crabs out of their sandy wells. They grew root vegetables (...) and knew how to make bread from otherwise poisonous tuber» (Obejas, 2017c [2006]: 154). Por su parte, en el texto en español encontramos menciones explícitas de la evolución de los nativos:

Los nativos no sabían cultivar la tierra ni cómo usar herramientas. Recogían frutas, cazaban cangrejos dándoles vueltas hasta que lograban sacarlos de sus cuevas de arena. Casualmente descubrieron cómo cultivar unos tubérculos comestibles (...) con el tiempo, aprendieron a hacer pan de una raíz que de otra forma hubiera resultado venenosa (Obejas, 2009c: 11-12).

Finalmente, también es interesante destacar que el texto en inglés parece tener un estilo más literario. Por ejemplo, mientras que la descripción de uno de los botes en el texto en español expresa «[e]staba hecho de lánguidas hojas de una flor local, dobladas por aquí y por allá hasta completar un triángulo» (Obejas, 2009c: 14), en el texto en inglés se lee «[i]t was made from the languid leaves of a local flower, folded this way and that until the triangle in the middle signaled completion» (Obejas, 2017c: 156).

Si evaluamos el tipo de cambios que se llevan a cabo desde el texto primigenio hacia la autotraducción, tanto al inglés como al español, podríamos asociar el trabajo a una revisión de lo ya escrito si atendemos al modo en que se refuerza la cohesión para facilitar la lectura y fortalecer el desarrollo del relato, borrando quizás los cabos sueltos. Sin embargo, en el caso de Obejas se puede ver que no son las mismas estrategias las que se adoptan al autotraducir al inglés o al español. De hecho, en las versiones en inglés de «Kimberle» y «The Tower of the Antilles», más allá de que una fuera autotraducción y la otra versión primera, existe un cuidado por el estilo, una búsqueda de recursos literarios, que no es posible identificar en los textos en español.

## CONCLUSIONES

Tal como establece Spoturno (2019) en relación con el *ethos* del autotraductor, la figura que se asocia a quien traduce su propia obra se vincula más especialmente a un rol de autor que de traductor, incluso en el caso de Obejas, que cuenta con una imagen muy importante como traductora. En efecto, a partir del análisis efectuado entendemos que las segundas versiones de los relatos, sean en inglés o en español, se construyen con una especial atención en la cohesión y en la incorporación de detalles que, aun ausentes en el texto primigenio, contribuyen a una lectura más sencilla. Con todo, ambas versiones en inglés presentan un estilo más literario que los relatos en español, sean estos textos primigenios o no. Entendemos que esto puede deberse a una menor competencia lingüística de Obejas en español, según ella misma ha señalado en varias oportunidades (Latin American Literature Today, 2018; Transversal Translation Collective, 2021).

También existen rastros metadiscursivos que nos permiten entender cómo se proyecta la imagen que se asocia a la figura de Obejas en las diferentes lenguas en las que publica. En efecto, la falta de referencias explícitas a la labor autotraductora, tanto dentro de las obras como en entrevistas y en el sitio oficial de Obejas, parecen señalar a una imagen de autora que se retrabaja con cada nueva publicación, sea esta primigenia o no.

En cuanto al *ethos* del traductor, es posible percibir diferencias si se compara la traducción de «Abikú» al inglés con la traducción al español de *This is How You Lose Her*. En el primer caso, verificamos nuevamente un interés por mejorar el estilo del texto fuente, tal como se evidencia en la labor autotraductora al inglés. Por su parte, la

traducción del texto de Díaz proyecta una imagen de traductora que, por el contrario, empobrece quizás el estilo de la novela en pos de exacerbar los rasgos lingüístico-culturales que, en menor medida, ya estaban presentes en el texto fuente. Nos alejamos aquí, entonces, de la noción de traducción como proceso meramente lingüístico para pensarlo como una actividad que, desde la frontera, «abarca cuestiones interculturales y transculturales» (Vidal Claramonte, 2021: 152). En resumen, podríamos decir que este segundo caso de traducción muestra un *ethos* del traductor mediador, mucho más vinculado a un rol de agente cultural, a diferencia del primer caso, donde se evidencia un *ethos* de traductor quizás menos preocupado por ser intermediario y más interesado en embellecer el texto.

Resulta evidente que, si bien las autotraducciones se pueden entender como parte del proceso creativo de Obejas, no se percibe en realidad un retrabajo del *ethos* de una obra a la siguiente, en sentido cronológico, sino que ese retrabajo habilita dos facetas del *ethos* de autora que se proyectan de manera diferente en las dos lenguas correspondientes. Sin embargo, en el caso de la traducción, sí es posible detectar un retrabajo de la imagen proyectada, ya que a partir de su labor con la obra de Junot Díaz, Obejas ha buscado traducir textos con anclaje cultural en el Caribe, como obras de Rita Indiana o Wendy Guerra (Obejas, s/f b).<sup>13</sup> De igual manera, si bien en ninguno de los casos analizados encontramos prólogos o notas que reflexionen sobre la traducción o autotraducción, las traducciones posteriores a *Havana Noir* mencionan explícitamente la labor traductora de Obejas, muchas veces en la tapa (*op. cit.*). Hay, en definitiva, un retrabajo de la imagen de traductora que se asocia a la figura de Obejas, al punto que, incluso, queda casi en paralelo a su imagen de autora, una autora que no traduce su propia obra sino, más bien, escribe en ambas lenguas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Akashi Books (s/f), *Noir Series*, en <http://www.akashicbooks.com/subject/noir-series/> (fecha de consulta: 15/10/2021).
- Amossy, Ruth (1999), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, París, Delachaux y Niestlé.
- Amossy, Ruth (2009), «La double nature de l'image d'auteur», *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, pp. 1-13, DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.662>.

---

<sup>13</sup> En su página oficial, Obejas no incluye traducciones que no se ajusten a esta imagen de agente cultural. De hecho, ha traducido al inglés gran parte de la obra erótica de Megan Maxwell (que Obejas caracterizó de «frívola») (*Latin American Literature Today*, 2018), pero esa información no aparece en el sitio.

- Amossy, Ruth (2010), *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. París, PUF, DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.amoss.2010.01>.
- Anselmi, Simona (2012), *On Self-Translation. An Exploration in Self-Translators Telo and Strategies*, Milán, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Bassnett, Susan (2013), «The self-Translator as rewriter», en Anthony Cordingley (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Londres, Bloomsbury, pp. 13-25, DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9781472542038.ch-001>.
- Bein, Roberto (2008), «Aspectos sociolingüísticos de la autotraducción», en Ana María Granero de Goenaga (ed.), *La traducción. Hacia un encuentro de lenguas y culturas*, Córdoba, Comunicarte, pp. 21-30.
- Carlson, Lor Marie e Oscar Hijuelos (eds.) (2006), *Burnt Sugar/Caña Quemada: Contemporary Cuban Poetry in English and Spanish*, Nueva York, Free Press.
- Cordingley, Anthony (ed.) (2013), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Londres, Bloomsbury.
- Dasilva, Xosé Manuel (2015), «La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas», *TRANS. Revista de Traductología*, 2 (19), pp. 171-182, DOI: <https://doi.org/10.24310/TRANS.2015.v2i19.2070>.
- Dasilva, Xosé Manuel (2016), «En torno al concepto de semitraducción», *Quaderns. Revista de traducció*, 23, pp. 15-35.
- Depestre Corcho, Yohamna (2007), «Abikú», trad. de Achy Obejas, en Achy Obejas (ed.), *Havana Noir*, Nueva York, Akashic Books, pp. 262-263.
- Depestre Corcho, Yohamna (2010 [2004]), «Abikú», *Afrocubanas. Una bitácora hecha desde Cuba por afrodescendientes cubanas*, 29 de junio de 2010, en <https://afrocubanas.wordpress.com/2010/06/29/abiku/> (fecha de consulta: 10/7/2021).
- Díaz, Junot (2008), *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*, trad. de Achy Obejas, Barcelona y Buenos Aires, Mondadori.
- Díaz, Junot (2012), *This is How you Lose Her*, Londres y Nueva York, Faber and Faber.
- Díaz, Junot (2013), *Así es como la pierdes*, trad. de Achy Obejas, Barcelona y Buenos Aires, Mondadori.
- Goldman, Dara (2021), *The Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women*. Achy Obejas, 23 de junio de 2021, en <https://jwa.org/encyclopedia/article/obejas-achy> (fecha de consulta: 20/3/2021).
- Grutman, Rainier (2018), «The Self-Translator as Author: Modern Self-Fashioning and Ancient Rhetoric in Federman, Lakhous», en Judith Woodsworth (ed.), *The Fictions of Translation*, Ámsterdam, John Benjamins Publishing Company, pp. 15-30, DOI: <https://doi.org/10.1075/btl.139.01.gru>.
- Grutman, Rainier (2020), «Self-Translation», en Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation*, 3.ª edición, Nueva York y Londres, Routledge, pp. 518-522, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315678627-109>.
- Grutman, Rainier y Trish Van Bolderen (2014), «Self-Translation», en Sandra Berman y Catherine Potter (eds.), *A Companion to Translation Studies*, Hoboken, Wiley-Blackwell, pp. 323-332, DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118613504.ch24>.

- Labonté, Richard y Lawrence Schimel (eds.) (2007), *First Person Queer. Who We are (So Far)*, Vancouver, Arsenal Pulp Press.
- Labonté, Richard y Lawrence Schimel (eds.) (2009), *Second Person Queer. Who You are (So Far)*, Vancouver, Arsenal Pulp Press.
- Latin American Literature Today (2018), *Achy Obejas. A Conversation with George Henson*, video de Youtube, 31 de enero de 2018, en <https://www.youtube.com/watch?v=rdanowknHoQ> (fecha de consulta: 15/6/2021).
- Manotti, Dominique (2000), «Chéries noires», *Raison Présente*, 134, pp. 91-96, DOI: <https://doi.org/10.3406/raipr.2000.3612>.
- Manterola Aguirrezabalaga, Elizabete (2017), «Collaborative Self-Translation in a Minority Language: Power Implications in the Process, the Actors and the Literary Systems Involved», en Olga Castro, Sergi Mainer y Svetlana Page (eds.), *Self-Translation and Power*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 191-215, DOI: [https://doi.org/10.1057/978-1-137-50781-5\\_9](https://doi.org/10.1057/978-1-137-50781-5_9).
- Obejas, Achy (s/f a), *Achy Obejas*, en <https://www.achyobejas.com/about> (fecha de consulta: 12/6/2021).
- Obejas, Achy (s/f b), *Translation*, en <https://www.achyobejas.com/work/interiors-c6r28> (fecha de consulta: 12/6/2021).
- Obejas, Achy (1996), *Memory Mambo*, Nueva Jersey, Cleis Press.
- Obejas, Achy (2001), *Days of Awe*, Nueva York, Ballantine Books.
- Obejas, Achy (ed.) (2007), *Havana Noir*, Nueva York, Akashic Books.
- Obejas, Achy (2009a), *Aguas y otros cuentos*, La Habana, Letras Cubanas.
- Obejas, Achy (2009b), «Kimberle», en *Aguas y otros cuentos*, La Habana, Letras Cubanas, pp. 94-113.
- Obejas, Achy (2009c), «La torre de las Antillas», en *Aguas y otros cuentos*, La Habana, Letras Cubanas, pp. 11-15.
- Obejas, Achy (2017a), *The Tower of the Antilles*, Nueva York, Akashic Books.
- Obejas, Achy (2017b), «Kimberle», en *The Tower of the Antilles*, Nueva York, Akashic Books, pp. 20-43.
- Obejas, Achy (2017c [2006]), «The Tower of the Antilles», en *The Tower of the Antilles*, Nueva York, Akashic Books, pp. 153-158.
- Obejas, Achy (2021), Comunicación personal por correo electrónico, 17 de febrero de 2021.
- Obejas, Achy y Megan Bayles (eds.) (2014), *Immigrant Voices. 21<sup>st</sup> Century Stories*, Chicago, The Great Books Foundation.
- Santoyo, Julio-César (2005), «Autotraducciones: una perspectiva histórica», *Target*, 8 (1), pp. 858-867, DOI: <https://doi.org/10.7202/011601ar>.
- Santoyo, Julio-César (2013), «Autotraducción: ensayo de tipología», en Pilar Martino Laba, Juan Antonio Albaladejo Martínez y Martha Lucía Pulido Correa (eds.), *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*, Madrid, Dykinson, pp. 205-221.
- Schiavi, Giuliana (1996), «There is Always a Teller in a Tale», *Target*, 8 (1), pp. 1-21, DOI: <https://doi.org/10.1075/target.8.1.02sch>.

- Spoturno, María Laura (2017), «The Presence and Image of the Translator in Narrative Discourse: Towards a Definition of the Translator's *Ethos*», *Moderna Språk*, 1, pp. 173-196.
- Spoturno, María Laura (2019), «El retrabajo del *ethos* en el discurso autotraducido. El caso de Rosario Ferré», *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 21, pp. 323-354, DOI: <https://doi.org/10.24197/her.21.2019.323-354>.
- Standiford, Les (ed.) (2006), *Miami Noir*, Nueva York, Akashic Books.
- Suchet, Myriam (2013), «Voice, Tone and *Ethos*: A Portrait of the Translator as a Spokesperson», en Kristiina Taivalkoski-Shilov y Myriam Suchet (eds.), *La traduction des voix intra-textuelles / Intratextual voices in translation*, Montreal, Les Éditions québécoises de l'œuvre, pp. 159-184.
- Tanqueiro, Helena (2002), *Autotradução: Autoridad, privilégio e modelo*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, en <http://www.tdx.cat/TDX-1030103-182232> (fecha de consulta: 10/2/2021).
- Transversal Translation Collective (2021), *Achy Obejas and Adrienne Perry on Translation and Creative Writing*, vídeo de Youtube, 1 de mayo de 2021, en <https://www.youtube.com/watch?v=wDBWtqnMMLLE> (fecha de consulta: 15/6/2021).
- Vidal Claramonte, María Carmen África (2021), *Traducción y literatura translingüe. Voces latinas en Estados Unidos*, Madrid y Fráncfort del Meno, Iberoamericana / Vervuert, DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968691299>.
- Yáñez, Mirta y Marilyn Bobes (comps.) (1998), *Estatuas de sal: cuentistas cubanas contemporáneas, panorama crítico*, La Habana, Unión.



# LA (RE)CONFIGURACIÓN DEL *ETHOS* EN LA POESÍA AUTOTRADUCIDA DE MARÍA ISABEL LARA MILLAPÁN Y LILIANA ANCALAO

*Melisa Stocco*

## ***ETHOS* Y AUTOTRADUCCIÓN EN LAS LITERATURAS INDÍGENAS DE ABYA YALA / AMÉRICA LATINA**

En los últimos sesenta años,<sup>1</sup> y a pesar de la problemática invisibilización atravesada en los circuitos críticos, académicos y editoriales, la producción literaria de autoría indígena en Abya Yala / América Latina<sup>2</sup> se ha consolidado como una presencia en constante desarrollo. Su irrupción en el panorama literario continental cuestiona

---

<sup>1</sup> Las emergentes literaturas indígenas contemporáneas en Abya Yala / América Latina constituyen un proyecto estético, epistémico, político y lingüístico de autores pertenecientes a diversos pueblos originarios que, desde la década de los sesenta, cobra cada vez mayor visibilidad en la región (Arias *et al.*, 2011). Estas producciones literarias se caracterizan por su bilingüismo en castellano y lenguas indígenas, desde el zapoteco en México hasta el mapudungun en el sur de Chile y Argentina, pasando por variantes de las lenguas mayas, wayuu, quechua o guaraní, entre otras (Bujaldón *et al.*, 2019).

<sup>2</sup> Seguimos la propuesta teórica de Armando Muyolema (2015), por la cual entiende que «América Latina, lejos de ser un topónimo vasto, singular y neutral, encarna un proyecto cultural de afirmación y prolongación histórica del régimen cultural del colonialismo» (233), mientras que Abya Yala, «nombre asumido por las organizaciones indígenas de varios países desde la década de los 80 y que en lengua kuna quiere decir «tierra en plena madurez» (se plantea como) posicionamiento político y como lugar de enunciación» alternativo (239). La decisión de presentar ambos términos en conjunto representa la ambigüedad y tensión existente entre ellos como dos políticas del nombrar en contienda en la actualidad.

hegemonías discursivas y teorizaciones encuadradas en perspectivas de «lo latinoamericano» o «lo nacional» como así también aquellas agendas vinculadas a lo poscolonial y a la subalternidad propuestas desde centros académicos de las metrópolis del llamado norte global (Arias *et al.*, 2011). Las literaturas producidas por autores que inscriben su pertenencia a los pueblos-nación originarios son, en muchos casos, aunque no de manera excluyente, escritas de forma bilingüe en español y en sus lenguas vernáculas. La realidad plurilingüe que estas prácticas discursivas manifiestan se liga a procesos de reivindicación lingüística que, a su vez, involucran otras demandas y dimensiones políticas y sociales (Brígido Corachan y Domínguez, 2019). En este contexto, la autotraducción reaparece una y otra vez entre los escritores y escritoras indígenas como operación lingüístico-cultural y herramienta poético-política central para la consecución de sus obras bilingües, las cuales desestabilizan el imaginario de monolingüismo español imperante en la región.

En el espacio articulado entre los actuales países de Argentina y Chile que constituye el territorio ancestral mapuche de Wallmapu preexistente a las fronteras nacionales, autores y autoras de ese pueblo-nación han configurado desde hace ya varias décadas un mapa literario transfronterizo y bilingüe en mapudungun, su lengua vernácula, y el español. En este contexto, la autotraducción, es decir, el proceso de traducir la propia obra entre el mapudungun y el español, también opera como práctica discursiva y herramienta de reconstrucción identitaria inscrita en procesos de resistencia decolonial (Rojas, 2009) y de autonomía de los sujetos y los territorios. Las producciones, especialmente poéticas, desarrolladas por los autores y autoras mapuche en los últimos cuarenta años, encuentran sus hitos inaugurales en la publicación de las obras bilingües de los poetas Elicura Chihuailaf y Leonel Lienlaf, quienes durante la década de los ochenta del siglo XX comienzan a ser reconocidos en los ambientes de la crítica y la prensa (Mora Curriao, 2013). Si bien la producción literaria mapuche se ha expandido desde entonces, las modalidades de escritura bilingüe, la direccionalidad de traducción, así como también las competencias lingüísticas desarrolladas en español y mapudungun dependientes de diferentes trayectorias sociolingüísticas, son ampliamente variadas entre estos autores y autoras. Esta diversidad de modos de relación con las lenguas de expresión supone la configuración de un complejo espectro de posicionamientos estéticos, políticos e ideológicos en torno a la práctica de autotraducción (Spoturno, 2014).

Existen distintas realidades en el ámbito de habla del mapudungun moduladas por la historia de estigmatización ejercida desde las políticas estatales de asimilación y homogeneización cultural (Nagy, 2013). Mientras algunos sujetos aprendieron la lengua en sus hogares y hablaban el mapudungun con su familia y comunidad desde sus primeros años de vida, otros fueron negados la posibilidad de la transmisión intergeneracional de la lengua como reacción defensiva de los mayores ante el riesgo de que sus descendientes sufran la misma violencia y discriminación que ellos padecieron (Ancalao, 2016). En este sentido, el aprendizaje del mapudungun llegó para otros en una etapa más tardía, como respuesta a la interdicción (Derrida, 1997) y

necesidad de recuperación de un territorio afectivo e identitario dado por la lengua de los ancestros. Estas trayectorias configuran diferentes maneras de agenciar el bilingüismo mapudungun-español en la obra literaria con distintas direccionalidades de autotraducción, según el caso. Estas modalidades de escritura y traducción en la literatura mapuche contemporánea, a la vez que reflejan un aspecto problemático de la historia de la glotopolítica argentina y chilena en su faz de violencia epistémica y lingüística (Hagége, 2002; Golluscio, 2008; De Sousa Santos, 2010), permiten examinar las formas de resistencia a los embates de la interdicción lingüística en la configuración de una serie de discursividades que construyen y recomponen la autoridad enunciativa bilingüe de autores y autoras mapuche.

A partir de esta problemática, se examina la cuestión de la configuración del *ethos* autoral en el discurso literario autotraducido mapuche (Ducrot, 1984; Amossy, 1999, 2001, 2009, 2010, Spoturno, 2014, 2019, entre otros). El *ethos* se define como la imagen de sí que se atribuye al responsable de la enunciación a partir de las modalidades de su propio decir –*ethos discursivo* según Ruth Amossy (2009)– y en interacción con aspectos extralingüísticos como su estatus, representación colectiva y / o estereotipada, posición en un campo determinado y discursos de terceros sobre su persona –*ethos previo* (Amossy, 2001)–. Su relevamiento constituye una cuestión de especial interés en este trabajo, en tanto las investigaciones sobre literatura indígena en Abya Yala / América Latina no han indagado desde esta perspectiva sobre los aspectos sociales, culturales, institucionales e ideológicos que dentro del discurso literario, en particular, el bilingüe y autotraducido, moldean la autoridad enunciativa. El carácter minoritario de estas literaturas, tanto en el sentido deleuziano de producciones que colectivizan voces y desterritorializan el uso de la lengua mayoritaria (Deleuze y Guattari, 1990 [1978]), como en su aspecto «heterodoxo» (Bocco *et al.*, 2020) respecto de la matriz blanca-occidental-centralista de las literaturas nacionales monolingües en español de la región, asume una presencia destacable en la comprensión de la conformación compleja de las imágenes autorales en los discursos autotraducidos en discusión aquí.

El presente trabajo delimita un corpus de dos autoras mapuche contemporáneas cuya obra evidencia situaciones sociolingüísticas y competencias en torno al mapudungun y la práctica de la autotraducción marcadamente divergentes y potencialmente representativas de un amplio espectro de condiciones de uso del mapudungun en la actualidad del pueblo mapuche. Las poetas María Isabel Lara Millapán y Liliana Ancalao, si bien pertenecientes a distintas generaciones, han publicado su obra bilingüe y autotraducida en un período coincidente, comprendido en los primeros veinte años del siglo XXI. Se han seleccionado poemas y autotraducciones representativos de distintas etapas de la producción de las dos autoras a fin de caracterizar los modos de constitución del *ethos* autoral por medio de un análisis pormenorizado de las estrategias y procedimientos lingüístico-culturales de los textos. Asimismo, se establecerán puntos de contacto y diferencias entre el texto primigenio y el texto autotraducido (Dasilva, 2015), así como continuidades y interrupciones en el

desarrollo diacrónico de la obra autotraducida de cada autora para analizar de qué manera se materializa el «retrabajo del *ethos*» (Amossy, 2010, 2014) en el discurso autotraducido (Spoturno, 2019). Esta propuesta enlazará, además, la indagación sobre los procedimientos discursivos presentes en el corpus con enunciados propios de las autoras y de terceros que reenvían al inter- y metadiscursos (Spoturno, 2019) a fin de imbricar en el análisis las imágenes de autora proyectadas en ambos planos (Amossy, 2009).

En función de los distintos trayectos sociolingüísticos y experiencias que cada escritora desarrolla en torno al mapudungun en el contexto de glotofagia o colonialismo lingüístico (Calvet, 2005) atravesado por las lenguas originarias en Abya Yala / América Latina, este trabajo propone trazar vínculos entre los modos de constitución del *ethos* en el corpus de estudio y las diversas formas de resistencia a la interdicción lingüística<sup>3</sup> que estos discursos exhiben. De esta manera, se espera introducir en la discusión una serie de categorías críticas de las teorías decoloniales que permiten tramar lecturas orientadas a la detección de aquellas estrategias insurrectas de escritura y autotraducción que hacen estallar las identidades unívocas, esencializantes y cristalizadas (Rolnik, 2019) del sujeto enunciativo en una serie de desplazamientos culturales (Spoturno, 2014) activados dentro y fuera del discurso poético.

### **1. MARÍA ISABEL LARA MILLAPÁN: EL *ETHOS* EXPANDIDO EN *PULIWEN ÑI PEWMA / SUEÑOS DE UN AMANECER* (2002) Y *TREKAN ANTÜ* (2018)**

María Isabel Lara Millapán es docente universitaria, investigadora y promotora de múltiples proyectos literarios y didácticos orientados a la enseñanza y revitalización del mapudungun, su primera lengua. La escritura de poesía se inicia para esta autora nacida en la Lof Chihuimpilli, región chilena de La Araucanía, durante sus últimos años de estudios secundarios e inicios de la etapa universitaria. Según sus propias declaraciones en un conversatorio virtual (Universidad Pablo de Olavide, 2020), su interés por escribir poesía se desarrolla a partir de la experiencia de añoranza de su *lof* tras irse a estudiar a la ciudad de Cunco. Allí, descubre en las bibliotecas una referencia que se volverá central para su propia poesía: la obra bilingüe del poeta Elicura Chihuailaf, la cual le dio el impulso para escribir su propia obra en ambas lenguas. Más adelante, ya como estudiante de grado de la carrera de Educación en la Pontificia Universidad Católica en Villarrica, Lara Millapán recibe el apoyo de docentes y compañeros que la alientan a continuar escribiendo y finalmente colaboran en la publicación de su primer poemario bilingüe. *Puliwen ñi pewma/ Sueños de un amanecer* (2002) es publicado a través de la editorial de la universidad y cuenta con un

---

<sup>3</sup> En *El Monolingüismo del Otro* (1997), Derrida se refiere a la idea de interdicción de una lengua como la prohibición de acceso a la misma y a la posibilidad de un decir a través de los métodos solapados de censura y estigmatización presentes en el dispositivo pedagógico colonial.

prólogo de Chihuailaf y una nota del profesor Héctor Bustos titulada «Nueva poetisa mapuche». Además de estos paratextos, la edición incluye otros contenidos que conforman un copioso aparato metadiscursivo: la autora presenta las secciones tituladas «Fundamentos», «Dedicatoria» y «Agradecimientos» al inicio, y al cierre una nota autobiográfica titulada «Kinturayen» (traducible como «buscadora de flores»), suerte de apodo (Miranda, 2013: 192) o seudónimo poético con el que la escritora firma el poemario junto a su nombre real. Asimismo se incluye una nota firmada por «Llangkafilo», un referente mapuche residente en Melbourne, Australia, y una contraportada a cargo de Fernando Burrows Galán, director de la sede Villarrica de la Universidad Católica.

Tanto los peritextos de académicos como de referentes culturales mapuche hacen hincapié en la juventud de Lara Millapán —entonces de 23 años— y en la novedad que supone su producción literaria. Sin embargo, su mocedad no contradice otra cualidad resaltada por los comentaristas: el vínculo de su poética con la ancestralidad mapuche. Chihuailaf declara que el pensamiento de la autora «es también la sabiduría de los antepasados» (2002: 9), mientras que Llangkafilo especula con la germinación de «la voz de nuestros abuelos» en los versos de «Kinturayen». En efecto, Lara Millapán construye, a lo largo de los peritextos que acompañan los diecisiete poemas bilingües y un único poema monolingüe en español del libro, una imagen de autora fuertemente ligada a lo comunal y colectivo. La referencia explícita al *nütram* nuclea de manera consistente el planteamiento ético que la autora configura en torno a su hacer literario: «En la poesía, *rakiduum* o pensamiento, vive el *nütram* (diálogo), factor esencial en los hombres y mujeres como seres sociales» (Lara Millapán, 2002: 11).

El *nütram*, en tanto género discursivo dialógico de la cultura mapuche, implica una construcción de pensamiento y conocimiento compleja, conformada en el intercambio y, principalmente la disposición a la escucha —*allküitun*— de los mayores o *fütakeche* y sus *ngülam* o consejos. En «Agradecimientos», por ejemplo, Lara Millapán rescata especialmente a los antepasados «por haber mantenido intacto el saber mapuche donde hoy encuentro mi identidad» (2002: 15). Este saber o *kimün* que la poeta asocia a su propia definición identitaria es, en términos amplios, un entramado de relatos, cuentos, canciones y consejos transmitidos por las generaciones anteriores para conformar el *küme mongen* o buen vivir en clave mapuche, el cual «reclama una forma de estar y ser con los otros por medio de un principio de mediación, regulador de un deseado vínculo de belleza y de bienestar entre *mapu* (tierra) y *che* (persona)» (Spíndola, 2018: 155). Esta preocupación es central en la poética elaborada en *Puliwen ñi pewma / Sueños de un amanecer* y configura en el discurso un *ethos* caracterizable como «expandido» a los vínculos con el entorno y la comunidad en los que la subjetividad parece diluirse y abrirse en un *nütram* constante con los seres humanos y no humanos.

Antes de ingresar a los textos, se hace necesario revisar aquellas instancias metadiscursivas en las que la autora se ha referido a la relación con sus lenguas de

expresión y a la tarea de la autotraducción. Según ha declarado la poeta, en su hogar se hablaban ambas lenguas, el mapudungun y el español (Soto-Aguilar, 2018: 20), y ella considera a la primera como su lengua materna. La direccionalidad de la autotraducción, de acuerdo con comentarios de la propia autora, ha sido variable en los comienzos de su trayectoria literaria pero se ha ido estabilizando con los años desde el mapudungun al español (Universidad Pablo de Olavide, 2020). La opacidad de la direccionalidad de la autotraducción supone un punto ciego para el análisis pero a la vez permite inferir, con Dasilva (2015), que la probabilidad de que el gesto de mediación sea del mapudungun hacia el español es mayor en la medida en que este aspecto de la traducción se ve afectado por la situación de diglosia donde una lengua minoritaria se halla en situación de descompensación respecto de otra hegemónica. Asimismo, la opacidad, que en este caso se propone en torno a la direccionalidad o incluso bidireccionalidad de la autotraducción, atisba un modo complejo, a la manera propuesta por Édouard Glissant, de acercamiento a los textos poéticos donde las lecturas posibles no se cierran en reduccionismos y habilitan la comprensión de texturas divergentes en la relación (2017 [1990]).

A partir de las consideraciones previas, es posible observar cómo se construye desde la metadiscursividad propia y de terceros la imagen autoral en el primer poemario de Lara Millapán. Será de especial interés aquí analizar, más allá de la definición de un texto primigenio, es decir, de la identificación certera de la direccionalidad de autotraducción entre mapudungun y español, cómo se construye entre ambas versiones una *ethos* autoral concreto. A continuación se presentan ejemplos de estas marcas en fragmentos del poema «El agua: su voz, su canto / *Ko: ñi zungun, ñi ùlkantun*» (2002: 46-49) del primer poemario de la autora:

El Agua: su Voz, su Canto

*Ko: Ñi Dungun, Ñi Ùlkantun*

Hoy escucho la voz del agua en el estero  
y susurra como el viento;  
su voz es de espera,  
su canto la lluvia que se llevan mis palabras  
para pronunciar la historia que en mis sueños  
florece.

*Fachantü allkün ko ñi dungun  
raraküy küriř reke  
felekallan pi ñi dungun,  
mawün ñi ùlkantun  
lleniekelu tañi nüttram  
tañi wuldungual  
pewma mew rayükechi nüttram.  
Ragi üñim ñi ùlkantun mew allkütuniefin  
fey kidu ñi piwke mew feypienew:  
apowelafin metawe dewmageal muday,  
ifongepalay külko niefulu kako wa, kako  
kachilla*

Le escucho entre el canto de las aves  
y en su corazón me dice  
que no han vuelto a llenar los cántaros para el  
muday,

no ha vuelto a ver sumergirse los chaiwe con	<i>fewla ini rume küpawelay,</i>
mote,	<i>pifürnentupallatew</i>
de maíz o trigo,	<i>kiñe llellipun mew</i>
ya nadie viene a derramarle desde sus labios en	<i>dumpall mew puafulu.</i>
un llellipun	
que llegue hasta las sirenas.	

Las marcas discursivas que inscriben subjetividad y construyen la imagen autoral pueden hallarse en la materialidad del lenguaje (Amossy, 2010). Por ejemplo, al contrastar en ambas versiones del poema los posesivos, pronombres y verbos que funcionan como subjetivemas, se evidencia una correspondencia entre los textos en español y mapudungun: las marcas gramaticales del sujeto poético en primera persona son coincidentes, lo cual revela una convergencia en la configuración de la subjetividad enunciativa entre versiones. Sin embargo, el aspecto destacable de este poema de Lara Millapán, que se hace recurrente en todo su poemario, es el lugar que esta voz ocupa en la enunciación. Más que realzar una subjetividad individual, el discurso parece construir un lugar de escucha y apertura a otras voces. Se trata entonces de una imagen de «portavoz» que amplifica, aloja o da lugar a la palabra de otros, ya sean estos humanos o no.

En este caso particular, el discurso que desde el título se indica como central en el poema es el del *gen ko* o *dueño del agua*. Se trata de *su voz, su canto / ñi dungun, ñi illkantun*. El lugar del sujeto de la enunciación es, por lo tanto, el de la escucha, *allkain*, verbo que se repite al comienzo de ambas estrofas y que contiene la marca gramatical de primera persona *-n*. Las palabras del yo poético son de hecho disipadas por la lluvia o *mawün* para dar paso a la historia o *nütram* del agua misma. Como ya fue señalado, el concepto de *nütram* presupone un intercambio, un diálogo, y es ese término el que Lara Millapán escoge para traducir tanto la frase *mis palabras* como *la historia* de los versos en español. Esta elección señala un posicionamiento ideológico autoral respecto del peso de las palabras en lengua mapuche. Si bien existen otros vocablos posibles para la traducción como *dungun* para *palabra* o *tukulpan* para *historia*, el sujeto enunciativo prefiere insistir en el carácter dialógico de la situación que vincula al yo poético con la figura espiritual del *gen ko*. Se desarrolla una conversación entre ambos y florece en el *pewma*, es decir, en los sueños, estado que en el mundo mapuche se considera de recepción de conocimientos e información de importancia para el desarrollo de la vida en el plano de la vigilia.

Desde esta perspectiva, todo el poema puede entenderse como un *perimontu*, es decir, una visión o mensaje transmitido al *che* o persona por el *gen* «para que a partir de allí, el *che* pueda llevar adelante sus acciones, cumpliendo (...) el mensaje recibido y, de esta manera, poder restablecer el equilibrio dentro del *wajontu mapu*» (Salamanca Huenchullán *et al.*, 2003: 1157). El sujeto enunciativo se posiciona como transmisor

de las palabras del *gen* sobre la falta de *llepun* como un problema concreto que nuevamente refiere a la intermediación en el plano ceremonial. El *llepun* es una ceremonia que tiene por fin obtener el favor de los *nepen* y *gen*, las fuerzas y entidades espirituales del territorio que sostienen la continuidad de la vida (Pichinao Huenchuleo *et al.*, 2003: 619). Los pesares del *gen* toman el centro del poema y su pedido de que las personas vuelvan a hacer ceremonia atraviesa la imagen discursiva del poema tanto en español como en mapudungun para configurar una suerte de «fuera-del-sujeto» en los términos que Suely Rolnik lo define. El sujeto enunciativo se expande a través de un saber ancestral, un conocimiento de lo vivo que requiere atención, reciprocidad y cuidados. Así, la imagen de sí que propone el poema responde a una subjetividad que transpone el contorno cristalizado del sujeto y lo personal para incluir «la experiencia inmanente a nuestra condición de vivientes» (Rolnik, 2019: 100-101). Por medio de tal experiencia, las fuerzas del mundo se integran a los cuerpos y componen una variación continua de seres humanos y no humanos en relación.

En el más reciente libro de Lara Millapán, *Trekan Antü* (2017), el sujeto enunciativo de los poemas retoma la integración de voces colectivas. Asimismo, se intensifica la direccionalidad de las autotraducciones del mapudungun al español, lo cual se acompaña con la construcción de un metadiscorso reivindicatorio de la traducción al español como modo de tender redes transindígenas (Allen, 2012; Brígido Corachan y Domínguez, 2019). La autora sostiene, sin embargo, que la escritura debería propender, como horizonte de expectativas, al monolingüismo en mapudungun:

Sería ideal escribir solamente en nuestras lenguas y que se pudiera leer y entender en nuestras lenguas. Yo esto lo planteo para el *Wallmapu*, para el territorio mapuche, que nuestros hermanos que no aprendieron la lengua en la casa, la aprendan ahora y que quienes no siendo mapuche también pueden aprender este idioma. Pero valoro que las traducciones nos permiten llegar a otros hermanos, comprender otras culturas (Universidad Pablo de Olavide, 2020).

A lo largo de los catorce poemas que lo componen, *Trekan Antü* convoca múltiples interlocutores: pájaros como la golondrina o el *chuwüd*,<sup>4</sup> la *mapu* o tierra, o también individuos humanos como el *tregülfe*, danzante de la rogativa conocida como *nguillatun*, la *papay* o anciana de *ekülla* –abrigo– verde, *machi* o autoridad espiritual que la poeta conoció en su infancia y que le enseñó el nombre y las propiedades del *lawen* o plantas medicinales (Universidad Pablo de Olavide, 2020) y comunidades humanas como la mapuche y la maorí. Aquí, el análisis se enfocará en un poema donde

---

<sup>4</sup> «Lechuzas», según el diccionario de Félix de Augusta (2017: 68).

el motivo del *gen ko* vuelve dieciséis años después de la primera publicación: se trata de «*Lewfũ / Río Sagrado*» (2017: 11).

<i>Lewfũ</i>	Río Sagrado
<i>Lewfũ, lewfũ, eymi mew mongeley</i>	Lewfũ, río, en ti viven los ancianos y ancianas,
<i>chumpall kuche, chumpall fũcha</i>	chumpall kuche y chumpall fũcha
<i>Lewfũ</i>	río sagrado
<i>mũlewenge fachantũ.</i>	te quiero en tiempo presente.

Una vez más, la responsable de la enunciación asume una relación directa con el río o *lewfũ*. Esta toma la palabra e invoca al espíritu del agua o *gen* representado en los *chumpall* o sirenas anciano y anciana, *chumpall kuche, chumpall fũcha*, que habitan en el río. La propia poeta ha declarado acerca de este texto que contiene una apelación al *lewfũ* como interlocutor (Universidad Pablo de Olavide, 2020). El llamado a los *chumpall* en la enumeración diádica que comienza por la anciana y sigue por el anciano se asemeja a la forma en que el registro formal de la ritualidad mapuche organiza el discurso de invocación a las entidades de la tierra o *mapu* que guardan el equilibrio del entorno. En este sentido, la versión en mapudungun, ya ubicada en este poemario a la izquierda, lo que por convención señala su carácter primigenio respecto de la española, compone un locutor asido a un *ethos* relacional en tanto que entidad dialogante. Este carácter se hace visible en las referencias pronominales y verbales a un «tú», el río, tanto en la versión mapuche como en la española y en la exhortación final que, sin embargo, muestra algunas diferencias entre versiones. En español el verso «te quiero en tiempo presente» señala, según la propia autora, un deseo de que el río no desaparezca por las intervenciones extractivistas que afectan el territorio ancestral o *Wallmapu* (Universidad Pablo de Olavide, 2020). En la versión en mapudungun se hace uso del verbo *mũlewenge*, de *mũlen, estar* (Augusta, 2017 [1916]: 169) con la forma gramatical imperativa *-nge* que además incluye el sufijo *-we* indicativo de que la acción del verbo permanece, lo que podría traducirse como «permanece, continúa viviendo, sigue estando» y el adverbio *fachantũ, hoy*. La frase *mũlewenge fachantũ*, entonces, se traduciría literalmente como *permanece hoy*: un pedido, en términos pragmáticos, a las fuerzas guardianas del río para que este no se seque o pierda su vitalidad en medio de la amenaza de las represas y forestales. En este aspecto, la imagen del sujeto enunciativo en el poema se asemeja al de *pu machi* u otras autoridades religiosas de la sociedad mapuche como el *genpin* o el *pelontufe*, en la medida en que se presenta como mediadora, «una entidad dialogante, no fija, un borde por el que fluye lo indeterminado» (Spíndola, 2018: 282).

## 2. EL RETRABAJO DEL *ETHOS* EN LAS AUTOTRADUCCIONES DE *TEJIDO CON LANA CRUDA* (2001-2021) DE LILIANA ANCALAO

Liliana Ancalao, escritora perteneciente a la comunidad mapuche urbana «Ñankulawen», se ha dedicado tanto a la docencia como a la escritura poética en su ciudad, Comodoro Rivadavia, conocida como «la capital argentina del petróleo», en la provincia del Chubut. Allí fueron a establecerse sus padres, más específicamente, al campamento petrolero Diadema Argentina en la década de los cincuenta en busca de mejores condiciones de vida a las ofrecidas por entonces por la vida rural en los parajes de Fitatimen y Cushamen, a uno y otro lado de la frontera provincial entre Río Negro y Chubut, demarcada por el paralelo 42° sur. Los terrenos de las familias Ancalao y Meli, ambas de origen mapuche, eran parte de aquellos entregados por el Gobierno argentino hacia 1902 tras la llamada Conquista del Desierto, campaña militar de ocupación que implicó el genocidio y desarraigo de la población mapuche-tehuelche asentada en las regiones de Pampa y Patagonia (Briones y Delrio, 2007; Pérez, 2011).

En entrevistas, ensayos y prefacios, Ancalao reconstruye su vínculo con la literatura a partir del recuerdo de los poemas que las maestras de su escuela primaria le enseñaban para recitar de memoria, la lectura de *La cabaña del tío Tom* (1852) y la *Enciclopedia Salvat «El mundo de los niños»*, así como las letras de canciones de rock, tango y payadas que se escuchaban en el hogar (Ancalao en Stocco, 2018). A diferencia de la experiencia de Lara Millapán, Ancalao no aprendió el mapudungun de sus padres. De hecho, ellos mismos no recibieron la lengua de sus progenitores. La poeta explica este proceso como de «silenciamiento» y lo vincula a lo que denomina «las políticas de avergonzamiento y desmemoria» por medio de las cuales la educación pública argentina estigmatizó y arrancó las lenguas vernáculas a los miembros de los pueblos-nación preexistentes al Estado (Ancalao, 2016). Para la autora, el aprendizaje del mapudungun vino en una etapa más tardía, ya como adulta, y en estrecho vínculo con procesos de re-identificación con el mundo mapuche que se daban en medio de los movimientos de reivindicación indígena surgidos a comienzos de la década de 1990 con el llamado «quinto centenario del descubrimiento de América» (Ancalao, 2021: 9-10).

En 1994, Ancalao conformó la comunidad mapuche Ñankulawen junto con otras personas de la ciudad de Comodoro Rivadavia. Entre ellos se movilizaron para recuperar las memorias perdidas y sostenerse mutuamente en sus búsquedas identitarias. Una de sus principales iniciativas fue la recuperación del mapudungun. Así fue que Ancalao estudió la lengua con hablantes como Ignacia Quintulaf y Marta Melillán, además del lingüista Eduardo Bibiloni. La experiencia de aprendizaje sostenida durante la década de 1990 animó a la comunidad a enseñar por sí mismos a otros interesados en la recuperación y el conocimiento del mapudungun. Ancalao sostiene que, desde entonces, continúa aprendiendo mapudungun como una segunda lengua, «en condiciones precarias (...) afinando el oído en las ceremonias dirigidas por

hablantes, dándome una vuelta por internet, yendo a los libros de gramática y diccionarios» (Ancalao en Stocco, 2018). El mapudungun es, a pesar de haberle sido arrebatado, el idioma que Ancalao elige definir como materno y en el que opta por autotraducirse para recuperar la memoria: «Se escribe en el idioma originario, en la lengua que sigue siendo materna, mapuzungun, aunque la aprendamos como segunda lengua, y también en el otro idioma: español, inglés, francés, portugués...» (Ancalao, 2005). La poeta edifica a partir de estos metadiscursos un *ethos* autoral en proceso de recuperación de su identidad mapuche y un *ethos* de autotraductora-aprendiz del mapudungun que se retroalimentan y reconfiguran continuamente:

La autotraducción de mi poesía al *mapuzungun* está siendo parte de un proceso de construcción de mi identidad mapuche, una identidad personal y al mismo tiempo una identidad de pueblo originario (...) Entonces, considero «autotraducción» a este proceso de volver a ser, afirmando mi identidad mapuche, sin dejar de ser contemporánea. Recuperando cada palabra escuchada en la infancia, aprendiendo frases sueltas, practicando los rituales de la espiritualidad (Ancalao en Sedevich, 2020).

La potencia restauradora de la identidad originaria que despliega la autotraducción para Ancalao se asocia aquí con el retrabajo del *ethos* como característica distintiva de esta práctica lingüístico-cultural. Particularmente a nivel interdiscursivo, tal como señala Sporturno (2019), interesa revisar cómo las autotraducciones de Ancalao discuten ciertas representaciones culturales previas que la propia autora ha construido en su discurso para reconfigurar su imagen tanto en el campo de circulación del discurso autotraducido, como del primigenio, y en su relación con metadiscursos propios y de terceros. En este sentido, la reedición en 2021 de *Tejido con lana cruda*, primer poemario de Ancalao editado originalmente en 2001, se presenta como un ejemplo paradigmático.

La autora ha afirmado que esta colección de poemas dio a conocer su obra en su círculo literario más próximo (Ancalao, 2021: 11). En varias oportunidades, incluida la nota preliminar a la reedición de 2021, Ancalao se ha referido a la disposición en la que decidió organizar los poemas: «los del asombro», «los del amor» y los escritos desde un posicionamiento identitario mapuche (Ancalao en Sedevich, 2020; Ancalao, 2021: 11). Esta insistencia en revisar tal separación temática de los poemas tiene por objetivo la elaboración de una autocrítica que se asocia al retrabajo del *ethos* autoral evidente en la autotraducción de los poemas de la versión reeditada de *Tejido con lana cruda*. A veinte años de la primera edición del poemario, la división planteada inicialmente no tiene la misma significación y se vislumbra como estancia: «Hoy, vuelvo a leer el libro y veo que lo mapuche está en todos los poemas» (Ancalao en Sedevich, 2020). Ancalao considera que relegar los poemas de temática mapuche a una sección determinada respondió a una «operación cultural en la que fui obediente al estereotipo de esos años,

según el cual existía una identidad mapuche idealizada, instalada en el campo y en armonía con la naturaleza» (Ancalao, 2021: 11).

En este sentido, la reedición del poemario implica una revisión de ciertas representaciones culturales en torno a lo mapuche. La práctica que se vincula directamente con esta tarea no es otra que la autotraducción. En efecto, es la traducción al mapudungun de poemas de todas las secciones del poemario el gesto que cohesiona y transversaliza el retrabajo de un *ethos* autoral imbricado en la identidad mapuche. Por el contrario, la revisión no incluyó reescribir los textos primigenios en español aunque, según declara la propia poeta, se sintió «tentada» a cambiar algunos versos para que fueran menos «occidentales» (Ancalao, 2021: 11). De esta manera, la revisión cultural de los poemas recae exclusivamente en la tarea autotraductora como forma de reescritura en mapudungun. En contraposición, la decisión de no modificar los textos primigenios supone también no renegar, según la autora, de su propio proceso de configuración identitaria y de la memoria de un «alguien que también fui» (11).

Asimismo, es destacable la disposición de las nuevas versiones de los poemas en mapudungun ubicadas a la izquierda de los textos primigenios, en un gesto ya recurrente en la obra de Ancalao. Según la convención, en la izquierda suele editarse el texto original, con lo que esta subversión del orden podría sugerir una decisión deliberada de «llamar la atención del lector sobre la versión en lengua minoritaria»<sup>5</sup> (Gentes, 2013: 273). Mediante esta disposición, no solo se sitúa la operación de autotraducción a la par de la de escritura, sino que también se subvierte el estatus del español y del mapudungun. El idioma que en realidad se había adquirido primero ahora se considera «el otro», mientras que el idioma mapuche es el «original» (Ancalao, 2005). Al cuestionar la definición convencional de lengua materna y desplegar la versión mapuche en una diagramación que la presenta como texto de origen, la subjetividad enunciativa se subleva ante su relación con el español como primera lengua impuesta.

La primera edición de *Tejido con lana cruda* contaba con treinta y cuatro poemas en español y solo un poema traducido al mapudungun: «esperando a inakayal / *Inakayal taiñ üngum nefiel mew*». La versión mapuche es alógrafa y Ancalao desconoce su autoría. Se trató de una traducción publicada por primera vez en la antología *Taller de escritores: Lenguas Indígenas de América*, editada tras el encuentro homónimo organizado por Elicura Chihuailaf en 1997 en Temuco. La reedición incluye, además, tres traducciones de Víctor Cifuentes previamente publicadas en la antología poética *La memoria iluminada* (Huenún, 2007) y otras nueve autotraducciones que la poeta llevó adelante a partir de una selección realizada por «amigos docentes» reconocidos por la autora como «difusores» de su trabajo (Ancalao, 2021: 11). Dos aspectos llaman la atención de esta selección: por un lado, el hecho de que fuera delegada a personas de confianza, conocedoras de su obra. Por otro lado, que

---

<sup>5</sup> La traducción es nuestra.

todas las autotraducciones pertenezcan a las dos primeras secciones del libro, es decir, ninguna corresponde a la sección final identificada previamente como la más vinculada al mundo mapuche. Estos movimientos pueden comprenderse como inscriptos en un continuo que supone a la vez una desidentificación con una determinada representación discursiva y una reidentificación de la imagen autoral como aquella que recupera y reedita su identidad mapuche en textos inicialmente no asociados a ella. Uno de estos poemas es «yo he visto a los chulengos / *iñche pekefiñ ti pichikeluan kechan kiyawlu*» (2021: 16-17):

<i>iñche pekefiñ ti pichikeluan kechan kiyawlu</i>	yo he visto a los chulengos
<i>iñche pekefiñ ti pichikeluan kechan kiyawlu ale kuyentulelu</i>	yo he visto a los chulengos en manada iluminados por la luna
<i>feichi wefiñgun ti pükem chalintikuwi takulu kal mew ka ñichirüna mew iñche pekefiñ ti neyen trintrinülu allushanka rangi mew ñi kizungenewn ka ñi ñochiayun wirafküleyengun engun kizungechi mapu mew</i>	cuando aparecen ellos el invierno se entrega cubierto de pelusas y de lana he visto el aire estremecido entre sus ancas tíbias y a la libertad y a la ternura galopando con ellos sueeltas por la tierra
<i>iñche pekefiñ rakizuamün yaf mañumtufalin iñche pekefiñ ti pichikeluan ka mapu mew</i>	he visto creo más de lo que merezco: he visto a los chulengos desde lejos
<i>iñche lliwan zoy petu miauwan iney kimy tunten wewllukanlu püllepuan feyengun mew trokiwalu pichikeluan ñi pu nge mew, rume alikonn nge engun llownlu afmatulu piren ñi tünkülen mew piren püintinentuy poz ka afpункetroltro</i>	yo presiento que he de andar más todavía quién sabe cuánto hasta vencer el miedo de acercarme hasta ellos para medirme en sus ojos tan profundos de espacio y aceptar el milagro de un silencio de nieve que desprenda la costra los últimos abrojos
<i>iñche tragtuli pepilngeay pepi nüföluwn lifkenge mew afpungenulunge mew</i>	si resisto es posible que me permitan ellos sumergirme en sus ojos ingenuos infinitos

<i>pepi ünkotun kiñe pichiantü</i>	estaquearme un instante
<i>rangi antü mew</i>	en el centro del tiempo
<i>ñi kizungenewn ka ñi ñochiyuwn</i>	ser la libertad ser la ternura
<i>wirafküleyengun engun</i>	galopando con ellos
<i>kizungechi</i>	sueltos
<i>kom mapu mew</i>	por la tierra

Los chulengos son la cría del guanaco, término que Ancalao traduce como *pichikeluan*, *pequeños guanacos*. En la primera edición del poemario este texto estaba ubicado en la sección que Ancalao designa como la del «asombro» y, en este sentido, la imagen poética de las manadas de guanacos galopando a la luz de la luna se vincula a la construcción de un paisaje patagónico de estepa y un sujeto enunciativo que expresa estremecimiento por lo sublime del cuadro que los animales componen. La autotraducción, sin embargo, habilita un nuevo salto interpretativo en el poema que resulta en un desplazamiento cultural hacia el carácter eminentemente sagrado del guanaco en el mundo mapuche. En efecto, el *luan* o *guanaco* está ligado a prácticas de caza que suponían desplazamientos estacionales y a formas incipientes de ganadería y tejido en los pueblos mapuche y tehuelche desde épocas muy antiguas y a ambos lados de la cordillera andina (Molina Otárola *et al.*, 2003: 725; Spíndola, 2018: 208). El guanaco es, además, un animal que constituye linaje o *kümpeñ*, es decir, que participa en la construcción de los nombres de origen que hoy conocemos como apellidos mapuche (Spíndola, 2018).

A partir de esos aspectos, es posible observar en el poema de Ancalao un retrabajo del *ethos* orientado a la construcción identitaria como búsqueda y militancia permanente en su poética. En la versión en mapudungun pueden observarse algunas elecciones léxicas que permiten enfatizar el vínculo espiritual con el *luan*. Por ejemplo, el término *aire* del texto primigenio es traducido como *neven* en lugar del más literal *küruf*, viento o aire según el diccionario de María Catrileo (2005: 177). *Neven* es un término referido a la respiración o el aliento, el resuello o hálito (Catrileo, 2005: 183; Augusta, 2017 [1916]: 181), con lo que la versión mapuche se desplaza hacia sentidos que refuerzan la corporalidad de los animales y la fuerza vital de los mismos de manera que trascienden la distancia con el sujeto enunciativo observador.

Por otra parte, resulta interesante analizar qué repertorio léxico se despliega para traducir aquellos términos que podrían considerarse parte de los que la propia autora destaca en el prefacio como más «occidentales». Por ejemplo, resalta la particular forma de traducir el término *ternura*. Si bien se encuentra la frase *pichi piwke ngen* como posible traducción de *ternura* o *ser tierno* (Augusta, 2017 [1916]: 621), Ancalao construye el neologismo *ñochiyun*, vocablo formado a partir del adjetivo *ñochi*,

*apacible*, y *ayün*, amor. Asimismo, en los versos que retratan el posible encuentro con los animales, el verbo utilizado para traducir *medirme en sus ojos* es *trokawalu* de *trokiwün*, parecer, juzgar de sí, que además se relaciona con el término *trokiwe*, hilo con el que se *miden* espacios o tejidos (Augusta, 2017 [1916]: 268). De esta manera, la polisemia del *mapudungun* converge en un sentido similar al del texto primigenio en el que se acentúa la relación espacial a la vez que la vincula con los animales. Otro ejemplo especialmente llamativo es la forma de traducir *milagro*. Ancalao decide suplir este término vinculado a la esfera semántica de lo religioso en lengua española con el verbo *afmatulu*, de *afmatun*, *asombrarse*, *causar admiración* (Augusta, 2017 [1916]: 349) que, en una interesante tensión, logra a la vez desvincularse del vocablo del texto original y remitir a aquella primera edición de 2001 y a la temática que en ese entonces la autora asignaba a esta sección del poemario, en un enlace que resalta la complejidad de sus reelaboraciones.

## CONCLUSIONES

La indagación propuesta en este trabajo supone introducir la categoría de *ethos* en el ámbito de la literatura mapuche contemporánea. Los aspectos sociolingüísticos, culturales e ideológicos que modelan la imagen de la autoridad enunciativa y que se evidencian tanto en la materialidad del discurso literario como en los metadiscursos permiten hacer foco en la configuración de representaciones atravesadas por diversos factores de complejidad. El carácter minoritario de las literaturas indígenas en Abya Yala / América Latina, su capacidad de introducir desestabilizaciones en los marcos de la literatura latinoamericana, normados por la matriz occidental-monolingüe española y las delimitaciones estatales de las literaturas nacionales, así como sus modalidades de construcción discursiva desde un multilingüismo de expresiones diversas, establecen particularidades de especial relevancia para este estudio. Dentro de este ámbito es que producen sus obras dos autoras mapuche contemporáneas: María Isabel Lara Millapán y Liliana Ancalao. Con recorridos sociolingüísticos distintos respecto de la adquisición del idioma mapuche, ambas poetisas han desarrollado su obra en los últimos veinte años y autotraducen sus textos entre el español y el *mapudungun*. Mientras Lara Millapán es hablante nativa de la lengua mapuche, Ancalao ha debido aprenderla en la adultez. Tal como se ha discutido en este trabajo, dichas divergencias marcan una serie de especificidades que afectan la imagen enunciativa de cada autora.

Por un lado, en la poesía de Lara Millapán se construye un *ethos* ligado a la ancestralidad como ámbito de surgimiento de su conocimiento de la lengua y la cultura mapuche. Esto se expresa tanto en el discurso poético como en los metadiscursos propios y de terceros. En particular, su obra ha desarrollado una poética con preeminencia de la versión mapuche de sus textos, imbricada en los modos de relacionamiento del *che* o persona con el entorno que constituye un sujeto discursivo mapuche en diálogo o *nütram* con personas, seres no humanos y entidades espirituales

del espacio territorial ancestral que habilitan el despliegue de un *ethos* que podemos denominar «expandido». Esta configuración discursiva tiende lazos con formas del discurso propias del mundo mapuche como el *nütram*, así como con modalidades de la ritualidad y roles espirituales como el *llepun*, el *ngenpin* o el *pelontufe*. Dichos agenciamientos basados en las prácticas de la escucha atenta y la intermediación permiten pensar la imagen enunciativa de la obra de Lara Millapán como una entidad dialogante (Spíndola, 2018) y fuera-del-sujeto (Rolnik, 2019) que deja pasar flujos vitales en relación con otros existentes y otras fuerzas de manera que cuestionan la univocidad del sujeto colonial y su cristalización individuada.

Por su parte, Liliana Ancalao recurre al aprendizaje de la lengua interdicta en su historia familiar y a la tarea de autotraducción al mapudungun como operaciones que subvierten el estatus del español en tanto primera lengua impuesta y recomponen el vínculo afectivo con el mapudungun como lengua de origen. La autotraducción habilita un proceso de retrabajo del *ethos* autoral a partir de la transversalización de la impronta identitaria de la autoridad enunciativa como sujeto mapuche que recompone sus lazos con una cultura inicialmente inhabilitada por procesos de estigmatización y desmemoria. De esta manera, en la reedición de su primer poemario, *Tejido con lana cruda*, Ancalao discute representaciones culturales previas y reubica sus propios textos anteriormente disociados de lo mapuche en un continuo en el que las tensiones y contradicciones de su subjetividad contemporánea de mujer mapuche urbana se integran y conviven. Mediante la autotraducción al mapudungun, el discurso poético de Ancalao elabora significados y asociaciones semánticas ligadas a la ancestralidad de su pueblo-nación antes no exploradas, así como también propone innovaciones léxicas y el descentramiento de la terminología occidental presentes en los textos primigenios.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen, Chadwick (2012), *Trans-Indigenous: Methodologies for Global Native Literary Studies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, DOI: <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816678181.001.0001>.
- Amossy, Ruth (1999), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausana, Delachaux y Niestlé.
- Amossy, Ruth (2001), «Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology», *Poetics Today*, 22 (1), pp.1-23, DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-22-1-1>.
- Amossy, Ruth (2009), «La double nature de l'image d'auteur», *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, pp. 1-13, DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.662>.
- Amossy, Ruth (2010), *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, París, PUF, DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.amoss.2010.01>.

- Amossy, Ruth (2014), «L'éthos et ses doubles contemporains. Perspectives disciplinaires», *Langage et société*, 3 (149), pp. 13-30, DOI: <https://doi.org/10.3917/ls.149.0013>.
- Ancalao, Liliana (2005), «Oralitura: Una opción por la memoria», *El Camarote*, 5, pp. 32-33.
- Ancalao, Liliana (2016), «El idioma silenciado», *Küme Miawmi / Andás Bien. Ensayos*, Comodoro Rivadavia, Edición personal de la autora.
- Ancalao, Liliana (2021), *Tejido con lana cruda / Züwen kariikal mew*, Buenos Aires, Ediciones La Mariposa y la iguana.
- Arias, Arturo, Luis Cárcamo-Huechante y Emilio del Valle (2011), «Literaturas de Abya Yala», *LASA Forum*, 43, pp. 7-10.
- Augusta, Fray Félix José de (2017 [1916]), *Diccionario araucano-español y español-araucano*, Temuco, Ediciones de la Universidad Católica.
- Bocco, Andrea, Gabriela Boldini y Javier Mercado (2020), «Para una genealogía de la categoría de heterodoxia. Recorridos por los trazos de una investigación sobre literatura argentina», *Recial*, 11, (18), en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/31244> (fecha de consulta: 25/8/2021).
- Brígido Corachan, Anna y César Domínguez (2019), «Los mundos subalternos de la literatura mundial: hacia una comparación de las literaturas indígenas en Abya Yala / las Américas», en Gesine Müller (ed.), *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*, Berlín, Walter De Gruyter, pp. 76-97.
- Briones, Claudia y Walter Delrio (2007), «La Conquista del Desierto desde perspectivas hegemónicas y subalternas», *Runa*, 37, pp. 23-48.
- Bujaldón, Lila, Belén Bistué y Melisa Stocco (eds.) (2019), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts: Europe and the Americas*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Calvet, Jean (2005), *Literatura y colonialismo. Breve tratado sobre la glotofagia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Catrileo, María (2005), *Diccionario lingüístico-etnográfico de la lengua mapuche*, Santiago de Chile, Andrés Bello.
- Dasilva, Xosé Manuel (2015), «La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas», *TRANS. Revista de Traductología*, 2 (19), 171-182, DOI: <https://doi.org/10.24310/TRANS.2015.v2i19.2070>.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari (1990 [1978]), *Kafka: por una literatura menor*, Ciudad de México, Era.
- Derrida, Jacques (1997), *El monolingüismo del otro (o la prótesis de origen)*, Buenos Aires, Manantial.
- De Sousa Santos, Boaventura (2010), *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, Montevideo, Trilce.
- Ducrot, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, París, Minuit.
- Gentes, Eva (2013), «Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions», *Orbis Litterarum*, 68 (3), pp. 266-281, DOI: <https://doi.org/10.1111/oli.12026>.
- Glissant, Édouard (2017 [1990]), *Poética de la relación*, trad. de Senda Inés Sferco y Ana Paula Penschazadeh, Bernal, Editorial UNQ.

- Golluscio, Lucía (2008), «La documentación de las lenguas amenazadas en la Argentina y la investigación colaborativa: una experiencia piloto», *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 22 (1), pp. 22-45.
- Hagége, Claude (2002), *No a la muerte de las lenguas*, Barcelona, Paidós.
- Huenún, Jaime, (ed.) (2007), *La memoria iluminada*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- Lara Millapán, María Isabel (2002), *Puliwen ñi pewma. Sueños de un amanecer*, Villarrica, PUC.
- Lara Millapán, María Isabel (2017), *Trekan Antü*, Santiago de Chile, PUC.
- Miranda, Paula (2013), «Alé. Luz de la Luna. María Isabel Lara Millapán», *Taller de Letras*, 52, pp. 191-194.
- Molina Otárola, Raúl, Martín Correa Cabrera, y Nancy Yáñez Fuenzalida (2003), «Territorio y Tierras Mapuche», *Informe Final COTAM*, pp. 707-983, en [www.memoriachilena.gob.cl/602/articles-122901\\_recurso\\_7.pdf](http://www.memoriachilena.gob.cl/602/articles-122901_recurso_7.pdf) (fecha de consulta: 3/7/2021).
- Mora Curriao, Maribel (2013), «Poesía mapuche: la instalación de una mismidad étnica en la literatura chilena», *A Contracorriente*, 19 (3), pp. 21-53.
- Muyolema, Armando (2015), «América Latina y los pueblos indígenas. Para una crítica de la razón latinoamericana», en Emilio del Valle Escalante (ed.), *Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, pp. 233-274.
- Nagy, Mariano (2013), «Una educación para el desierto argentino. Los pueblos indígenas en los planes de estudio y en los textos escolares actuales», *Espacios en Blanco. Revista de Educación*, 23, pp. 187-223.
- Pérez, Pilar (2011), «Historia y silencio: La Conquista del Desierto como genocidio no-narrado», *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 1 (2), DOI: <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.1157>.
- Pichinao Huenchuleo, Jimena, Fresia Mellico Avendaño y Ernesto Huenchulaf Cayuqueo (2003), «Kisu Günehuwün Zugu Mapunche Rakizuum Mew. Gülu Ka Pwel Mapu Mew», *Informe Final COTAM*, pp. 573-706, en [www.memoriachilena.gob.cl/602/articles-122901\\_recurso\\_7.pdf](http://www.memoriachilena.gob.cl/602/articles-122901_recurso_7.pdf) (fecha de consulta: 3/7/2021).
- Rolnik, Suely (2019), *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- Rojas, Rodrigo (2009), *La lengua escorada. La traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuche*, Santiago de Chile, Pehuén.
- Salamanca Huenchullán, María, Ramón Maureira Huircamán, Javier Quidel Cabral, Verónica Núñez Gallardo y Rony Leiva Salamanca (2003), «Mapu Küpal Azkunun Zugu (El ejercicio del derecho propio mapuche). Fundamentos y Manifestaciones del derecho propio mapuche», *Informe Final COTAM*, pp. 1251-1312, en [www.memoriachilena.gob.cl/602/articles-122901\\_recurso\\_7.pdf](http://www.memoriachilena.gob.cl/602/articles-122901_recurso_7.pdf) (fecha de consulta: 3/7/2021).
- Sedevich, Carina (2020), «Poesía en dos lenguas I. Liliana Ancalao», *Revista Ardea*, en <https://ardea.unvm.edu.ar/entrevistas/liliana-ancalao/> (fecha de consulta: 23/8/2021).

- Soto-Aguilar, Virginia (2018), «María Isabel Lara Millapán: Guardiania del Mapudungun», *Visión UC*, 276, p. 20.
- Spíndola, Jorge (2018), *El Az Mapu y sus restituciones contemporáneas*, tesis doctoral, Universidad Austral de Chile, Valdivia.
- Spoturno, María Laura (2014), «Decir en la lengua del otro, traducir a la propia lengua», *Estudios de Traducción*, 4, pp. 61-77.
- Spoturno, María Laura (2019), «El retrabajo del *ethos* en el discurso autotraducido. El caso de Rosario Ferré», *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 21, pp. 323-354, DOI: <https://doi.org/10.24197/her.21.2019.323-354>.
- Stocco, Melisa (2018), «Liliana Ancalao: “Mucho llorar y mucho reímos también”: Una conversación con Melisa Stocco», *LALT*, 5, en [www.latinamericanliteraturtoday.org/es/2018/febrero/liliana-ancalao-mucho-llorar-y-mucho-re%C3%ADrmos-tambi%C3%A9n-una-conversaci%C3%B3n-con-melisa-stocco](http://www.latinamericanliteraturtoday.org/es/2018/febrero/liliana-ancalao-mucho-llorar-y-mucho-re%C3%ADrmos-tambi%C3%A9n-una-conversaci%C3%B3n-con-melisa-stocco) (fecha de consulta: 23/6/2021).
- Universidad Pablo de Olavide, Historia de América en la UPO, (2020), *María Isabel Lara Millapán / Encuentros literarios: poesía indígena de América Latina*, vídeo de Youtube, 17 de diciembre de 2020, en <https://www.youtube.com/watch?v=terbuFD5-dY> (fecha de consulta: 18/6/2021).



**(IN)VISIBILIDAD Y RETRABAJO DEL *ETHOS*  
EN LA TRADUCCIÓN DE LAS LITERATURAS PARA  
LAS INFANCIAS:  
EL CASO DE MARÍA ELENA WALSH**

*Mariela Romero*

**INTRODUCCIÓN**

En este capítulo se busca abordar un conjunto de aspectos sociodiscursivos presentes en un corpus de traducciones de textos pertenecientes a las llamadas literaturas para las infancias, cuya autoría corresponde a María Elena Walsh (1930-2011). Walsh era ya una autora muy conocida de textos para los más jóvenes en el momento en que comenzó a efectuar traducciones de obras pertenecientes autoras y autores como Jan Ormerod, Diane Wolkstein, Aurora Dupin (George Sand) y Jacques Prévert, entre otros, obras que de algún modo continuaron «contribuyendo al desarrollo estético del público infantil argentino» (Luraschi y Sibbald, 1993: 53).

Desde una perspectiva metodológica interdisciplinaria que aúna aportes de la narratología y la traductología en el campo de la traducción de las literaturas para las infancias (O’Sullivan, 2003, 2013, 2019), junto con aquellos estudios que indagan acerca de la (in)visibilidad de quien traduce en este campo (Lathey, 2010), se pretende arrojar luz sobre la tarea traductora de mujeres en un área que todavía requiere de una mayor exploración (Alvstad, 2019). Como punto de partida para esta indagación, se considera la noción de Zohar Shavit (1981), también sostenida por Reinbert Tabbert (2002), acerca de la ubicación periférica de las literaturas para las infancias dentro del polisistema literario como un subsistema de menor prestigio. Esta primera noción nos permitirá analizar cómo se construye la subjetividad en los discursos minoritarios.

Asimismo, el estudio de la subjetividad se llevará adelante siguiendo el análisis del *ethos* o imagen discursiva que se asocia a la figura de la Traductora (Spoturno, 2017) en el corpus, constituido por las traducciones de María Elena Walsh de una selección de cuentos de la colección *Veo-Veo*, que marcan la primera etapa en la cual la (in)visibilidad traductora aparenta negociarse en un continuo, y *La nube traicionera* (1989), que da cuenta de una visibilidad instaurada. En particular, se intentará analizar los aspectos sociodiscursivos que tienen incidencia en el retrabajo del *ethos* previo en el discurso traducido (Spoturno, 2019). Se situará la categoría de *ethos* en un espacio institucional y cultural definido para hacerla dialogar con la diversidad de imágenes que se asocian a la figura de Walsh en tanto autora y artista. Estas imágenes complejizan la configuración de la subjetividad en el discurso traducido por la múltiple destinación que las caracterizan (O'Sullivan, 2003; Alvstad, 2019) y por su pertenencia simultánea a dos sistemas, el literario y el socioeducativo (O'Sullivan, 2013). El análisis del corpus articula el examen del retrabajo del *ethos* previo y la noción de invisibilidad (Venuti, 1995; Lathey, 2010).

## 1. LAS LITERATURAS PARA LAS INFANCIAS Y SU TRADUCCIÓN

Para comenzar este apartado, resulta pertinente aclarar el motivo por el cual se emplea el plural para dos términos clave en este capítulo. Por una parte, empleamos el término «infancias» basándonos en la propuesta de Valeria Sardi (2014), que define la relación entre infancias y literatura como «compleja y cambiante, en lectores y lectoras, en niños y niñas... que leen desde sus propias experiencias socioculturales, biográficas, vitales y sus itinerarios como lectores y lectoras» (Sardi, 2014: s/p). Es decir, el uso del término «infancias» apela a una necesidad de considerar a quienes fueron y pueden seguir siendo parte del público destinatario de los textos del corpus desde una diversidad plena, como la misma Walsh definía su arte: «Uno escribe o canta para todos y para uno solo» (Dujovne Ortiz, 1982: 100).

Asimismo, también parece adecuado utilizar el término «literaturas» para referirse al área de estudio porque, como considera Emer O'Sullivan (2019), los materiales para las infancias (sean traducidos o no) pertenecen a un campo que agrupa textos heterogéneos según sus orígenes (textos folclóricos, como los cuentos populares y los cuentos maravillosos; textos pensados para un público adulto y luego adaptados; textos de autor para un público infantil, entre otros) y funciones (promover la alfabetización, ayudar a dormir, divertir, entretener, informar, educar y estimular a nivel intelectual y estético, entre otras) (*op. cit.*: 16).

Por otra parte, una característica que determina el lugar de las literaturas para las infancias y también de su traducción como un área específica dentro de la traductología es su «múltiple destinación» (O'Sullivan, 2003; Alvstad, 2019). Las literaturas para las infancias convocan distintos públicos, en particular, el público infantil, el público adulto, que puede abarcar desde personas del entorno familiar y escolar hasta

mediadores en espacios de lectura diversos. Esta cuestión está estrechamente vinculada a la pertenencia simultánea a dos sistemas, el literario y el socioeducativo, algo transcendental en tanto incide en la configuración de la subjetividad en el discurso traducido.

Por otra parte, a la perspectiva traductológica de Shavit (1981) y Tabbert (2002) aquí retomada, subyace un enfoque orientado hacia el texto meta o traducido, con un especial interés en los procedimientos y las estrategias a los cuales se recurre en virtud del posicionamiento periférico de las literaturas para las infancias. En algunos casos, incluso, se habla de «manipulación» (van Coillie y Verschueren, 2006: v), noción que ha sido sistematizada según sus características y propósitos, a partir de los estudios de Shavit (1981) y Gote Klingberg (1986), por autoras como Mieke Kristina Theresia Desmet (2007), en las categorías y estrategias siguientes. Las *estrategias de omisión y eliminación* responden a la transmisión de valores o facilitan la comprensión. En cuanto a las *estrategias de purificación*, estas se relacionan con la eliminación de algunos elementos que pueden resultar inapropiados según normas de la cultura meta. Por su parte, las *estrategias de sustitución* implican el reemplazo de elementos culturales pertenecientes a la cultura fuente por otros pertenecientes a la cultura meta. Este último grupo de estrategias involucran una pérdida de especificidad cultural que, en virtud de ello, podríamos asimilar al concepto de «domesticación» de Lawrence Venuti (1995). Por último, las *estrategias de explicación o simplificación* pueden implicar modificaciones en el nivel macrotextual o el nivel microtextual, incluida la eliminación de rasgos estilísticos como la ironía.<sup>1</sup> De todos modos, no todas las intervenciones afines a la práctica de traducir para las infancias deben verse en clave negativa, ya que, como menciona Cecilia Alvstad (2019), pueden resultar necesarias por consideraciones de tenor ético o respecto de la competencia lingüística de su público destinatario. Como se advertirá en el análisis, estas nociones tienen relevancia para el estudio de la subjetividad en el discurso que se llevará a cabo en los próximos apartados.

## **2. MARÍA ELENA WALSH Y LOS GRADOS DE (IN)VISIBILIDAD EN SU LABOR COMO TRADUCTORA PARA LAS INFANCIAS**

En nuestra indagación tomamos la noción de invisibilidad, según esta ha sido conceptualizada en los trabajos de Gillian Lathey (2006, 2010, 2016) a partir de la formulación de Lawrence Venuti (1995). Lathey plantea que los traductores de literaturas para las infancias «parecen ser los más transparentes de todos» (Lathey, 2010: 5). Sin embargo, existen estrategias y marcas a partir de las cuales resulta posible rastrear algunas marcas de visibilidad. Además, quienes traducen en general (y para las

---

<sup>1</sup> Los nombres de las categorías en español han sido traducidos por la autora del artículo, así como las otras traducciones que siguen a continuación.

infancias en particular), no operan en un espacio vacío (Lathey, 2006). Por el contrario, existen determinadas estrategias directamente relacionadas con el contexto social, cultural y político, y, sobre todo, con la concepción de infancia de quienes traducen (Ottinen, 2000). Estas estrategias pueden servir para ajustarse a las construcciones de infancia contemporáneas o para desafiarlas y enfrentarse a ellas (Lathey, 2010). En el último caso, la noción de transparencia en la traducción se verá afectada y la visibilidad aumentará.

Además de las estrategias de traducción enumeradas por Desmet (2007), es igualmente importante considerar otras estrategias posibles que se pueden utilizar para visibilizarse. Entre ellas, podemos citar la utilización o adición de materiales que acompañan esas traducciones, como los paratextos, que pueden brindar información sobre la selección de textos que se traducen, sobre las estrategias de traducción que se han utilizado, así como también sobre cambios en la imagen de infancia lectora. Los estudios de los paratextos realizados por Lathey dan cuenta de que quienes traducen en este campo no son «ni meros conductores anónimos ni censores caprichosos» (Lathey, 2010: 6).

Estos aspectos son de particular interés cuando analizamos el discurso traducido de María Elena Walsh y su material paratextual, ya que nos habilita a establecer un paralelismo con su obra como autora. Desde su mismo origen como escritora, Walsh se caracterizó por utilizar estrategias estético-literarias novedosas, por desafiar los cánones imperantes y por hacerse visible mediante prefacios en sus obras infantiles, algo poco común para la época, que le otorgó una voz propia. Sin embargo, su labor en traducción no siempre ha sido particularmente reconocida.

Si bien Walsh había experimentado en la traducción varias veces en su vida, en algunas publicaciones esporádicas en la década de los años sesenta, el volumen más importante de sus traducciones para un público infantil se publicó a mediados de la década de los años ochenta. Se trataba de textos de ficción que acompañaban las entregas de la enciclopedia titulada *Veo-Veo. Mi primera enciclopedia* y cuya serie se denominaba *Veo-Veo. Mi primera biblioteca* (1986). La colección *Veo-Veo* fue un proyecto concebido por María Elena Walsh como directora general y Beatriz Ferro como directora de arte y redacción. La publicación se hacía con entregas de periodicidad semanal, y estaba pautado que contara con cien libros, aunque algunos no llegaron a publicarse. La colección literaria contaba con dos tipos de libros: los de tapa color amarillo y los de tapa color celeste, dirigidos a un público infantil de menor y mayor edad, respectivamente. El corpus de esta colección que analizaremos aquí está compuesto por los cuentos *Las alas mágicas* (*The Magic Wings. A Tale from China*, (1983)), de Diana Wolkstein, con ilustraciones de Robert Andrew Parker (tapa celeste) y *Pollo Repollo* (*The Story of Chicken Licken*, (1985)) de Jan Ormerod (tapa amarilla). Aunque Walsh realizó todas las traducciones de la colección, su nombre solo aparece junto a los datos de edición en el interior de los volúmenes, al comienzo del libro. Esta pérdida de visibilidad, habitual en la década de los años ochenta, hacía que los lectores

tuvieran la falsa ilusión de que los autores que aparecían en tapa habían escrito los textos en la lengua de destino y así la labor de traducción quedaba invisibilizada.

Apenas unos años más tarde, se publicó su traducción más famosa para las infancias: *La nube traicionera* (1989), a partir del texto «La nuage rose», de George Sand (Aurora Dupin) (1999 [1874]). En este caso el nombre de Walsh figura en la tapa en todas las ediciones. Además, en las primeras ediciones, el tamaño de la tipografía y los colores del nombre de Walsh y del de George Sand, casi no tienen diferencia. A partir de ello y de otras estrategias que enumeraremos más adelante, se observa que en este volumen la labor de la traductora se hace más visible que en los volúmenes anteriores.

### **2.1. (In)visibilidad en la colección *Veo-Veo. Mi primera biblioteca* (Walsh, 1986)**

Si bien Walsh realizó todas las traducciones de la colección *Veo-Veo*, al momento de editarla, muy probablemente haya sido más conocido el rol de Walsh como directora y redactora de la enciclopedia que su rol como traductora, como puede verse en publicidades de la época.<sup>2</sup> Si nos centramos en el cuerpo del texto *Las alas mágicas* (1986a), traducción al español del texto en inglés *The Magic Wings. A tale from China*, de la autora y folclorista estadounidense Diane Wolkstein (1942-2013), vemos que, a excepción de unas pocas intervenciones, no encontramos marcas paratextuales que den cuenta de la labor de la traductora. Una de las excepciones está en el título, en el que se ha recurrido a la estrategia de omisión al eliminar «A tale from China». La omisión es relevante porque el texto trata sobre un episodio extraño que ocurre en una región donde vive una niña china, que es cuidadora de gansos y que sueña con poder volar. Sin embargo, aunque se haya omitido parte del texto del título, esa información se sigue conservando en el texto traducido en las ilustraciones de Robert Andrew Parker, ya presentes en el texto original de Wolkstein.

Fuera de lo mencionado, las demás estrategias discursivas de este volumen dan cuenta de una labor invisible de la traductora. Por ejemplo, no hay una utilización de la variedad de español rioplatense o de regionalismos. Si bien es sabido que Walsh siempre intentaba «acriollar» los temas, los géneros, los universos, es posible que esta estrategia responda a una intención por universalizar el texto, o bien, a decisiones editoriales de otra índole. Por último, tampoco se evidencian intentos de «domesticar» el texto (Venuti, 1995).

Las intervenciones en la traducción resultan bastante más visibles, en cambio, en el volumen titulado *Pollo repollo* (Walsh, 1986b) de la misma colección, traducido al español a partir del texto en inglés *The Story of Chicken Licken*, de la autora e

---

<sup>2</sup> Archivo filmico de Argentina DiFilm, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GNIYbXki8fA>.

ilustradora australiana Jan Ormerod (1946-2013). En este sentido, la labor parece estar en consonancia con los propios dichos de la traductora al realizar su trabajo: «es una colección internacional de libros seleccionados y traducidos *con esmero*» (Walsh, 1986c).<sup>3</sup> Se trata de un relato enmarcado en el estilo de una fábula, basado en una recreación de un relato popular oral europeo con innumerables versiones. El relato se inicia de cuando una nuez golpea en la cabeza al pollo protagonista, un hecho que lo induce a pensar que el cielo se está cayendo y que, por consiguiente, le espera el fin del mundo. El cuento tiene formato acumulativo y está plagado de estructuras repetitivas y mucho juego rítmico, características que se mantienen en la traducción. Hay presencia de aliteraciones en los nombres de todos los personajes. Este cuento, al contrario del caso anterior, está dirigido a un público de menos edad (tapa color amarillo), lo que explica el tipo de texto y sus características. Se trata, además, de un libro álbum, en el cual se establece siempre un diálogo entre el texto y las ilustraciones, que le agregan nuevos sentidos al texto y complejizan el relato. Vemos en esta traducción una intervención que aporta visibilidad a la traductora en el cuerpo del texto que incluso alcanza lo paratextual, con el título del volumen. Así, tenemos: «Pollo Repollo» para Chicken Licken, «Gallina Cochina» para Henny Penny, «Gallo Zapallo» para Cock Lock, «Pato Barato» para Duck Luck, «Oca Loca» para Drake Lake, «Ganso Manso» para Goose Loose, «Paloma Rabona» para Gander Lander, «Pavo Clavo» para Turkey Lurkey y «Zorro Piporro» para Foxy Woxy (Walsh, 1986b). Más allá del juego sonoro que se evoca a partir de los nombres de los personajes, las selecciones léxicas apelan en el nivel semántico a otras reinterpretaciones que no necesariamente se corresponden con aquellas del texto fuente. Así, las rimas de «Pollo Repollo», «Pato Barato», «Gallo Zapallo» o «Zorro Piporro», cobran nuevos sentidos cuando se las piensa más allá de lo puramente sonoro. Por ejemplo, un «repollo» puede pensarse como un animal extremadamente joven e inocente o, incluso, capaz de meterse en un lío y así con otras selecciones que se han hecho en el texto de destino. Esto está en consonancia con la consideración de que los traductores de literatura para las infancias no necesariamente son transparentes en todo momento, sino que también pueden visibilizarse como «mediadores activos y creativos» (Lathey, 2006: 16).

## 2.2. Visibilidad en *La nube traicionera* (Walsh, 1989)

El texto que se analiza en esta sección es el de la traducción al español que Walsh realizó del cuento en francés «Le nuage rose», de la autora George Sand (seudónimo de Amantine Aurore Lucile Dupin de Dudevant, 1804-1876). Se trata de un relato en el cual una niña llamada Catalina (Catherine en el original), que vive y sueña en un campo donde cuida ovejas, encuentra una nube que le permite dar rienda suelta a sus

---

<sup>3</sup> El destacado es nuestro.

fantasías. Además del nombre de la protagonista, en la traducción del cuento se han adaptado todos los nombres propios, lo cual muestra una intervención visible de la traductora en esas selecciones. Así, tenemos a la oveja Bicha (Bichette); a la madre de Catalina, Silvana (Sylvaine); a don Carmelo (le père Bataille) y a la tía abuela de Catalina, Luisa (Colette).

Resulta pertinente aquí comentar que la traducción realizada por Walsh no es presentada como tal, sino como «Versión libre» (Walsh, 1989). En ediciones más actuales del texto, como la de Alfaguara, de 2018, ya deja de aparecer esa aclaración paratextual. Esto tiene una implicancia sobre el sentido que se configura en la traducción, ya que pareciera habilitar un grado mayor de intervención en el texto traducido. El término se destaca porque a menudo no suele ser equiparable al proceso de traducción: una versión o adaptación siempre tiende a mostrar un grado mayor de intervención (Bastin, 2020). Sin embargo, al estudiar el texto no se ve que Walsh haya hecho grandes adaptaciones y, lo que es igualmente importante, se reconoce la existencia de un texto fuente, lo cual nos convoca a interpelarnos sobre su denominación como «versión». Independientemente de las decisiones editoriales vigentes, que exceden la labor traductora, el texto traducido construye una imagen de Walsh como traductora que revela un posicionamiento enunciativo distinto, como se verá en la sección siguiente.

En el paratexto se observa, entonces, una imagen marcadamente visible de la traductora. En la misma línea y desde la primera edición en adelante, el volumen incluye un prólogo de la traductora. Además, desde la disposición gráfica, el prólogo del texto fuente y el de la traducción se presentan en página enfrentada y tienen prácticamente la misma extensión. La traducción también se acompaña de una sección adicional al final del volumen, titulada «La puerta abierta del cuento» (Walsh, 1989: 83). Se trata de una serie de actividades que plantean, a partir de unas situaciones hipotéticas, pensar cómo continuaría la historia relatada en el cuento. Esta intervención de la traductora es una marca más de su visibilidad en el volumen traducido.

Por último, queremos señalar en este volumen estrategias que se acercan a lo que algunos autores identifican como «manipulación». Respecto del nivel textual, en ese sentido, tenemos la primera selección léxica en el mismo título del cuento, donde la nube pasa de ser «rose» a ser «traicionera» (Walsh, 1989). Podríamos decir que se trata de una estrategia de sustitución (Desmet, 2007) o domesticación (Venuti, 1995) o, incluso, una estrategia de simplificación (Desmet, 2007), ya que en el original la asociación entre el color rosa y las características del tipo de nube solo se descubren al adentrarse en el texto: «Desconfía de las nubes pasajeras, Catalina, sobre todo de las nubes rosadas. Prometen buen tiempo y llevan dentro la tempestad» (Walsh, 1989: 72). Como vemos, esta aclaración está también en la traducción, pero en el original no está dada desde el título, como en la versión de Walsh. En la traducción, el título aclara, define y anticipa. En este caso, podemos pensar que la intervención puede responder a cuestiones de índole estética, pero también pedagógica, por la característica de los

textos para las infancias de pertenecer simultáneamente a dos sistemas, el literario y el socioeducativo. Otro motivo puede ser el distanciamiento entre la cultura de los destinatarios del texto fuente, un público de la Argentina posdemocrática de 1989, y la de los destinatarios del texto meta, un público de la Francia decimonónica.

Por último, en el texto la labor traductora se visibiliza mediante la inclusión de términos coloquiales o regionalismos, como los siguientes: «hasta hacer pucheros» (Walsh, 1989: 10) para «pour un peu elle en eût pleuré»; «que sea lo que Dios quiera» (12) para «adviene que pourra»; «en medio del campito reinaba...» (13) para «au milieu du pré il y avait...»; «una majadita» (13) para «un troupeau de moutons»; «como si quisiera chuparlas» (13) para «comme s'il eût voulu les boire»; «Y de sopetón» (14) para «Tout d'un coup»; «cortón» (15) para «trop courte». Estas selecciones muestran una traducción menos transparente y una labor más creativa. Acaso sean estas intervenciones las que justifiquen el nombre de «versión libre».

### 3. EL RETRABAJO DEL *ETHOS* PREVIO EN MARÍA ELENA WALSH

En esta sección intentaremos mostrar las diversas imágenes que confluyen para conformar un *ethos* global que se asocia al nombre de María Elena Walsh. Para ello, tomaremos la noción de *retrabajo del ethos previo*, tal como la define Spoturno, «como el conjunto de elementos y procedimientos sociodiscursivos que le permiten al locutor restaurar, modificar o transformar en un nuevo intercambio la imagen que el interlocutor pueda tener respecto del orador» (2019: 323). Veremos entonces hasta qué punto la figura de Walsh Traductora se puede equiparar, a partir de la reelaboración de un *ethos* previo, a la de Walsh Autora y Artista y conformar así, un *ethos* global. Para lograr nuestro objetivo necesitaremos entonces considerar tanto el espacio discursivo (el de la obra), como el prediscursivo (constituido por discursos a cargo de la autora y de terceros).

Como ya se ha hecho referencia, Walsh era una autora muy reconocida de textos para las infancias en el momento en que efectuó las traducciones que ocupan el análisis de este trabajo. Según consta en el sitio web de la Fundación María Elena Walsh,<sup>4</sup> Walsh había recibido, entre otros, el Premio Municipal de Poesía (1947), el Gran Premio «El niño y su mundo» del Festival del Disco Internacional (1965), el Premio «La Mujer del Año en la Argentina» del Instituto Argentino de Opinión Pública (1968) y el Premio Konex de Platino, categoría Espectáculo infantil (1981).

Aunque es ampliamente reconocida por terceros mayormente por sus producciones para las infancias, la carrera como escritora de Walsh no se inició, desde este campo, sino con la poesía para un público adulto. Su primera obra poética se publicó cuando solo tenía quince años en la revista *El Hogar* (1945). A ello le siguió la

---

<sup>4</sup> Véase <https://fundacionmariaelenawalsh.net.ar/>.

publicación de un volumen de poesía titulado *Otoño imperdonable* (1998 [1947]), por el que el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires le otorgó el Premio Municipal de Poesía y que fue elogiado por autores de gran renombre como Pablo Neruda, Juan Ramón Jiménez, Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo. Con algunos de ellos, especialmente con Victoria Ocampo, quien la convocaba para publicar en la revista *Sur*, siguió vinculada durante mucho tiempo. A ambas las unía no solo su amor por las letras, sino también otras dos grandes pasiones, «el feminismo y el pacifismo como opción política de raíz *ghandiana*» (Brizuela, 2012: 9), como bien se refleja en el intercambio de cartas que tuvieron y que se hicieron públicas en el epistolario publicado por Alfaguara en 2012.

Sin embargo, a pesar del reconocimiento que obtuvo su obra poética para adultos, Walsh pronto se alejó de ese ámbito literario que se le hizo «irrespirable» (Walsh en Massuh, 2017: 115). Así, irrumpió en otras artes que le valieron nuevos reconocimientos, como es el caso de la música, en su famoso dúo folclórico «Leda y María» con Leda Valladares y sus giras por Francia. Fue allí, justamente, donde se inició su interés por escribir para un público infantil. Luego incursionaría también el teatro de variedades, seguido de sus textos más famosos para las infancias. En una charla titulada «La poesía en la primera infancia» que dio en 1964, Walsh expone que concebía al teatro de variedades (que afirmaba haber redescubierto en Europa) como un espacio «donde se reúnen la música, la comicidad y el circo para diversión de la toda la familia» (Walsh, 1993 [1964]). Dicha concepción del teatro de variedades parece poder extrapolarse a gran parte de su literatura, que también concibe la idea de un público con múltiples destinatarios.

Por otra parte, probablemente por su crianza en un entorno bilingüe propiciado por su padre inglés, la traducción parecía incorporada como ejercicio cotidiano desde muy temprana edad. Dice Sergio Pujol en su biografía de Walsh (*Como la cigarra*, 2011) que «María Elena fue desarrollando (...) una capacidad notable para la lectura en varias lenguas. Esta práctica no solo enriqueció el caudal informativo de la joven lectora/ escritora, sino que puso en funcionamiento el arte de la traducción» (*op. cit.*: 44). Luego, su estancia en París, haría que también tuviera contacto estrecho con otras lenguas como el francés, además del inglés, y que se interesara por autores franceses que han ejercido gran influencia sobre su obra (Copello, 2018). Como señala la misma Walsh, su experimentación más sistemática con la traducción se remonta a la época de sus primeras creaciones como autora de textos para las infancias: «...me autoconvoqué a un desafío: traducir no literalmente sino espiritualmente algunas *Nursery Rhymes*. Sentía que en español –salvo en coplas y nanas populares– nadie había jugado con las palabras como lo hicieron los ingleses con su lengua» (Dujovne Ortiz, 1982: 61).<sup>5</sup> Recordemos que Walsh, quien se autodefinía como «la nieta de Lewis Carroll» (Barcia,

---

<sup>5</sup> También Ilse Luraschi y Kay Sibbald (1993: 58) mencionan que Walsh ya había realizado «traducciones espirituales» de varios *nursery rhymes* en la década de los años sesenta y setenta.

2008: 719), se apropió de un género tan complejo como el *limerick* y le dio un color local en Argentina en su libro *Zoo Loco* (Walsh, 1965). También popularizó un término para describir el *nonsense* a la argentina, el llamado «disparate». Como comentan Ilse Luraschi y Kay Sibbald (1993), para Walsh, el disparate, como fenómeno lingüístico conforma un acto de ruptura formal y también funcional «porque la introdujo en el mundo de los “subgéneros”, ofreciéndole una evasión “reflexiva” y un procedimiento ideal para combinar juego, poesía y humor» (*op. cit.*: 65).<sup>6</sup>

Todas estas aristas artísticas diversas que hemos enumerado en Walsh se presentan como elementos que han contribuido a modificar su *ethos* autoral y artístico y que le han permitido instaurar nuevos discursos en circuitos diversos. Su vida artística es un continuo nacer y renacer, inventarse y reinventarse. Como ella misma se describe, «he tenido siempre una costumbre, no demasiado voluntaria, de cambiar las etapas. Es como si se agotaran. Entonces hago otra cosa» (Walsh en Díaz-Rönnner, 2010: 1). Estas mutaciones tienen como consecuencia la modificación del estatus institucional y social de la Autora y la Artista desde lo cual surge un *ethos* global innovador y activo. Se intenta analizar ahora cómo su *ethos* de traductora se retrabaja a partir de su *ethos* de autora y artista y se incorpora a ese *ethos* global.

En la sección anterior, hemos definido, dentro de un continuo de menor a mayor visibilidad de la labor traductora, a su traducción de *La nube traicionera* como aquella que se percibe con marcas más visibles. Dichas marcas permiten rastrear la actividad y el compromiso enunciativos de la traductora, de lo cual surge una imagen de su presencia en el discurso. En la sección anterior, hemos señalado algunas marcas paratextuales, como el nombre de la traductora en la tapa y la inclusión de un prólogo, que remiten a una imagen de dicha presencia. Ambas son parte de la materialidad discursiva que permite identificar y caracterizar el retrabajo del *ethos* (Spoturno, 2019: 331). Se percibe, así, un *ethos* de la traductora mucho más desafiante e intervencionista, que se configura a partir del retrabajo de su *ethos* previo (Amossy, 2010; Spoturno, 2017) como autora y artista. Las afiliaciones políticas al feminismo, que pueden verse a lo largo de toda su producción artística de manera a veces implícita y otras explícita, como en su autobiografía infantil «El cuento de la autora», donde se lee: «A una mujer le resulta difícilísimo –o imposible– realizar muchas actividades» (Walsh, 2003 [1975]: 127) refuerzan la imagen de la figura de Walsh como indómita. Al comienzo del prólogo de *La nube traicionera*, se observa una serie de preguntas seguidas de sus respuestas:

¿Cómo? ¿Una abuela que se llama George?»: «la escritora francesa Aurora Dupin se puso el seudónimo de George Sand y durante su juventud se vistió de hombre, un poco para divertirse y otro poco para escandalizar (Walsh, 1989: s/p).

<sup>6</sup> Para ampliar, véase Origgi (2017).

El uso de las preguntas permite pensar en dos aspectos. Por una parte, expresan cuestionamientos esperables respecto del contexto cultural de la década de los años ochenta, en la cual los estereotipos de género eran muy comunes. Walsh parece abogar, por el contrario, por aquel feminismo característico de la segunda mitad del siglo XX, aquel «que ha conseguido que la mujer deje de ser una presencia estética para convertirse en un agente social» (Vidal Claramonte, 1999: 229). En particular, si pensamos en una autora / traductora como Walsh y en su irrupción en la literatura infantil como generadora de nuevas formas discursivas. Esto también pone de manifiesto ciertas tendencias socioculturales presentes tanto al momento de la escritura del original, en 1874, como al de realización la traducción, en 1989. Se observa una afiliación política y literaria entre Sand y Walsh, como la que caracteriza a quienes «tienen el coraje de crear desde el “subsexo”» (Luraschi y Sibbald, 1993: 13). En su texto «Escribir en Argentina» (1994), Walsh plantea una serie de cuestiones que afectan a quienes escriben en Argentina luego de la dictadura y la vuelta a la democracia: «En nuestra vida intelectual sigue habiendo un vacío (...) Me refiero a la óptica feminista. Se nota su falta y creo que los intentos por remediarla llegan tarde» (Walsh, 1994: 57). En este caso, el discurso del prólogo del texto traducido entra en relación no solo con el texto original sino con otros discursos evocados en este nuevo enunciado, como aquellos fragmentos citados de su propia autobiografía.

Por otra parte, en el prólogo la traductora contempla un público infantil («abuela»), pero si pensamos en la primera pregunta que abre el texto citado («¿Cómo?») surge una apelación implícita a un público adulto, enfatizada por la respuesta («para escandalizar»). Estas marcas pueden servir para rastrear la actividad de la traductora desde cuya imagen discursiva se retrabaja el *ethos* previo de Walsh, caracterizado, entre otras cosas, por ser anticipatorio («anticiparse... un rasgo tan típico de María Elena», en Massuh, 2017: 20), subversivo (como en su artículo «Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes» publicado en agosto de 1979 en el suplemento «Cultura y Nación» del diario argentino *Clarín*, que luego se republicaría en 1993 dentro del volumen que lleva el mismo nombre) y por apelar a múltiples destinatarios. Esta estrategia discursiva de múltiple destinación ha sido una manifestación característica de Walsh autora y artista y, como tal, ha sido parte de la configuración de su *ethos* previo. Basta recordar algunos de sus poemas y canciones más famosos como «El país de Nomeacuerdo» y su clara crítica al olvido de aquello que se ha vivido, que funciona casi como una anticipación poética al «Nunca más». <sup>7</sup> Esta múltiple destinación también puede verse en «La vaca estudiosa», que plantea la idea de retomar una

---

<sup>7</sup> La expresión se refiere a aquella utilizada en el contexto argentino democrático por el fiscal Julio Strassera durante el Juicio a las Juntas en 1983. Es, además, el título del informe final de su investigación que luego fue publicado como libro. Esta frase es comúnmente utilizada en Argentina en repudio al terrorismo de Estado que surgió durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, en marzo de 1976. La canción «El país de Nomeacuerdo» fue resignificada cuando el director cinematográfico Luis Puenzo lo empleó como tema musical de su filme *La historia oficial*, en la década de los años ochenta.

actividad sin importar la edad ni las características de cada ser o «El reino del revés», que, más allá de la utilización retórica del disparate y del humor, conforma una parodia del mundo adulto.

El prólogo continúa con un segundo y último párrafo, a modo de breve recorrido biográfico, en el cual se identifica a Sand con un nombre doble: «Aurora-George nació...». Se insiste entonces en una presentación que visibilice la identidad de la autora del texto fuente, como si ello justificara releerla o, incluso, traducirla.<sup>8</sup> También hay en este segundo párrafo algunas secciones que dan cuenta de una transformación del *ethos* previo, como los siguientes fragmentos en donde Walsh describe a Sand de manera análoga a como ella misma se ha descrito casi una década atrás en su autobiografía. Se lee en el prólogo de *La nube traicionera* que Sand «¡Trabajó sin parar!», a lo cual se agrega que «nada se consigue por arte de magia o por intervención de las hadas, sino mediante el estudio y el trabajo y la constancia» (Walsh, 1989: s/p). Estos fragmentos funcionan como una de las manifestaciones discursivas que reelaboran y retrabajan el *ethos* de Walsh Autora, parte de cuyas configuraciones rescatamos en este fragmento de su autobiografía infantil «El cuento de la autora» donde se lee:

Todo me dio mucho, mucho trabajo. Tuve que pelear con alma y vida contra la pereza o la ineptitud propias y a menudo contra la incomprensión ajena, como todo el mundo. (...) Lo digo para que lo recuerden cuando se desanimen y, [...] supongan que para otros todo fue cuestión de carambola y varita mágica (Walsh, 2003 [1975]: 129-131).

Podemos pensar, entonces, este paralelismo entre Walsh traductora y Walsh autora y artista, a partir de una reelaboración del *ethos* previo, ya que en los fragmentos del prólogo que hemos citado, la figura de Walsh traductora que se presenta como responsable de la enunciación interactúa discursivamente con Walsh autora en la autobiografía citada. Mediante este discurso, la figura asociada a Walsh traductora se afilia con un modelo cultural que aboga por el esfuerzo, por la lucha frente a la falta de reconocimiento, al igual que aquel que se depende del análisis del fragmento presente en la autobiografía.

Al final de *La nube traicionera*, se agrega una sección titulada «La puerta abierta del cuento» (Walsh, 1989: 83) en la cual encontramos algunos fragmentos que denotan una imagen discursiva particular. Por ejemplo, en «[s]i somos curiosos, cosa que no está mal sino muy bien» (Walsh, 1989: 83), el uso de la cláusula condicional, en primer lugar, seguido de la primera persona plural, el adjetivo «curiosos» y el sintagma adverbial «muy bien» muestran que se alude a lectores activos, a quienes se anima a

---

<sup>8</sup> La traducción de Walsh era la única traducción al español del cuento realizada hasta ese momento y, como tal, conformaba la única manera para la audiencia latinoamericana de acceder a este texto en particular y a la obra infantil de Sand en general.

«completar» el texto, a agregar «un montón de cosas que el escritor no tuvo tiempo ni ganas» (Walsh, 1989: 83) para hacerlo. Se insiste en darle continuidad al texto: «Pero en nuestras locas cabecitas tenemos derecho a preguntarnos y contestarnos: ¿Qué pasó con la pobre Bicha?» (Walsh, 1989: 83). Esto refleja una reelaboración sobre la propia imagen que nuevamente es equiparable a la construcción de su *ethos* de Autora, presente en su autobiografía infantil cuando se lee: «Recuerden lo que quieran, olviden lo que puedan, e inventen lo que falte. Porque la vida de un escritor es siempre incompleta: la completan sus lectores, si tiene la suerte de conquistarlos» (Walsh, 2003 [1975]: 107).

Por otra parte, como señalan Luraschi y Sibbald (1993), resulta evidente «ver en la elección del libro una intención abiertamente pedagógica, raras veces encontrada antes en sus creaciones infantiles» (171). En más de una ocasión, Walsh ha manifestado su rechazo al didacticismo: «Tengo un gran respeto por la sana pedagogía y la sana psicología, pero nunca quise enseñar nada con el dedo levantado» (Walsh en Massuh, 2017: 175). Luraschi y Sibbald entienden que la elección del texto responde a que Walsh «comparte las preocupaciones básicas de George Sand y las adapta al siglo XX para que puedan leerse “mujermente” [...] en un cuento de mujeres y sobre mujeres» (1993: 171). Además, aquí también vemos nuevamente que resurge la doble destinación, ya que, además de dar a conocer a Sand entre el público infantil, parece haber un procedimiento que apela a un público adulto, que es parte del circuito literario. Cuando se produce el fenómeno de que textos escritos por autoras conocidas en el ámbito literario como Sand son traducidos por autoras tan célebres como Walsh, quienes leen esa traducción se predisponen de una manera particular, que está influida por las imágenes previas que los lectores, o incluso otros traductores, escritores y editores tienen de esa autora. Esto además puede influir en el encargo de la traducción y en las condiciones de trabajo, los permisos y las licencias (Spoturno, 2017). Como comenta Gigliola Zecchin de Duhalde en una comunicación personal (2021),<sup>9</sup> editora de Walsh al momento de traducir y publicar *La nube traicionera*, la elección del texto y de las marcas por acriollarlo y actualizarlo en función del público destinatario de la traducción fueron parte de las decisiones de Walsh, que luego ella supervisó en su rol de directora editorial. También menciona que entre estas decisiones estaba la elección de la fecha en que fue publicado, coincidente con conmemoraciones de movimientos tendientes a hacer resurgir las figuras de las mujeres en el plano nacional e internacional.<sup>10</sup> Por último, agrega que la editorial Sudamericana tomó la decisión de llevar a cabo bajo su dirección tres publicaciones sucesivas con una línea editorial similar, aunque para distintos públicos, comenzando con *La nube traicionera* (Walsh,

---

<sup>9</sup> En conversación personal con la autora de este artículo.

<sup>10</sup> Como la coincidencia con la organización de la Comisión Feminista por los 20 años de la llamada segunda ola feminista (Argentina, 1989) y la casi contemporaneidad con la llamada tercera ola feminista, que se dio en muchas partes de mundo a comienzos de la década de los años noventa.

1989), siguiendo con *María Elena Walsh o «el desafío de la limitación»* (Luraschi, Ilse y Kay Sibbald, marzo de 1993) y culminando con *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes* (Walsh, octubre de 1993). Por todo lo anterior, vemos en la elección y en el acto de traducir *La nube traicionera* una nueva instancia de reelaboración del *ethos* previo de Walsh, que, de manera a veces subliminal,<sup>11</sup> pero en otras ocasiones de manera abiertamente explícita,<sup>12</sup> se ha configurado desde un discurso feminista.

Por último, cabe preguntarnos qué es lo que cambió en el espacio social de la figura de Walsh para que se dé este reposicionamiento de la figura traductora menos perceptible en la colección *Veo-Veo* y aquel más visible en *La nube traicionera*, presentado aquí como una transformación de su *ethos* previo de autora y artista. Creemos que esto se podría deber a que entre una producción y otra la autora adquirió prestigio en el campo literario, crítico y político. Quizás sea relevante aquí recordar que en 1985 el presidente Raúl Alfonsín convocó a María Elena Walsh para integrar el Consejo para la Consolidación de la Democracia, surgido en el marco de la Argentina posdictatorial. Se trataba de un órgano asesor y diverso que apoyaría con su labor ad honorem la democracia recién recuperada. Además de Walsh, lo conformaban otras personalidades célebres, como el eminente cardiólogo René Favaloro y la físico-matemática Emma Pérez Ferreira. Mientras permaneció en ese cargo, Walsh mostró su apoyo a la labor de la asociación Abuelas de Plaza de Mayo.<sup>13</sup> Ocupó este cargo hasta 1989, año en el cual realizó la traducción *La nube traicionera*. Este nuevo funcionamiento y representación sobre la figura cultural y política de Walsh pudo haber contribuido a autorizar su palabra para reposicionarse como autora, traductora y artista. Pareciera entonces que en esta producción el *ethos* de la traductora, en un proceso de reelaboración de su imagen como autora y artista, se ha reposicionado en un espacio más cercano a este último. En función de que el texto traducido sigue siendo reeditado, al igual que muchas de las producciones de Walsh autora y artista, podemos pensar que la transformación de Walsh traductora ha configurado un *ethos* global más intervencionista, más innovador y más afín a aquel asociado a la figura de Walsh artista. Se trata entonces de un *ethos* global en el que confluyen tanto la imagen asociada a su discurso de escritora como aquella que puede asociarse, a partir del análisis presentado aquí, a su imagen de traductora.

---

<sup>11</sup> Alina Dunbar (2014) comenta la actitud transgresora de Walsh hacia los roles tradicionales de género en referencia a la protagonista de la novela infantil *Dailan Kifki* (Walsh, 2018 [1966]), cuyas acciones animan «especialmente a las niñas, a buscar más allá del matrimonio para lograr su plenitud y felicidad» (*op. cit.*: 26).

<sup>12</sup> Véase «Sepa por qué usted es machista», texto de corte netamente feminista publicado por primera vez en la revista argentina *Humor* en 1980 y republicado en *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes* en 1993, por Sudamericana.

<sup>13</sup> Abuelas de Plaza de Mayo es una agrupación de mujeres que hoy pertenecen a una ONG del mismo nombre, cuyo objetivo es localizar a los niños apropiados durante la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983) para restituirlos a sus legítimas familias ([www.abuelas.org.ar](http://www.abuelas.org.ar)).

## CONCLUSIONES

Nuestro análisis ha intentado caracterizar los grados de (in)visibilidad y el *ethos* de la traductora en un corpus perteneciente a las literaturas para las infancias, traducido por la artista argentina María Elena Walsh. El objetivo ha sido intentar comprender mejor, mediante un análisis de casos, las marcas discursivas y la imagen que de ellas se desprende en textos que presentan una complejidad especial por sus características intrínsecas: su pertenencia a un subsistema considerado de menor prestigio, su múltiple destinación, su pertenencia simultánea a dos sistemas: el literario y el socioeducativo, y sus diferentes estrategias para traducirlos. En clave con la propuesta de (in)visibilidad en la traducción de las literaturas para las infancias (Lathey, 2006, 2010, 2016) y siguiendo la noción del retrabajo del *ethos* previo reformulada en el ámbito de la traductología (Spoturno, 2019), se ha ido revelando una caracterización con diferentes grados de visibilidad y distintos posicionamientos a partir de la tarea traductora, desde los cuales surge una configuración particular del *ethos* que se asocia a la figura de Walsh.

El estudio efectuado muestra que en aquellas instancias en las que hay menor visibilidad en las dimensiones textuales y paratextuales, como en el primer texto *Las alas mágicas*, el discurso traducido se vuelve transparente respecto del original. Es decir, la imagen que se construye a partir de este discurso no habilita una analogía con la figura autoral ni artística de Walsh. En instancias intermedias, como en *Pollo Repollo*, aunque no haya rastros que permitan apreciar la actividad traductora en el espacio paratextual, se observan marcas en el texto. A partir de la imagen que se desprende de este discurso traducido es posible establecer una analogía con Walsh autora y artista y se observa un primer intento, si bien lábil, de transformación de su *ethos* previo. En las instancias en las que se muestran marcas manifiestas de la traductora, como ocurre en *La nube traicionera*, las intervenciones no solo se caracterizan por su innovación en cuanto al registro y al estilo, sino que presentan, más claramente, aspectos culturales, estéticos, éticos y políticos, en una clara reconstrucción de su subjetividad. Además, a partir de la imagen que se desprende de este discurso traducido, se deduce una reelaboración del *ethos* de Walsh autora y artista, que se reconfigura en un *ethos* global. Es necesario aun un estudio de otros textos traducidos por Walsh para continuar indagando en este tema en el futuro y ver las implicancias que su caso puede aportar a los estudios traductológicos del área. Sin duda, la traducción de las literaturas para las infancias sigue conformando un área en la que, como señala Alvstad (2019), es preciso profundizar la exploración.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvstad, Cecilia (2019), «Children's Literature», en Kelly Washbourne y Ben Van Wyke (eds.), *The Routledge Handbook of Literary Translation*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 159-180, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315517131-12>.
- Amossy, Ruth (2010), *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, París, PUF, DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.amossy.2010.01>.
- Barcia, Pedro Luis (2008), «Recepción pública: reconocimiento a María Elena Walsh. Saludo a María Elena Walsh en la presentación de sus obras inéditas», en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXXM, septiembre-diciembre, 299-300, pp. 717-720.
- Bastin, Georges L. (2020), «Adaptation», en Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 3.<sup>a</sup> edición, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 10-14, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315678627-3>.
- Brizuela, Leopoldo (2012), «Prólogo» en *María Elena Walsh en la Casa de Doña Disparate*, edición digital, Ciudad de Buenos Aires, Alfaguara, s/p.
- Copello, Fernando (2018), «Francia y la literatura francesa en la poesía de María Elena Walsh», en Susana Artal Maillie, Valeria Castelló-Joubert y Juan Manuel Lacalle (comps.), *Insularidades y puentes. Estudios argentinos de literatura francesa y francófona*, Mar del Plata, Plataforma, pp. 95-105.
- Desmet, Mieke Kristina Theresia (2007), *Babysitting the Reader: Translating English Narrative Fiction for Girls into Dutch (1946-1995)*, Berna, Peter Lang.
- Díaz-Rönnner, María Adelia (2010), «La poética de las nueces», *Dossier María Elena Walsh. El envés del revés*, Fundación Cuatro Gatos, en [https://www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos\\_139.pdf](https://www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos_139.pdf) (fecha de consulta: 13/9/2021).
- Dunbar, Alina (2014), «María Elena Walsh and the Art of Subversive Children's Literature», *Bookbird: A Journal of International Children's Literature*, 52 (3), pp. 22-30, DOI: <https://doi.org/10.1353/bkb.2014.0105>.
- Dujovne Ortiz, Alicia (1982), *María Elena Walsh. Colección Los Juglares*, Madrid, Ediciones Júcar.
- Klingberg, Gote (1986), *Children's Fiction in the Hands of Translators*, Lund, Bloms Boktryckeri AB.
- Lathey, Gillian (2006), «The Translator Revealed. Didacticism, Cultural Mediation and Visions of the Child Reader in Translator's Prefaces», en Jan van Coillie y Walter Verschueren (eds.), *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*, Manchester y Kinderhook, St. Jerome Publishing, pp. 1-18.
- Lathey, Gillian (2010), *The Role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers*, Nueva York y Londres, Routledge, DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203845233>.
- Lathey, Gillian (2016), *Translating Children's Literature*, Abingdon y Nueva York, Routledge, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315753515>.
- Luraschi, Ilse y Kay Sibbald (1993), *María Elena Walsh o «el desafío de la limitación»*, Buenos Aires, Sudamericana.

- Massuh, Gabriela (2017), *Nací para ser breve. María Elena Walsh. El arte, la pasión, la historia, el amor*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Sudamericana.
- Oittinen, Riita (2000), *Translating for Children*, Nueva York, Garland Publishing.
- Origgi, Alicia (2017), *María Elena Walsh o la coherencia del disparate*. Buenos Aires, Editorial AALIJ.
- Ormerod, Jan (1985), *The Story of Chicken Licken*, Cambridge, Candlewick Press.
- O'Sullivan, Emer (2003), «Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature», *Meta*, 48 (1-2), pp. 197-207, DOI: <https://doi.org/10.7202/006967ar>.
- O'Sullivan, Emer (2013), «Children's literature and translation studies», en Carmen Millán y Francesca Bartrina (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*, Nueva York, Routledge, pp. 451-463.
- O'Sullivan, Emer (2019), «Translating children's literature: what, for whom, how, and why. A basic map of actors, factors and contexts», *Belas Infieis*, 8 (3), pp. 13-35, DOI: <https://doi.org/10.26512/belasinfieis.v8.n3.2019.25176>.
- Pujol, Sergio (2011), *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*, Buenos Aires, Emecé.
- Sand, George (1999 [1874]), «Le nuage rose», *Contes d'une grand-mère*, París, Hachette Livre.
- Sardi, Valeria (2014), «Infancias y literaturas: masculinidades hegemónicas y alternativas en la LIJ latinoamericana», ponencia presentada en el Foro «Libros como ventanas. Nuevas construcciones narrativas» en las 24.<sup>as</sup> Jornadas para Docentes y Mediadores de Lectura, en el marco de la 24ª Feria del Libro infantil y Juvenil, 24 de julio de 2014, en <http://poeticasininfancia.blogspot.com/2014/08/infancias-y-literatura.html> (fecha de consulta: 28/8/2021).
- Shavit, Zohar (1981), «Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem», *Poetics Today*, 2 (4), pp. 171-179, DOI: <https://doi.org/10.2307/1772495>.
- Spoturno, María Laura (2017), «The Presence and Image of the Translator in Narrative Discourse: towards a Definition of the Translator's *Ethos*», *Moderna spark*, 111 (1), pp. 173-196.
- Spoturno, María Laura (2019), «El retrabajo del *ethos* en el discurso autotraducido. El caso de Rosario Ferré», *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 21, pp. 323-354, DOI: <https://doi.org/10.24197/her.21.2019.323-354>.
- Tabbert, Reinbert (2002), «Approaches to the Translation of Children's Literature. A Review of Critical Studies since 1960», *Target*, 14 (2), pp. 303-351, DOI: <https://doi.org/10.1075/target.14.2.06tab>.
- Van Coillie, Jan y Walter Verschueren (2006), «Editors' Preface» en Jan Van Coillie y Walter Verschueren (eds.), *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*, Mánchester y Kinderhook, St. Jerome Publishing, pp. v-ix.
- Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Vidal Claramonte, María Carmen África (1999), «De por qué no se puede traducir en femenino», en *Lengua y cultura: estudios en torno a la traducción: volumen II de las actas de los VII Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción*, pp. 229-232.

- Walsh, María Elena (1945), «Epílogo», *Revista El Hogar*, 21 de septiembre de 1945: s/p, en <https://www.facebook.com/fundacionmariaelenawalsh/photos/pcb.967417426999394/967416383666165> (fecha de consulta: 23/11/2021).
- Walsh, María Elena (1965), *Zoo Loco*, Buenos Aires, Fariña.
- Walsh, María Elena (1986a), *Las alas mágicas*, Buenos Aires, Hyspamérica Ediciones Argentina.
- Walsh, María Elena (1986b), *Pollo repollo*, Buenos Aires, Hyspamérica Ediciones Argentina.
- Walsh, María Elena (1986c), *Veo-Veo. Mi primera enciclopedia*, 0, Buenos Aires, Hyspamérica Ediciones Argentina.
- Walsh, María Elena (1989), *La nube traicionera*, ilustrado por Daniel Rabanal, Buenos Aires, Sudamericana.
- Walsh, María Elena (1993 [1964]), «La poesía en la primera infancia», en *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 119-127.
- Walsh, María Elena (1993 [1979]), «Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes», en *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 13-18.
- Walsh, María Elena (1993 [1980]), «Sepa por qué usted es machista», en *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 52-54.
- Walsh, María Elena (1994), «Escribir en la Argentina», *Hispanérica*, 23 (69), pp. 55-60.
- Walsh, María Elena (1998 [1947]), *Otoño imperdonable*, Buenos Aires, Planeta.
- Walsh, María Elena (2003 [1975]), «El cuento de la autora», en *Chaucha y Palito*, Buenos Aires, Alfaguara, pp. 107-132.
- Walsh, María Elena (2018 [1966]), *Dailan Kifki*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Walsh, María Elena (2018), *La nube traicionera*, ilustrado por Nancy Fiorini, Buenos Aires, Alfaguara.
- Wolkstein, Diane (1983), *The Magic Wings: A Tale From China*, ilustrado por Robert Andrew Parker, Nueva York, E.P. Dutton.
- Zecchin de Duhalde, Gigliola «Canela» (2021), *Comunicación personal vía telefónica*, 23 de octubre de 2021.

# **UNA MIRADA SOBRE EL *ETHOS* DESDE LA TRADUCTOLOGÍA FEMINISTA TRANSNACIONAL. EL CASO DE *PASOS BAJO EL AGUA* (1987), DE ALICIA KOZAMEH, Y SU TRADUCCIÓN AL INGLÉS**

*Gabriela Luisa Yañez*

## **INTRODUCCIÓN**

En un mundo globalizado, la traducción juega un papel primordial como herramienta y modelo de diálogo transfronterizo de resistencia, solidaridad y activismo en pos de la justicia y equidad para todas las personas (Castro y Ergun, 2017). En particular, las prácticas transnacionales de traducción feminista contribuyen al surgimiento de múltiples y diversas subjetividades que cuestionan y desnaturalizan categorías arraigadas culturalmente, como el binarismo de género (Castro y Ergun, 2017; Castro y Spoturno, 2020).

Desde la perspectiva de la traductología transnacional feminista, traducir de sur a norte puede constituirse en una estrategia que apunte a invertir el flujo de diseminación epistemológica y contribuya a crear espacios de diálogo entre diferentes comunidades feministas (Flotow, 2020). Asimismo, las estrategias de traducción para abordar un texto feminista no son fijas ni universales, sino que deben entenderse como situadas en contextos históricos que las condicionan e influidas por las agendas políticas que buscan promover (Mainer, 2017). Así, una traducción con conciencia de género habilita la visibilidad de quien traduce como agente que negocia sentidos entre lenguas y culturas (Pas y Zaborowska, 2017) y en diversos contextos histórico-geográficos. Desde este enfoque, proponemos un estudio de la narrativa testimonial *Pasos bajo el agua* (1987) (en adelante: *Pasos*), escrita por Alicia Kozameh y publicada por la

editorial argentina Contrapunto. Asimismo, examinamos *Steps under Water. A Novel* (Kozameh, 1996) (en adelante: *Steps*), la única versión en inglés existente de la novela, traducida por David E. Davis y publicada por University of California Press.

Alicia Kozameh fue privada ilegalmente de su libertad y convertida en presa política el 24 de septiembre de 1975, poco antes del comienzo de la última dictadura cívico-militar argentina (24 de marzo de 1976 a 10 de diciembre de 1983),<sup>1</sup> autodenominada *Proceso de Reorganización Nacional*. Fue mantenida en prisión, primero, en la Alcaldía de Mujeres de la Jefatura de Policía de Rosario, conocida como El Sótano, y luego trasladada a la Unidad Penal n.º 2 de Villa Devoto, en la ciudad de Buenos Aires (Colla, 2015). Ambos lugares, incluidos actualmente en el listado de centros clandestinos de detención (CCD) (SDHN, 2015), fueron utilizados por las fuerzas represivas del Estado para la privación ilegal de la libertad por motivos políticos desde fines del año 1974.

Durante este período, los CCD congregaron a mujeres con diversas trayectorias políticas, como Kozameh, y muchas detenidas confluyeron en Villa Devoto. Las prisioneras políticas trasladadas al Penal de Villa Devoto, también conocido como la «cárcel vidriera»,<sup>2</sup> contaron con mayores posibilidades de sobrevivir que en otros centros de detención, debido a la presión de los organismos nacionales e internacionales, de familiares y abogados (Guglielmucci, 2007). Alicia Kozameh formó parte de este grupo de personas detenidas en condición de prisioneras políticas oficiales y oficializadas en Villa Devoto; es decir, reconocidas como tal por las autoridades. Posiblemente, gracias a esta condición, logró conservar la vida, a diferencia de los secuestrados durante el régimen *de facto*, la mayoría de los cuales pasaron a integrar la larga lista de los *desaparecidos*<sup>3</sup> (Semilla Durán, 2017).

Publicada en 1987, *Pasos* constituye un testimonio invaluable sobre la experiencia carcelaria de Alicia Kozameh durante la última dictadura militar argentina, tanto desde una perspectiva histórica como desde el punto de vista de la historia literaria y sociocultural del Cono Sur (Pfeiffer, 2017). *Pasos* puede considerarse un hito de la

---

<sup>1</sup> La detención de Kozameh se enmarca en los planes de persecución y exterminio de los militantes políticos y de las organizaciones revolucionarias que comenzaron con el fallecimiento del presidente Juan Domingo Perón, el 1 de julio de 1974, y continuaron durante el mandato inconcluso de María Estela Martínez de Perón (1 de julio de 1974 a 14 de marzo de 1976) (Semilla Durán, 2017).

<sup>2</sup> La denominación «cárcel vidriera» alude a la apariencia de cárcel común que se le daba al lugar para mostrar una imagen de «legalidad» y ocultar ante los organismos internacionales la existencia de un plan sistemático ilegal de secuestro y desaparición de personas (Guglielmucci, 2007; CPM, 2020).

<sup>3</sup> La figura del *desaparecido* se convirtió en un trágico y perverso emblema de la dictadura militar argentina. En una conferencia de prensa en 1979, el entonces dictador argentino Jorge Rafael Videla se refirió al desaparecido como «una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo...está desaparecido». Para mayor información, véase: <https://www.lavoz.com.ar/noticias/politica/videla-1979-no-esta-muerto-ni-vivo-esta-desaparecido/>.

literatura testimonial argentina escrita por mujeres<sup>4</sup> (Tompkins, 1998). Este género resurge en la escena literaria argentina a partir de la recuperación de la democracia en 1983<sup>5</sup> (García, 2016) y da expresión a muchas voces femeninas sometidas por la sociedad dictatorial argentina en la década de los años setenta del siglo pasado. Las obras testimoniales como la de Kozameh «combinan su aspecto testimonial-documental con características del discurso ficcional y/o discurso poético» (García, 2016: 80) y ponen en escena personajes sobrevivientes y testigos del terrorismo de Estado. Así, *Pasos* contribuye al surgimiento de un discurso literario femenino que instaura un diálogo social en torno a la violación de los derechos de las mujeres detenidas ilegalmente (Libânio Dantas, 2013).

Mediante una metodología comparatista, nos interesa examinar la evocación de lo femenino en *Pasos* y su traducción al inglés. Nuestro trabajo persigue dos objetivos. En primer lugar, analizamos pasajes de *Pasos* y de su traducción a fin de identificar los procedimientos de asimetría léxica y el uso de léxico estereotipado en tanto estos resultan fundamentales para la construcción de una condición femenina degradada. En segundo término, desde un el punto de vista teórico-metodológico y a partir del análisis efectuado, exploramos la configuración de la subjetividad en pos de caracterizar el *ethos* colectivo (Charaudeau, 2005; Orkibi, 2008), que surge de la obra fuente y de su traducción. Partimos de la hipótesis de que tanto en el texto fuente como en el texto meta la configuración del *ethos* colectivo opera como un mecanismo discursivo de denuncia y, eventualmente, subversión de las inequidades de género.

En los siguientes apartados ofrecemos un breve recorrido teórico por los aspectos centrales de la traductología feminista transnacional y del estudio de la subjetividad en el discurso. Para contextualizar el análisis, dedicamos una sección a reseñar la obra fuente y su traducción. Seguidamente, nos abocamos al examen comparatista de fragmentos de ambos textos. Finalmente, planteamos algunas consideraciones conclusivas que se derivan de nuestro trabajo.

## 1. TRADUCCIÓN, FEMINISMOS Y SUBJETIVIDAD

La relación entre traducción, feminismos y géneros forma parte actualmente de una agenda de interés global (Flotow, 2011; Costa y Alvarez, 2013; Alvarez *et al.*, 2014; Costa, 2016; Flotow y Farahzad, 2017; Godayol, 2019; Castro *et al.*, 2020; Flotow y Kamal, 2020). Así, incumbe a la traductología feminista transnacional

<sup>4</sup> Excede los objetivos de este trabajo ahondar en el género testimonial y la escritura carcelaria de mujeres. Para más detalles, consultar, entre otros, Goicochea (2000), DEMAC (2005) y García (2017).

<sup>5</sup> La democracia alentó la proliferación de relatos sobre las detenciones clandestinas durante la última dictadura argentina. El mayor exponente testimonial fue, sin dudas, el informe sobre la desaparición forzada de personas *Nunca más* (CONADEP, 2006 [1984]).

examinar el modo en que diferentes formas de textos y discursos migran y contribuyen (o no) con los procesos transnacionales actuales de producción de epistemologías de género y prácticas feministas. En este sentido, la traducción puede operar activamente en la recreación de los espacios de resistencia de los discursos fuente y promover flujos de significación con la lengua y cultura meta que promuevan cuestionamientos en torno a concepciones de género instauradas y consolidadas culturalmente (Castro y Ergun, 2017).

En efecto, se considera imprescindible contar con prácticas transnacionales de traducción feminista que fomenten la justicia social así como alianzas con epistemologías antirracistas, poscoloniales, antiimperialistas y anticapitalistas (Alvarez *et al.*, 2014). Estas prácticas tienen el potencial de permitir el surgimiento de múltiples y diversas subjetividades en la traducción, cuestionar y desnaturalizar las categorías de género (Costa, 2016). En este sentido, la traducción constituye un medio insoslayable para producir identidades, conocimientos y encuentros transculturales que contribuyen a la resistencia, la solidaridad y el activismo en pos de la justicia y equidad para todos (Castro y Ergun, 2017). En el contexto de la globalización, las prácticas de traducción y la reflexión sobre dichas prácticas deben contribuir a terminar con las jerarquías y erradicar la discriminación de género (Castro y Spoturno, 2020).

Desde la traductología feminista transnacional se reconoce la *heterogeneidad* como elemento fundamental para la traducción. Un enfoque feminista transnacional de la traducción no solo permite explicar los factores que afectan las identidades y las experiencias femeninas, sino que además pone el foco en el carácter interseccional de las identidades y experiencias de las *mujeres*<sup>6</sup> (Crenshaw, 1989; Viveros Vigoya, 2016; Femenías, 2019). Así, para la traducción se toman en cuenta las múltiples diferencias entre las mujeres como resultado de factores como la educación, las distintas capacidades, la clase social, la raza, la etnia, la orientación sexual, la edad, la ideología y los diferentes contextos y sistemas de opresión que las atraviesan, incluso la opresión de las mujeres por parte de otras mujeres. Esta perspectiva interpela el examen crítico de la traducción de un texto testimonial como el de Kozameh, en el cual se inscriben subjetividades y experiencias femeninas múltiples y atravesadas por distintos sistemas de opresión.

Desde el punto de vista del análisis del discurso, se pone de relieve la centralidad de la palabra y de la imagen para la inscripción de las subjetividades en el discurso. A través de la toma de la palabra, queda plasmada la imagen discursiva o *ethos* el sujeto enunciativo en el discurso. Ruth Amossy (2018 [2010]) señala que la configuración de este *ethos* es una dimensión constitutiva del discurso vinculada a modelos culturales y sociales cambiantes que la moldean y a los cuales contribuye a definir. Asimismo, el sujeto discursivo que asume la responsabilidad de la enunciación con frecuencia

---

<sup>6</sup> Siguiendo a Castro y Spoturno (2020), la categoría *mujeres* se concibe aquí de manera inclusiva y dinámica, y, de ningún modo, binaria y normativa.

proyecta no solo una imagen individual sino además la del grupo en representación del cual se pronuncia (Amossy, 2018 [2010]). En este sentido, Eithan Orkibi (2008) llama la atención sobre la construcción del *ethos* colectivo como la imagen que un grupo social dado, como un partido político o un movimiento social, construye de sí a través de su discurso. Esta imagen se configura y refuerza sobre la elaboración de rasgos característicos propios del grupo, en función de la lengua, los valores y los símbolos visuales, entre otros. En el discurso testimonial femenino, quien toma la palabra construye una imagen colectiva de la cual participa y que contribuye a elaborar. En tanto representa una voz colectiva, el sujeto discursivo que brinda testimonio configura su subjetividad en términos de experiencia compartida. Así, proyecta un *ethos* grupal que es una extensión de sí y, al mismo tiempo, «un espejo amplificador» en el que interpela a mirarse (Amossy, 2018 [2010]: 175).

Por su parte, Patrick Charaudeau (2005) distingue entre el *ethos* colectivo *autoatribuido* y *heteroatribuido*. Según este autor, la noción de *ethos* autoatribuido puede definirse como la imagen que un grupo proyecta de sí mismo. En cuanto al *ethos* heteroatribuido, este hace referencia a la imagen que un grupo determinado construye de otro grupo. Así, el *ethos* colectivo heteroatribuido implica una imagen artificialmente homogénea, construida *a priori* y fundada en prejuicios y estereotipos que circulan entre quienes no pertenecen a un grupo dado (Charaudeau, 2005). Estos mecanismos discursivos permiten dar cuenta de cómo se verifica la construcción de las subjetividades femeninas en el discurso traducido y el *ethos* colectivo autoatribuido y heteroatribuido que configura la figura traductora (Spoturno, 2017) a partir de la obra de Kozameh.

## **2. PASOS BAJO EL AGUA (1987), DE ALICIA KOZAMEH, Y SU TRADUCCIÓN AL INGLÉS STEPS UNDER WATER. A NOVEL (1996)**

Nacida en 1953 en Argentina en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, Alicia Kozameh es autora de numerosas obras, incluidas siete novelas, algunas traducidas al inglés, francés, alemán e italiano. Asimismo, su obra literaria se compone, entre otras, de dos colecciones de cuentos, un libro de poesía, una serie de libros de poesía en prosa, la edición de antologías. Participó, además, en la publicación y edición de *Nosotras presas políticas* (Beguán *et al.*, 2006), una obra colectiva que contó con la colaboración de ciento doce mujeres presas políticas ilegales en cárceles de distintos puntos de Argentina entre 1974 y 1983 durante la última dictadura militar del país.

En la década de los años setenta, Kozameh se unió al Partido Revolucionario de los Trabajadores. En 1975, Alicia Kozameh y muchos otros militantes fueron detenidos ilegalmente en la provincia de Santa Fe como consecuencia de su militancia política (Semilla Durán, 2017). Permaneció detenida durante tres años primero en El Sótano, y luego en Villa Devoto. El 24 de diciembre de 1978, Kozameh recibió una amnistía de

Navidad.<sup>7</sup> Permaneció primero en libertad vigilada y luego se le permitió salir del país (Pfeiffer, 2017). Tras recuperar su libertad, Kozameh se exilió en California y en México. En 1984, después de la caída de la dictadura militar, Kozameh decidió regresar a Argentina, donde escribió su novela testimonial *Pasos*. En 1987, la editorial Contrapunto publicó en Buenos Aires la primera edición de la obra.<sup>8</sup> Como consecuencia de la publicación de *Pasos*, Kozameh comenzó a recibir amenazas y, finalmente, decidió regresar al exilio en los Estados Unidos en 1988 (Pfeiffer, 2016). Desde entonces, vive en la ciudad de Los Ángeles y es profesora del Departamento de Inglés en Wilkinson College of Arts, Humanities, and Social Sciences, en Chapman University.

Como queda dicho, en tanto texto testimonial, *Pasos* narra las experiencias individuales, personales y a la vez colectivas de la cárcel y del exilio, revela los traumas sufridos y expone «los efectos a largo plazo de una especie de tortura generalizada, la cual se extiende desde los propios cuerpos torturados hacia todo el cuerpo social» (Giordano, 2005). Así, esta obra aúna elementos ficcionales y reales para dar cuenta de los sucesos violentos vividos durante la dictadura militar argentina no solo por la autora misma sino también por sus compañeros y compañeras de militancia y cautiverio:

Diría que (mi escritura) es una literatura semiautobiográfica, porque lo que escribo es una forma de ficcionalización de una realidad que no es solamente la mía, sino una realidad conjunta (Kozameh en Andradi, 2005: 172).

Por medio de la literatura, Kozameh instaura en *Pasos* una escritura que es representativa de lo vivido por las mujeres prisioneras (políticas), víctimas de un régimen dictatorial patriarcal (Libânio Dantas, 2013; Simón, 2019). Se intersecan en el relato las diversas formas de violencia (sexual) ejercidas sobre los cuerpos femeninos en los CCD. Esta violencia reproduce y refuerza la jerarquía masculina y el modo en que las mujeres (militantes activistas) son perseguidas y denigradas por transgredir los roles preestablecidos socialmente para ellas (Davidovich, 2014).

Sara, el personaje principal, es una joven activista detenida ilegalmente por fuerzas militares en el CCD El Sótano y luego trasladada a la cárcel de Villa Devoto durante la dictadura. Sara narra su historia desde su mirada de mujer y expone, sin mencionarlo explícitamente pero con crudeza, el sometimiento, la privación de la palabra y las vejaciones corporales a las que son sometidas ella y sus compañeras prisioneras (Pfeiffer, 2008). Esta mirada expone una crítica que desafía el orden social

---

<sup>7</sup> La amnistía fue resultado de la promesa que Videla le hizo al entonces presidente de los Estados Unidos, Jimmy Carter. El 27 de septiembre de 1977, el gobierno argentino se comprometió a restaurar los derechos humanos de las personas detenidas por motivos políticos antes de la Navidad, brindándoles la opción de un exilio voluntario y una forma de libertad bajo palabra (Avenburg, 2009).

<sup>8</sup> La obra fue reeditada por la editorial Alción en la provincia de Córdoba, Argentina, en 2002 y 2006.

androcéntrico, visibiliza las inequidades de género y pone en escena un discurso hasta entonces reprimido (Libânio Dantas, 2013). A través del personaje cobran voz todas las mujeres que agonizan en los centros de detención. Se denuncian la violencia ejercida por el régimen *de facto* y las relaciones de poder que se materializan en el cuerpo torturado de las personas detenidas y en el discurso dictatorial (Buchanan, 2005).

*Pasos* se conforma de relatos fragmentarios –como la memoria– que intentan reconstruir las experiencias de violencia de la época (Szurmuk, 1998). Los relatos y hechos narrados de manera dispersa fuerzan una lectura entre líneas que obliga a unir los fragmentos como si fueran piezas de un rompecabezas (Giordano, 2005). Esta estructura textual refuerza la fragmentación y subraya la experiencia de hallarse perdida. Los estilos narrativos que se conjugan en la novela son diversos. Por ejemplo, en el capítulo «Como en la guerra. En la guerra», el diálogo contribuye a recrear la cotidianeidad de las actividades realizadas por las mujeres dentro de la cárcel y la prosa vehiculiza los relatos del horror carcelario. Por otra parte, las cartas y fragmentos del diario de Sara, incluidos en los capítulos «Carta a Aubervilliers» y «Del diario de Sara» son «líricos y reflexivos, redenciones obsesivamente detalladas de lo que significa la cárcel y la libertad» (Szurmuk, 1998: 184).

Desde el punto de vista lingüístico-discursivo, las distintas trayectorias femeninas que se dejan entrever en el relato de Sara se construyen mediante recursos retóricos específicos, como por ejemplo el empleo de lenguaje metonímico<sup>9</sup> (Yañez, 2020). Asimismo, la metáfora juega un papel significativo en el discurso. En efecto, la imagen del gato (muerto) en el primer capítulo se convierte en símbolo metafórico de la supervivencia femenina (Pfeiffer, 2008). Estos recursos retóricos subrayan las asimetrías de poder y activan cuestionamientos en torno a las experiencias de las mujeres (DeRocher, 2018), de un modo que carece de sentimentalismos y, por el contrario, es «sobrio, áspero, lacónico, discordante» (Pfeiffer, 2008: s/p).

Hasta la fecha, *Pasos* ha sido traducida al alemán<sup>10</sup> y al inglés. Esta última traducción estuvo a cargo de David E. Davis, traductor estadounidense especialista en literatura de vanguardia argentina y chilena y en literatura policial latinoamericana. *Steps* es la única versión existente en lengua inglesa del texto de Kozameh. Según se verifica, pocas son las reseñas que mencionan la traducción tras su publicación en 1996. *Steps* recibió dos críticas favorables de relevancia. Fue calificada por el escritor y traductor Ilan Stavans como una traducción de alto nivel en la revista especializada *Norman* de la Universidad de Oklahoma (Stavans, 1997). El diario *The New York*

<sup>9</sup> Por ejemplo, en el fragmento «[a]lgunos pares de borceguíes también provocaban su propio accidente contra hombros, cabezas» (Kozameh, 1987: 25), «pares de borceguíes» y «hombros» y «cabezas» constituyen, respectivamente, evocaciones metonímicas de los militares como una fuerza opresora y de las mujeres como cuerpos fragmentados y desmembrados.

<sup>10</sup> La obra en alemán se tituló *Schritte unter Wasser: Roman* (Kozameh, 1999).

*Times*, por su parte, destacó que la traducción contribuye a la fuerza narrativa del texto fuente y refuerza la experiencia fragmentaria de la cárcel y sus secuelas (Polk, 1997).

En cuanto al proyecto editorial, la versión en inglés estuvo a cargo de la editorial University of California Press, dedicada a publicaciones académicas. Al momento de publicarse *Steps*, la traducción de literatura latinoamericana estaba, con frecuencia, sujeta a los esfuerzos deliberados de las editoriales por adaptarla y hacerla más atractiva para el público estadounidense<sup>11</sup> (Maier *et al.*, 2002). No obstante, las editoriales no comerciales –como University of California Press, University of Pittsburgh Press, University of Nebraska Press– publicaron en inglés obras de autores no conocidos y consideradas, en muchos casos, comercialmente inviables (*op. cit.*). Estas editoriales, en su mayoría, encargaron traducciones que permitieron a los lectores tener acceso a los contextos de las obras y sus condiciones de producción, a través de la publicación, por ejemplo, de los paratextos originales de los textos fuente o de paratextos incluidos especialmente para las obras traducidas (*op. cit.*). Este último es el caso del prólogo de Saúl Sosnowski, escritor argentino y profesor de literatura y cultura latinoamericana en la Universidad de Maryland, añadido a *Steps*. El prólogo permite a los lectores ubicar la narrativa de Kozameh en el contexto político argentino (Stavans, 1997). Hasta la fecha, no se dispone de retraducciones ni reediciones de la obra. Este trabajo examina, entonces, el único camino que ha transitado este texto femenino a través de la traducción para un público lector anglohablante. El caso de estudio busca mostrar el valioso aporte de la traducción para la promoción de diálogos transfronterizos en dirección sur a norte.

### 3. TRADUCCIÓN Y SUBJETIVIDADES FEMENINAS. EL CASO DE *STEPS UNDER WATER*

La violencia ejercida sistemáticamente contra las mujeres se materializa discursivamente en *Pasos* y en su traducción a través de mecanismos que configuran una forma de ver el mundo e instauran un entramado discursivo que transmite o construye ideologías de género (Bengoechea Bartolomé, 2015). En particular, las asimetrías léxicas constituyen una construcción discursiva desigual entre lo masculino y lo femenino por medio de mecanismos verbales que menosprecian, degradan o sexualizan a las mujeres (Bengoechea Bartolomé, 2015). Este es el caso, por ejemplo, de la imagen de la mujer y su cuerpo como manjar, que la convierte en un objeto comestible. En general, los mecanismos de asimetría léxica hacen partícipe a quien lee de un modelo femenino estereotipado, que es evocado como parte de un pacto de lectura e interpretación androcéntrico (*op. cit.*). En *Pasos*, la puesta en escena de la

---

<sup>11</sup> Sobre la injerencia de Estados Unidos en las dictaduras latinoamericanas ver, entre otros, Avenburg (2009).

degradación femenina asume un rol de denuncia e invita a participar de una lectura testimonial de resistencia.

A continuación, analizamos en fragmentos de *Steps* la recreación del entramado de elementos léxicos estereotipados y degradantes de la condición femenina en relación con tres aspectos que resultan fundamentales para la construcción discursiva del texto fuente. En primer término, examinamos la recreación de la pluralidad de experiencias de las mujeres encarceladas, sea por motivos legales o ideológicos, todas atravesadas por diferentes modos de opresión. En segundo término, nos centramos en la experiencia colectiva común de las presas políticas en la situación de encarcelamiento y la creación de lazos de solidaridad y alianzas entre mujeres. Finalmente, indagamos acerca de la construcción discursiva de la maternidad en cautiverio y la manera en que el sistema patriarcal utiliza los cuerpos de las mujeres como sitio de inscripción de su poder y dominio y las somete a cumplir con los roles que se consideran propios de ellas, como la procreación (Mazariegos, 2012; Femenías, 2019).

### 3.1. Las experiencias carcelarias femeninas

En la narración, la configuración de las subjetividades femeninas dentro del heterogéneo universo de mujeres que habitan el centro de detención El Sótano da cuenta de las diversas desigualdades del sistema heteronormativo imperante. Hacia el comienzo de la novela, en el capítulo «Adriana recibe visitas», se narra la llegada de Sara a El Sótano. Sara ha sido detenida violentamente y de manera ilegal en su casa por hombres no identificados. El fragmento siguiente recoge el diálogo que el personaje entabla por primera vez con Adriana, una de las presas ya alojada en el lugar a la llegada de Sara. La narrativa teje una trama discursiva que da cuenta de las distintas subjetividades femeninas que habitan el relato de la cárcel. El discurso revela las construcciones estereotípicas y hegemónicas de las mujeres y las fuerzas que las oprimen y las compelen a asumir roles predeterminados patriarcalmente:

–Y las demás por qué están– preguntó.

–**Aquella morochita**,<sup>12</sup> en vez de hacerse un aborto, **la hija de puta** esperó que el **chico** naciera y **lo ahogó en un balde de agua**. La denunció **una vecina**. La de la tercera cama del fondo le puso tres tiros al **marido**, pero le falló. **Lo que no entiendo es cómo tiene marido, con esa nariz. La rubia teñida** de enfrente discutió con la **madre**: le dio con un palo en la cabeza hasta que le rompió el cráneo... Y aquellas dos que no se acercan, ¿las ves?, son **prostitutas**. Ésas **no se integran nunca**. Sienten que **las comunes** como nosotras somos clase alta. Nos

<sup>12</sup> En todos los casos, los subrayados y las negritas son nuestros.

tienen bronca. Me imagino lo que sentirás vos ante todas nosotras. Todas **las políticas** son profesionales y estudiantes, de familias de ricos. O casi todas, ¿no?

–No tanto, por suerte. Pero, ¿y vos no sos profesional, acaso?

–Sí, pero a huevo. Y vengo de abajo (Kozameh, 1987: 34).

“And the rest of them, why are they here?” Sara asked.

“**That little brunette bitch**, instead of getting an abortion, waited until the **baby** was born and then **she drowned it in a bucket of water**. A **neighbor** turned her in. The one on the third bed from the back shot her **husband** three times, except she didn’t finish the job. **What I don’t understand is how she has a husband, with that nose of hers**. The **fake blonde** across the way there had a fight with her **mother** and whacked her over the head with a stick, breaking her skull open...And those two that won’t come over here, see them? They’re **prostitutes**. **They never fit in anywhere**. They feel that **the regulars** like us are high class. We really make them sick. I can imagine what you must be feeling facing all of us. All **the political ones** are professionals and students, from rich families. Or almost all of them, right?”

“Not that many, fortunately. But you’re a professional, aren’t you?”

“Yeah, but by working my ass off. I come from the bottom” (Kozameh, 1996: 24-25).

En este diálogo, Sara y Adriana, traen a la escena enunciativa distintos tipos de mujeres: «aquella morochita...la hija de puta» / «that little brunette bitch», «la rubia teñida» / «the fake blonde», «prostitutas» / «prostitutes», «las comunes» / «the regulars» y «las políticas» / «the political ones». Aquí se entreen diferentes experiencias femeninas. En el primer caso, «aquella morochita» / «little brunette bitch» exhibe a una mujer, en apariencia joven, denostada («la hija de puta» / «bitch») por asesinar a su bebé dentro de un orden social castrense que solo acepta la maternidad como producto del matrimonio cristiano heterosexual (Alvarez y Laino Sanchis, 2020). La situación de embarazo no deseado, y no aceptado socialmente, determina la trágica opción entre el infanticidio y el aborto clandestino. La vecina delatora, epítome de la mujer fisgona y entrometida, encarna la mirada social que condena, censura y controla, y, asimismo, un sistema de opresión por parte del mismo género.

Otro elemento que deja entrever la opresión aquí es «el chico» / «the baby». En efecto, la criatura impone la maternidad y, con ella, todos los discursos estereotípicos que se asocian a la mujer en la sociedad patriarcal. Se construye un *ethos* heteroatribuido de la mujer como madre y, por añadidura, esposa y ama de casa. La narrativa nos enfrenta a imágenes complejas. En un mismo plano, la cruda muerte de una criatura a manos de su madre —«lo ahogó en un balde de agua» / «she drowned it in a bucket of water»—, se enlaza con la articulación de estereotipos de género que

contribuyen a problematizar el rol que, supuestamente, les cabe a las mujeres como madres. La imagen en su conjunto aporta una mirada problematizadora a partir de la reunión de estereotipos que pesan sobre las mujeres y de la imagen de la muerte de una criatura por acción de su madre. La traducción expone esta trama con la misma crudeza mediante elementos discursivos que, al igual que en el texto fuente, se articulan para instaurar un discurso de denuncia.

En «la rubia teñida» / «the fake blonde», se evoca el tono despectivo empleado típicamente para endilgarle a una mujer falta de autenticidad o naturalidad. Así, en la expresión subyace la idea de que ser rubia «de verdad» le confiere a la mujer un valor deseado y deseable. Asimismo, se refuerza el menosprecio (estético) de la condición femenina haciendo hincapié en la dificultad de entender «cómo tiene marido, con esa nariz» / «how she has a husband, with that nose of hers». Se presenta, así, la belleza física como un atributo indispensable para «(ob)tener marido», como si este fuese el fin último al que puede y debe aspirar una mujer. El *ethos* heteroatribuido de la mujer bella y casadera se contrapone, no obstante, mediante el asesinato nuevamente: «le puso tres tiros al marido» / «[she] shot her husband three times» y «le dio con un palo en la cabeza hasta que le rompió el cráneo» / «whacked her [mother] over the head with a stick, breaking her skull open»). Los constructos patriarcales de «marido» y «madre», así como el bebé y la vecina, se constituyen en fuerzas que buscan moldear a estas mujeres como «hijas» y «esposas», adecuadas para el orden social hegemónico. La traducción recoge y recrea todos estos elementos.

Por último, en este pasaje «prostitutas» / «prostitutes» se contrapone con «las comunes» / «the regulars» y estas, a su vez, con «las políticas» / «the political ones». En el caso de las prostitutas, la traducción pone de relieve que «[t]hey never fit in anywhere», y habilita matices de sentido adicionales al español. Así, mientras que, en español, por medio del verbo *integrarse* («[e]sas no se integran nunca»), se indica que las prostitutas se resisten a formar parte del grupo de presas, en inglés la frase verbal «fit in» hace alusión a la incompatibilidad social existente entre las prostitutas y las mujeres de otros grupos. Por otra parte, se desplaza el adverbio temporal «nunca» en español por el adverbio de lugar «anywhere», lo cual permite trascender las fronteras de la cárcel. Los discursos y espacios sociales evocados por la traducción son más amplios en comparación con los que ofrece el texto fuente. En otras palabras, se revela un *ethos* heteroatribuido de mayor alcance, según el cual las prostitutas no solo no se integran a los grupos dentro de la cárcel enumerados por Adriana, sino que no son compatibles socialmente en ningún lugar. De este modo, se encuentra implícita una instrucción de lectura que insta al lector a reconocer el grado extremo de marginación y exclusión de estas mujeres en la sociedad.

En el caso de «the regulars», la traducción amplía el sentido del término en inglés –traducible como «cliente habitué»– para referirse a «las comunes». A diferencia del español, la frase en inglés evoca y refuerza la idea de que las presas comunes tienen un estatus diferente dentro de la cárcel, pues pueden entrar y salir de ella recurrentemente,

a diferencia de las militantes políticas que están fuera del amparo constitucional y pueden desaparecer. Asimismo, se oponen al grupo de las prostitutas, quienes se identifican con el estereotipo de que las comunes provienen de la clase alta («[s]ienten que las comunes como nosotras somos clase alta» / «feel that the regulars like us are high class»). Por otra parte, las comunes construyen una imagen de las presas políticas ajustada a un perfil profesional y de riqueza («[t]odas las políticas son profesionales y estudiantes, de familias de ricos» / «all the political ones are professionals and students, from rich families»). Además, se distingue entre estas profesionales de buena posición económica y social y las que se hacen «a huevo...de abajo» / «working my ass off...from the bottom».

El entramado discursivo permite vislumbrar la configuración no solo del *ethos* colectivo heteroatribuido por el sistema patriarcal militar, sino también diversos *ethos* autoatribuidos por estos grupos heterogéneos de mujeres. La articulación de estos mecanismos discursivos da cuenta de un discurso de denuncia que interpela y desestabiliza la noción de una subjetividad femenina única y estable. En un plano más global, esta articulación contribuye a gestar un *ethos* autoral asociado a una figura de mujer empoderada por la acción y los lazos de solidaridad establecidos con sus pares mujeres para resistir y enfrentar el régimen patriarcal. La traducción recrea este *ethos* autoral mediante una trama discursiva similar e incluso, en ocasiones, más cargada de matices disidentes.

### 3.2. Las presas políticas

El examen del heterogéneo universo de mujeres que habitan la cárcel en *Pasos* y en su traducción resulta revelador del modo en que se literaturiza la experiencia de las presas políticas en particular. Esta experiencia es colectiva, por cuanto estas mujeres «unidas por una solidaridad extraordinaria, cultivaron la justicia, el optimismo, el humor y la alegría frente a la soledad y la muerte» (Buchanan, 2005: 47). Desde la perspectiva de quien denuncia, las detenidas por razones ideológicas y políticas, es decir, Sara y sus *compañeras*,<sup>13</sup> comparten una historia colectiva de militancia común:

Nosotras, que habíamos sido fagocitadas por los **tentáculos de una bestia** que habíamos sentido cercana, suprimidas en plena **actividad y juventud** de una sociedad ansiosa y bullente, reaparecíamos después de años. **Reaparecíamos valientemente** (Kozameh, 1987: 87-88).

<sup>13</sup> El término *compañero/a* se utilizó en este contexto histórico para referirse al «par en la militancia» (Viano, 2009: 16).

We, who had been swallowed up by the **tentacles of a monster** we'd sensed close by, our **activities**, our **youth** suppressed from a hopped-up society, would reappear years later. **We reappeared valiantly** (Kozameh, 1996: 81).

En este pasaje, extraído del capítulo «Sara, ¿qué es para vos una campera?», el relato se ubica en el exilio y toma forma de monólogo, que Sara dirige a su amiga Chana. Aquí, la protagonista da cuenta de otra fuerza represora: el Estado dictatorial. Representado aquí por «los tentáculos de una bestia» / «the tentacles of a monster», este Estado ejerce la violencia institucional más flagrante y brutal. Frente a ella, las mujeres resisten y luchan activamente por sobrevivir. El relato evoca la contraposición entre el sistema opresor y las presas políticas que, lejos de aceptar pasivamente la represión, resisten y resurgen: «reaparecíamos después de años» / «would reappear years later». Se configura un *ethos* colectivo autoatribuido de mujeres jóvenes y activas que transgreden los cánones sociales imperantes y que el Estado intenta suprimir. Mientras que el *ethos* heteroatribuido ubica a las mujeres en el espacio de la sumisión y la pasividad, la trama discursiva que se teje entre los elementos léxicos «actividad» / «activities», «juventud» / «youth» y «reaparecíamos valientemente» / «[we] reappeared valiantly» insta un *ethos* colectivo autoatribuido como resistente, valiente, activo y transgresor. En efecto, estos elementos habilitan discursos que permiten vincular a estas mujeres con atributos que, desde la adopción de una perspectiva androcéntrica en la narración, se relacionan de manera asimétrica con la masculinidad.

En la traducción, se observa la recreación de la cadencia y el dramatismo del texto fuente mediante la repetición, en la medida de lo posible, de sus estructuras sintácticas. Asimismo, se conserva la figura del Estado monstruo —«the tentacles of a monster»—, al cual las mujeres enfrentan con valentía —«valiantly»—. Así, se configura en inglés, al igual que en español, el *ethos* colectivo autoatribuido a *nosotras presas políticas que fuimos privadas de la libertad por nuestra militancia*. La traducción recrea los elementos léxicos «activities», «youth», «reappear» y «valiantly», que, del mismo modo que en el texto fuente, desestabilizan discursivamente el *ethos* heteroatribuido asociado a la sumisión y la pasividad. Así, al igual que en *Pasos* los mecanismos discursivos que operan en la traducción permiten evocar una trayectoria de género colectiva disidente contrapuesta a las expectativas sociales de *la mujer como esposa, ama de casa y madre*.

### 3.3. Los cuerpos y la maternidad

Los horrores del terrorismo de Estado se infligieron de manera diferente según el género de sus víctimas. Efectivamente, las mujeres fueron sometidas a un repertorio más amplio de tormentos, incluidas las violaciones sexuales, los partos en cautiverio y el secuestro de sus bebés recién nacidos, los cuales potenciaron su victimización

(Barrancos, 2008). En este contexto, la maternidad evocada en el relato testimonial se convierte en un sitio de pugna entre los estereotipos ajustados a un modelo patriarcal y los mecanismos discursivos de denuncia y subversión de estos estereotipos:

–Aha. Controlado. Qué les encajaron en la boca. No importa. Algo. Pero respiran. Sus madres. Nada más. **Madres en las bocas de los hijos. Lenguas.** Lenguas con forma de madre. **Bebé come-madre. Bebé y milico peleándose por una madre: la mejor, inocultable guerra...** Tengo que agradecerte, y no quiero: **morite, madre. Reventá. Un bebé deglutiendo a una madre vestida con uniforme a rayas** (Kozameh, 1987: 112).

“Yeah.” Under control. What did they stick into their mouths? It doesn’t matter. Something. But they’re breathing. Their mothers. Nothing else. **Mothers in the mouths of their children. Tongues.** Tongues shaped like mothers. **A mothereating baby. Baby and milico fighting over a mother: the best kind of war, it can’t be covered up...** I have to thank you, and I don’t want to: **die, mother. Kick the bucket. A baby swallowing a mother in a striped uniform** (Kozameh, 1996: 105-106).

El fragmento, extraído del capítulo «Como en la guerra. En la guerra», recoge una conversación entre dos reclusas, Liliana y Gloria, en Villa Devoto. Aquí, las presas debaten sobre la alimentación de los niños que viven en la cárcel con sus madres<sup>14</sup> y sobre la protección de los bebés frente a los guardias que vigilan por la noche. Entre las estrategias de escritura que operan como mecanismos de resistencia al orden establecido se encuentra el énfasis en el cuerpo femenino como forma de entender las asimetrías de poder (Davidovich, 2014), como se advierte en «[m]adres en las bocas de los hijos. Lenguas». El relato se presenta despojado de sentimentalismos, con una sobriedad y laconismo que no obedece a esquemas narrativos convencionales (Pfeiffer, 2008). El bebé desea la muerte de su madre y devora su ser encarcelado: «morite, madre. Reventá. Un bebé deglutiendo a una madre vestida con uniforme a rayas». Se destaca, además, la construcción necesariamente fragmentaria que la memoria femenina construye del trauma en el relato a través de una sintaxis caracterizada por oraciones cortas, incompletas y elípticas (Davidovich, 2014).

La traducción evoca la tesitura cruda y disidente del texto fuente mediante el uso de una sintaxis fragmentaria y las alusiones corporales: «[m]others in the mouths of their children. Tongues». Por otra parte, la presencia de la frase coloquial «[k]ick the bucket» para «morite» instaaura una relación intertextual con «the baby was born and then she drowned it in a bucket of water», ausente en el texto fuente. El imperativo de «patear el balde» –independientemente de su sentido figurado («morirse»)– se vincula intradiscursivamente con el balde en que se ahogó al niño en los inicios de la narración.

<sup>14</sup> Como parte de la acción represiva del Estado, algunos niños fueron secuestrados con sus progenitores y otros nacieron durante el cautiverio de sus madres. Muchos fueron dados en adopción de manera clandestina para borrar su identidad. El movimiento de lucha por la recuperación de esos niños desaparecidos ha sido liderado por la asociación Abuelas de Plaza de Mayo (CELS, 1982).

Así, la traducción pone de relieve el tema de la supervivencia de estos niños en cautiverio, un matiz de sentido no presente en el texto fuente. En efecto, se habilita una lectura que podría interpretarse como «madre, patea el balde con el que vas a tener que matarme» por la opresión del patriarcado y, en este caso puntual, el terrorismo de estado dictatorial.

Asimismo, aparecen en el pasaje en español y en su traducción dos fuerzas percibidas como opresoras por quien denuncia. Nuevamente, se presenta el bebé y se agrega la figura masculina y opresora del *milico*.<sup>15</sup> Ambos personajes aparecen pugnando por las madres en una especie de guerra. La imagen del «[b]ebé y milico peleándose por una madre: la mejor, inocultable guerra» / «[b]aby and *milico* fighting over a mother: the best kind of war, it can't be covered up» pone en escena la necesidad de castigo a la mujer. En efecto, esta enfrenta la ira de un bebé «come-madre» / «*mothereating baby*», lo cual exhibe la condena por el incumplimiento con una maternidad socialmente aceptable. Por otra parte, el «milico» / «*milico*» –préstamo del español– sanciona una conducta femenina militante que no puede ni debe ser tolerada en el régimen totalitario.

Aquí se instaure en ambos textos, un *ethos* colectivo heteroatribuido que deja entrever nuevamente la expectativa de que las mujeres deben asumir roles femeninos preestablecidos. Las madres detenidas «vestidas con uniforme a rayas» / «in a striped uniform» se construyen, en los discursos fuente y meta, como malas madres. Así, «[l]as “delinquentes subversivas”, señaladas como “madres abandonicas”, suponían para los militares el punto cúlmine de la degeneración de la institución familiar» (Alvarez y Laino Sanchis, 2020: 10). Sin embargo, el *ethos* colectivo autoatribuido que surge como resultado de la enunciación femenina se opone al *ethos* heteroatribuido en función de la maternidad, y emerge como un *ethos* de la resistencia y de la subversión. Así, la construcción enunciativa del texto fuente y de su traducción propone una lectura que desafía del esquema patriarcal militar dominante.

## CONCLUSIONES

En el presente capítulo, estudiamos la construcción de la subjetividad y su *ethos* asociado en *Pasos* (1987), de Alicia Kozameh y su traducción al inglés. Exploramos la configuración del *ethos* colectivo femenino autoatribuido, es decir, la imagen de sí que proyectan en la novela los personajes mujeres, y la forma en que este se contrapone a un *ethos* colectivo heteroatribuido por parte de la sociedad patriarcal durante la última

<sup>15</sup> En Argentina, el término *milico* comenzó a utilizarse de forma cotidiana para referirse despectivamente a los militares tras la última dictadura cívico-militar. En la actualidad, forma parte del lenguaje coloquial. Ver: <https://lmdiarario.com.ar/contenido/212044/te-pido-que-no-me-digas-mas-milico-soy-soldado-del-ejer-cito-argentino>.

dictadura militar argentina que se recrea en la novela. Específicamente, analizamos en *Pasos* y en su traducción los mecanismos lingüístico-discursivos de asimetría léxica mediante los cuales se materializan ambas imágenes. Nos centramos en el modo en que se configuran las subjetividades de los grupos de mujeres que habitan la cárcel, en general, y de las presas políticas, en particular. Analizamos, además, la construcción de estas subjetividades en torno a los cuerpos de las mujeres y la maternidad.

El análisis de la articulación discursiva entre el *ethos* colectivo autoatribuido y heteroatribuido nos permitió arribar a dos conclusiones fundamentales. En primer término, observamos que la contraposición de ambos *ethos* permite instaurar en *Pasos* un discurso de denuncia que interpela y socava la existencia de una subjetividad femenina supuestamente única, fija e invariable. Efectivamente, se evoca la resistencia de las mujeres jóvenes, activas, disidentes y militantes, que se rehúsan a aceptar pasivamente los cánones sociales y los roles impuestos sobre ellas por un sistema patriarcal opresor. En segundo lugar, el entramado de sentidos materializado en la matriz léxico-discursiva revela que no existe un solo *ethos* colectivo sino una multiplicidad de *ethos* colectivos autoatribuidos y heteroatribuidos, reveladores de la multiplicidad y heterogeneidad de las experiencias femeninas durante la última dictadura militar en Argentina.

Desde el punto de vista traductológico, observamos que la traducción recrea el entramado léxico-discursivo y, en oportunidades, lo refuerza y amplía, y habilita, así, una lectura incluso más disidente. Surge del estudio de *Pasos* un *ethos* global atribuido a la imagen autoral asociado al empoderamiento de la mujer por la acción y la solidaridad con otras mujeres que enfrentan el régimen castrense. La traducción recrea y refuerza este *ethos* autoral. Se evidencia la importancia del análisis crítico de la construcción de la subjetividad (*ethos*) en este tipo de discurso traducido, en tanto este revela tramas y prácticas discursivas que le permiten poner de relieve la resistencia y la lucha de las mujeres contra la violencia de género en un texto testimonial como el de Kozameh.

Desde el enfoque de la traductología feminista transnacional, el proyecto de traducción al inglés de *Pasos* puede pensarse como una contribución al surgimiento de trayectorias literarias en dirección sur-norte para el establecimiento de diálogos transnacionales entre prácticas de escritura feminista, el activismo por los derechos humanos y, en particular, los derechos de las mujeres (Spoturno, 2022). En efecto, el entorno editorial en el cual se produce la traducción, así como las estrategias empleadas en ella y examinadas en el análisis se ajustan a un contexto histórico particular que promueve una agenda política posdictatorial. En términos lingüístico-discursivos, es posible también considerar *Steps* como una traducción consciente de género que posiciona al responsable del discurso traducido como un agente que recrea las experiencias de estas mujeres en el ámbito carcelario desde una perspectiva social, histórica y geopolíticamente situada, es decir, Argentina durante la dictadura militar en la década de los años setenta y comienzos de los ochenta.

Esperamos que la investigación propuesta en torno a la configuración de la subjetividad y su *ethos* asociado en el discurso traducido pueda ser retomada en futuros trabajos que indaguen acerca de la responsabilidad ética y social vinculada a la traducción de narrativas testimoniales como la estudiada en este capítulo.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvarez, Sonia, Claudia de Lima Costa, Verónica Feliu, Rebecca Hester, Norma Klahn y Millie Thayer (2014), *Translocalities / Translocalidades*, Durham, Duke University Press, DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv120qs7g>.
- Alvarez, Victoria y Fabricio Laino Sanchis (2020), «Maternidades en cautiverio. Experiencias de maternidad, embarazo y parto en centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar argentina», *Mora*, 26, pp. 7-28, DOI: <https://doi.org/10.34096/mora.n26.10082>.
- Amossy, Ruth (2018 [2010]), *La presentación de sí. Ethos e identidad verbal*, trad. de Paula Salerno, Buenos Aires, Prometeo.
- Andradi, Esther (2005), «“Escribo para saber”: conversación con Alicia Kozameh», en Edith Dimo (ed.), *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Córdoba, Alción, pp. 171-184.
- Avenburg, Alejandro (2009), «Entre la presión y el apoyo a los “moderados”. La política de derechos humanos de Carter y el régimen militar argentino (1976-1978)», tesis de maestría, Buenos Aires, Universidad de San Andrés, en <http://hdl.handle.net/10908/920> (fecha de consulta: 7/6/2021).
- Barrancos, Dora (2008), *Mujeres, entre la casa y la plaza*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Beguán, Viviana, Blanca Becher, Mirta Clara, Silvia Echarte y Alicia Kozameh (2006), *Nosotras presas políticas*, Buenos Aires, Nuestra América.
- Bengoechea Bartolomé, Mercedes (2015), *Lengua y género*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Buchanan, Rhonda Dahl (2005), «El cuerpo tiene la palabra: *Pasos bajo el agua* de Alicia Kozameh», en Edith Dimo (ed.), *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Córdoba, Alción, pp. 41-50.
- Castro, Olga y Emek Ergun (2017), *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives*, Londres y Nueva York, Routledge, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315679624>.
- Castro, Olga, Emek Ergun, Luise von Flotow y María Laura Spoturno (2020), «Towards Translational Feminist Translation Studies», *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 13 (1), pp. 2-10, DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n1a01>.
- Castro, Olga y María Laura Spoturno (2020), «Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional», *Mutatis Mutandis*.

- Revista Latinoamericana de Traducción*, 13 (1), pp. 11-44, DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n1a02>.
- Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) (1982), «Los niños desaparecidos», Buenos Aires, CELS, en <https://www.cels.org.ar/web/publicaciones/los-ninos-desaparecidos> (fecha de consulta: 10/9/2021).
- Charaudeau, Patrick (2005), *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, París, Vuibert.
- Colla, Fernando (2015), «Nota del editor», en Fernando Colla (ed.), *Dagas. Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh*, Córdoba, Alción, pp. 7-10.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) (2006 [1984]), *Nunca más*, Buenos Aires, Eudeba.
- Comisión por la Memoria (CPM) (2020), «Proyecto: cárcel de Devoto», en <https://www.comisionporlamemoria.org/sitiosdememoria/ficha/carcel-de-devoto/> (fecha de consulta: 22/9/2021).
- Costa, Claudia de Lima y Sonia E. Alvarez (2013), «A circulação das teorias feministas e os desafios da tradução», *Estudos Feministas*, 21 (2), pp. 579-586, DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000200009>.
- Costa, Claudia de Lima (2016), «Gender and Equivocation: Notes on Decolonial Feminist Translations», en Wendy Harcourt (ed.), *The Palgrave Handbook of Gender and Development Critical Engagements in Feminist Theory and Practice*, Hampshire, Palgrave Macmillan, pp. 48-61, DOI: [https://doi.org/10.1007/978-1-137-38273-3\\_4](https://doi.org/10.1007/978-1-137-38273-3_4).
- Crenshaw, Kimberle (1989), «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics», *University of Chicago Legal Forum*, 1, pp. 139-167.
- Davidovich, Karin (2014), *Memorias en femenino: testimonios de mujeres sobrevivientes de la dictadura argentina*, tesis doctoral, Nashville, Vanderbilt University, en <https://ir.vanderbilt.edu/bitstream/handle/1803/14181/Davidovich.pdf?sequence=1&isAllowed=y#:~:text=en%20tanto%20mujeres.-,Memorias%20en%20femenino%3A%20testimonios%20de%20mujeres%20sobrevivientes%20de%20la%20dictadura,escritos%20por%20mujeres%20que%20presentan> (fecha de consulta: 23/11/2021).
- DeRocher, Patricia (2018), *Transnational Testimonies. The Politics of Collective Knowledge Production*, Seattle, University of Washington Press.
- Documentación y Estudios de Mujeres, A. C. (DEMAC) (2005), *Libertad tras las rejas: Literatura carcelaria femenina*, México, DEMAC.
- Femenias, María Luisa (2019), *Itinerarios de teoría feminista y de género: algunas cuestiones histórico-conceptuales*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Posgrado, en <http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/5cf00faf7c05d.pdf> (fecha de consulta: 6/8/2021).
- Flotow, Luise von (ed.) (2011), *Translating Women*, Ottawa, University of Ottawa Press.
- Flotow, Luise von (2020), «Feminist Translation Strategies», en Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 3.<sup>a</sup> edición, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 181-185, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315678627-39>.

- Flotow, Luise von y Farzaneh Farahzad (eds.) (2017), *Translating Women. Different Voices and New Horizons*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Flotow, Luise von y Hala Kamal (eds.) (2020), *Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*, Londres y Nueva York, Routledge.
- García, Victoria (2016), «Testimonio y ficción en la Argentina de la postdictadura. Los relatos del sobreviviente-testigo», *Revista Chilena de Literatura*, 93, pp. 73-100, DOI: <https://doi.org/10.4067/S0718-22952016000200004>.
- García, Victoria (2017), «Literatura testimonial en la Argentina: un itinerario histórico (1957-2012)», *Cuadernos Del CILHA*, 18 (1), pp. 11-43.
- Giordano, María Graciela (2005), «Contar la historia: lo inefable en los testimonios femeninos de la represión argentina», *Mester*, 34 (1), pp. 143-163, DOI: <https://doi.org/10.5070/M3341014628>.
- Godayol, Pilar (2019), «Translation and Gender», en Roberto Valdeón y María Carmen África Vidal Claramonte (eds.), *The Routledge Handbook of Spanish Translation Studies*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 102-117, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315520131-7>.
- Goicochea, Adriana (2000), *El relato testimonial en la literatura argentina de fin de siglo*, tesis doctoral, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, (fecha de consulta: 6/8/2021).
- Guglielmucci, Ana (2007), «Visibilidad e invisibilidad de la prisión política en Argentina: La “cárcel vidriera” de Villa Devoto (1974-1983)», *Contracorriente*, 4 (3), pp. 86-136.
- Kozameh, Alicia (1987), *Pasos bajo el agua*, Buenos Aires, Contrapunto.
- Kozameh, Alicia (1996), *Steps under Water*, trad. de David E. Davis, California, University of California Press, DOI: <https://doi.org/10.1525/9780520917385>.
- Kozameh, Alicia (1999), *Schritte unter Wasser: Roman*, trad. de Erna Pfeiffer, Viena, Milena.
- Libânio Dantas, Ana Luiza (2013), «Linguagem, discurso, escrita feminina – *Pasos bajo el agua*», en Erna Pfeiffer (ed.), *Alicia Kozameh. Ética, estética, y las acrobacias de la palabra escrita*, Pittsburgh, Pittsburgh University, pp. 97-105.
- Maier, Carol, Daphne Patai, Kathleen Ross y Maureen Ahern (2002), «Literature: Translations into English from the Spanish and Portuguese», *HLAS Online*, 58, en <http://lcweb2.loc.gov/hlas/hum58lit-maier.html#hpu2> (fecha de consulta: 23/9/2021).
- Mainer, Sergi (2017), «Rote Zora in Spanish: Anarcha-Feminist Activism in Translation», en Olga Castro y Emek Ergun (eds.), *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 181-194, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315679624-13>.
- Mazariegos, Dina (2012), «Resistencia y transgresión: prácticas discursivas de las mujeres intelectuales mayas de Guatemala en las últimas décadas», *Labrys, études féministes/estudos feministas*, 2011, 20, en <https://www.labrys.net.br/labrys20/AL/dina.htm> (fecha de consulta: 6/8/2021).
- Orkibi, Eithan (2008), «Ethos collectif et Rhétorique de polarisation: le discours des étudiants en France pendant la guerre d'Algérie», *Argumentation et Analyse du Discours*, 1, pp. 1-16, DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.438>.

- Pas, Justine M. y Magdalena J. Zaborowska (2017), «The Other Women's Lives: Translation Strategies in the Global Feminisms Project», en Olga Castro y Emek Ergun (eds.), *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 139-150, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315679624-10>.
- Pfeiffer, Erna (2008), «La historia como memoria personal y elaboración literaria», *Destiempos. Revista de curiosidad cultural*, 13, pp. 1-8.
- Pfeiffer, Erna (2016), «Exilios fragmentados en Luisa Futoransky y Alicia Kozameh, dos autoras de la diáspora argentina», *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 8, pp. 33-48.
- Pfeiffer, Erna (2017), «Descifrando un manuscrito testimonial de Alicia Kozameh: los cuadernos de la cárcel», en Giuliana Calabrese y Emilia Perassi (dirs.), *Donde no habite el olvido: Herencia y transmisión de testimonio en Argentina*, Milán, Ledizioni, pp. 251-264, DOI: <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.9625>.
- Polk, James (1997), «Books. *Steps under Water*», *The New York Times*, 12 de enero de 1991, en <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/01/12/bib/970112.rv123453.html> (fecha de consulta: 23/9/2021).
- Secretaría de Derechos Humanos de la Nación (SDHN) (2015), «Anexo V. Listado de centros clandestinos de detención y otros lugares de reclusión ilegal del terrorismo de Estado en la Argentina entre 1974 y 1983», en [http://www.jus.gob.ar/media/3122963/6.\\_anexo\\_v\\_listado\\_de\\_ccd.pdf](http://www.jus.gob.ar/media/3122963/6._anexo_v_listado_de_ccd.pdf) (fecha de consulta: 2/9/2021).
- Semilla Durán, María A. (2017), «Del derecho a la militancia al derecho de las minorías: las nuevas perspectivas de los derechos humanos en la obra de Alicia Kozameh (*Pasos bajo el agua, Ofrenda de propia piel, Eni furtado no ha dejado de correr*)», en Giuliana Calabrese y Emilia Perassi (dirs.), *Donde no habite el olvido: Herencia y transmisión de testimonio en Argentina*, Milán, Ledizioni, pp. 213-226, DOI: <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.9595>.
- Simón, Paula (2019), «Palabras de mujeres. Los testimonios femeninos sobre la cárcel y el campo de concentración en la última dictadura militar argentina (1983-2014)», *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 19, pp. 457-485.
- Spoturno, María Laura (2017), «The Presence and Image of the Translator in Narrative Discourse», *Moderna Språk*, 1, pp. 173-196.
- Spoturno, María Laura (2022), «Ethos colectivo, redes de lucha y prácticas de escritura y (auto)traducción en colaboración: el caso de *Revenge of the Apple / Venganza de la manzana*, de Alicia Partnoy», *Letral*, 28, pp. 46-72, DOI: <https://doi.org/10.30827/rl.vi28.21366>.
- Stavans, Ilan (1997), «Review», *World Literature Today*, 71 (2), p. 361, DOI: <https://doi.org/10.2307/40153094>.
- Szurmuk, Mónica (1998), «Textos De La Memoria», *Confluencia*, 13 (2), pp. 183-184.
- Tompkins, Cynthia M. (1998), «*Pasos bajo el agua* y “Bosquejo de alturas” de Alicia Kozameh: Tortura, resistencia y secuelas», *Chasqui*, 27 (1), pp. 59-69, DOI: <https://doi.org/10.2307/29741400>.
- Viano, Cristina (2009), «Mujeres armadas: una experiencia política de los '70», *XII Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*, Universidad Nacional del Comahue, Bariloche, en <https://cdsa.academica.org/000-008/170.pdf> (fecha de consulta: 23/9/2021).

- Viveros Vigoya, Mara (2016), «La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación», *Debate feminista*, 52, pp. 1-17, DOI: <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>.
- Yañez, Gabriela L. (2020), «Translating Metonymies of the Incarcerated Female Self in *Pasos bajo el agua / Steps under Water*, by Argentine Writer Alicia Kozameh», *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 13 (1), pp. 139-158, DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n1a07>.



# AMBIGÜEDADES EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN ETHOS QUEER EN LAS AVENTURAS DE LA CHINA IRON Y SU TRADUCCIÓN AL INGLÉS

*Magdalena Chiaravalli y María Laura Escobar Aguiar*

## INTRODUCCIÓN

En *Las Aventuras de la China Iron*, la periodista y escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara (2017) retoma un texto canónico de la literatura argentina y del género gauchesco –ese uso letrado de la cultura popular (Ludmer, 2000 [1998])–: *El gaucho Martín Fierro* (Hernández, 1872). Dividida en tres partes, la novela de Cabezón Cámara narra el viaje de la China, la esposa de Martín Fierro, una vez que este es obligado a partir con la leva. La China, apenas mencionada al pasar en la obra de Hernández, es aquí narradora y protagonista de un viaje de aprendizaje y autodescubrimiento por lo que, en la época de publicación del poema de Hernández, se denominaba «desierto». La acompaña Liz, una escocesa que sale en busca del marido que también había sido obligado a partir con la leva. La novela narra el viaje de ambas por la pampa, el encuentro en una estancia con el personaje de José Hernández y la llegada a las tierras de los denominados «indios», donde se produce el reencuentro con Fierro y el comienzo de una nueva vida en una comunidad radicalmente opuesta a la sociedad que habían dejado atrás. Como tantas otras, esta sociedad que abandonaron se caracterizaba por asignar de manera tajante roles de género bien definidos y diferenciados, y por construir un binomio nosotros-ellos para trazar una lógica de identidad.

En este capítulo, indagamos acerca de distintos aspectos discursivos y literarios que permiten pensar, según la crítica (Carrión, 2017; Charco Press, 2019), la novela de Cabezón Cámara como una utopía *queer* de la diversidad cultural. El texto pone en

escena la celebración y liberación de los cuerpos y de los deseos en el seno de comunidades de orígenes diversos –gauchesca, originarias del territorio, escocesa, argentina– que, con todo, viven en armonía con la naturaleza (Borrelli Azara, 2018; Dennstedt, 2020). En efecto, según mostraremos a través del análisis, la novela en español presenta una serie de ambigüedades que contribuyen a la proyección de un *ethos* autoral que denominamos *queer*. Las ambigüedades identificadas, que afectan tanto la sintaxis del español como las elecciones y combinaciones léxicas, contribuyen a la configuración de una imagen autoral que se dirime en conflicto y tensión respecto de patrones de género y especie largamente naturalizados. De manera complementaria, nos proponemos explorar el modo en que ese *ethos queer* se recrea en la traducción al inglés de la novela. Provisoriamente, establecemos que, en la traducción, estas ambigüedades se ven afectadas y modificadas, lo cual impacta, por un lado, en la fuerza disruptiva del texto y, por otro, en la configuración del *ethos queer* en la traducción.

## 1. DE CHINAS Y FIERRAS

El poema narrativo escrito en verso por el escritor, político, periodista y militar argentino José Hernández (1834-1886) constituye lo que Jens Andermann (2000) ha denominado uno de los artefactos significantes que más exitosamente ha consolidado imágenes hegemónicas de lo que se buscó presentar como identidad nacional argentina y como alteridades (Risso, 2015). Así, *Martín Fierro* fue utilizado estratégicamente en un momento histórico en el que el joven estado argentino, a diecinueve años de su primera constitución y solo doce de que se estableciera su nombre definitivo, fijó como prioridad desarrollar estrategias para alfabetizar y «civilizar» a la heterogénea población que habitaba el entonces suelo de la incipiente nación argentina (Prieto, 1988). Como indica Josefina Ludmer (2000 [1998]: 53), Hernández afirma que su texto es una obra de arte de industria nacional de naturaleza educativa, que busca enseñar la ley y la moral con «la voz oída de la cultura popular» para definir al gaucho como «hombre argentino». El *Martín Fierro* es, entonces, una obra política, una narración de la Nación que presenta un nos-otros nacional, es decir, una Na(rra)ción, una identidad nacional y un otro antagónico al cual excluir en pos de la delimitación de un «nosotros» (Risso, 2015). De este modo, la obra de José Hernández se inscribe en el proyecto de configuración del Estado-Nación argentino al articular una revalorización del gaucho en tanto sujeto social y al (re)presentarlo como la figura nacional por excelencia. La figura del gaucho se presenta así, como emblema de la nacionalidad argentina, en oposición al poblador originario (los llamados «indios»), entendido y (re)presentado como el otro antagónico que no es más que un obstáculo en un supuesto proceso de civilización. En palabras de Ludmer (2000 [1988]: 171), «la lógica de la identidad del gaucho emerge (...) como lógica del racismo y del sexismo», ya que es frente a la figura de la mujer y a la figura del llamado «indio» que el gaucho se erige como símbolo argentino de la patria, la virilidad y la libertad. Se consideró que «los indios»,

pobladores del llamado «desierto», eran parte del paisaje y, por tanto, no se los consideraba humanos sino animales. Desde esta óptica, este no-sujeto es imposible de civilizar y, por tanto, peligroso; se lo debe silenciar para eliminarlo simbólicamente y matar para eliminarlo físicamente. Frente a él, la voz del gaucho Martín Fierro traza límites identitarios que lo identifican con un nosotros nacional y se autoproyecta, así, como una voz universal (Risso, 2015).<sup>1</sup>

En el año 2017, Random House publicó en Argentina *Las aventuras de la China Iron*. En 2019, la editorial Charco Press publicó en Escocia la traducción al inglés de esta novela bajo el título *The Adventures of China Iron*, realizada por Iona Macintyre y Fiona Mackintosh. Esta traducción integró la lista de finalistas del premio International Booker Prize 2020 y fue aclamada por la crítica internacional como «una elegía a la tierra y sus costumbres perdidas»<sup>2</sup> (Smart, 2020: s/p) y «un tipo diferente de alquimia: la transformación de la lengua, del carácter, de cualquier sentido simple de historia nacional» (Fisher, 2020: s/p). En pocos años, la novela fue traducida no solo al inglés, sino también al francés, al portugués y al noruego, y se está traduciendo actualmente al turco, el croata, al italiano y al lituano. Según la editorial Charco Press, *Las aventuras de la China Iron* constituye una reescritura del *Martín Fierro* elaborada «desde un punto de vista feminista, LGBT y poscolonial» (Charco Press, 2019: s/p). A través de la reescritura, Cabezón Cámara puede inscribir en el centro del canon literario identidades periféricas y silenciadas. En esta novela, nadie «está llamado a cumplir con su papel en la galería de personajes posibles en la Argentina en ciernes» (Fleisner, 2020: 8). El gaucho se ve liberado de su arquetipo –viril, libre, indomable, nómada– y ahora lleva plumas, es madre y se instala en la comunidad de su supuesto némesis. Son las mujeres, en cambio, las que abandonan el rancho para entregarse a una vida de aventuras y descubrimientos. Por otro lado, la sexualidad no es una marca que se impone como hierra, sino que es fluida.

La originalidad de la novela de Cabezón Cámara no radica solamente en darles voz a personajes ignorados por Hernández, sino que toma otros, como el mismo Fierro, y los reinterpreta. En diálogo con cuentos de Jorge Luis Borges (2005 [1949]) y Martín Kohan (2015), Cabezón Cámara explicita lo que ella considera algo implícito pero existente en la obra de Hernández: la orientación sexual de Fierro y su relación con Cruz. En una entrevista, declaró: «No lo hice gay. Simplemente dejé que se expresara. Martín Fierro enamorado de Cruz es una lectura que el texto original habilita» (Cabezón Cámara en Viola, 2017: s/p).

*Las aventuras de la China Iron* no desarma solamente el género como rasgo de la identidad y el género como tipo textual. Mediante un giro dramático, Cabezón Cámara refunda el contexto en que se inscribe la nueva historia: «Quería describir la naturaleza en la plenitud y su belleza excéntrica» (Cabezón Cámara en González Harbour, 2020:

---

<sup>1</sup> Para un estudio del texto de Hernández, ver, entre otros, Gramulio y Sarlo (1979), Martínez Estrada (1958) y Subieta (1972).

<sup>2</sup> La traducción nos pertenece. A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones nos pertenecen.

s/p). En lugar de un desierto vacío e inhabitado, la autora describe con sumo cuidado una geografía llena de vida y colores que enmarca todo el viaje de la China. Esta representación de la naturaleza pone la propia condición humana en jaque: en la novela se cuestionan los supuestos binomios humano-animal y masculino-femenino, y se propone un mundo en el que todos los seres vivos son híbridos. Este desplazamiento de todos los límites y categorías termina por alumbrar las «presuntas seguridades de la tradición» (Croce, 2020: 16).

En manos de Cabezón Cámara, la reescritura sirve para visitar concepciones o ideas fundacionales, y poner en disputa el género en más de un sentido. En efecto, en el interior de la novela, se problematizan el género gramatical, el género literario y el género como capa identitaria (Croce, 2020). *Las aventuras de la China Iron* produce una serie de inversiones respecto al texto de Hernández tanto en lo que concierne a lugares geográficos y personajes como al origen de la historia del poema y su publicación. En la novela el desierto no aparece como un lugar yermo e inhóspito sino lleno de vida y posibilidades. Por otro lado, la historia que creímos declamada por Fierro en el poema original, según la novela de Cabezón Cámara, le fue robada y publicada por el personaje de Hernández. Resulta de particular interés indagar los modos diversos en que quedan configurados discursivamente los personajes en la novela en relación con el *Martín Fierro*. En el texto de Cabezón Cámara, el personaje de Fierro que, desde la publicación del poema de Hernández, se construyó como símbolo de virilidad y libertad, es aquí homosexual. Por su parte, el personaje llamado José Hernández, una referencia directa al autor empírico del poema, es misógino y explotador, y la China, la esposa de Martín Fierro, apenas mencionada en el poema original, es aquí una joven bilingüe con apetitos sexuales propios y una vida que tiene más facetas que la de esposa y madre a la fuerza. La China encuentra, así, una nueva libertad desconocida hasta el momento. La novela no solo presenta modificaciones con respecto al texto de Hernández. Algunos de los hechos que se narran en la primera parte de *Las Aventuras* resultan resignificados a medida que avanza el relato y se producen encuentros con otros personajes del pasado de la protagonista en la tercera parte.

## 2. LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS *QUEER*

El término *queer* es sumamente polisémico y, como señala Facundo Saxe (en prensa), su uso ha variado desde su primera aparición en la obra de Teresa de Lauretis (1991), en la cual se utiliza para calificar la teoría *queer*. El empleo del término presupone sentidos diversos, ya sea que se lo emplee en inglés o en sus versiones «castellanizadas» *cuir-kuir*. En particular y como apunta Saxe, el sentido de estos términos debe valorarse en función del contexto de uso. La noción de modalidades situadas nos ayuda a comprender que *queer* ha significado y significa algo diferente en Estados Unidos y en Latinoamérica y, especialmente, en Argentina.

En el campo de la traductología, es evidente el creciente interés por articular los ejes de traducción y teoría *queer* (Epstein y Gillette, 2017; Baer y Kaindl, 2018; Martínez Pleguezuelos, 2018, 2021; Robert-Foley, 2018; Néstore, 2019; Baer, 2020; Gutiérrez, 2021; entre otros). La definición del término *queer*, como muestra la bibliografía especializada en traducción y traductología (Domínguez Ruvalcaba, 2016; Spurlin, 2017; Robinson, 2019; Baer, 2020; entre otras), no es cuestión sencilla. En efecto, Brian James Baer y Klaus Kaindl (2018) resumen algunas de las interpretaciones de este término. De acuerdo con estos autores, se ha utilizado desde un punto de vista estrictamente asociado a la sexualidad como un sinónimo de «gay» y «lesbiana», y para referir a cualquier expresión no normativa de deseo sexual. Por otro lado, los autores afirman que también se ha utilizado este término para nombrar el modelo o posicionamiento teórico que rechaza la organización de la sexualidad sobre la base de la oposición binaria homosexualidad/ heterosexualidad. Por último, existe una última posición que entiende lo *queer* como prácticas que atraviesan límites (Basile, 2018).

En esta última dirección, tomaremos la definición que, desde la teoría *queer*, ofrece David M. Halperin (1995), quien sostiene que lo *queer* adquiere su significado a partir de su relación de oposición con la norma y considera que, por definición, lo *queer* es «todo lo que se encuentre en conflicto con lo normal, lo legítimo y lo dominante» (62). De acuerdo con este autor, la idea de un sujeto *queer* permite reestructurar las relaciones entre poder, verdad y deseo, pero no limita las consideraciones a cuestiones de identidad erótica o construcciones de género, sino que incluye formas de conocimiento, regímenes de enunciación y lógica de representación, entre otros. Lo *queer* es, entonces, «una toma de posición que implica resistencia a la norma» (Halperin, 1995: 66).

En el campo de la traductología, Baer y Kaindl (2018) retoman la definición de Halperin y afirman que todo lo *queer* conlleva necesariamente un posicionamiento crítico que va más allá de lo sexual y que desafía los regímenes dominantes de conocimiento / poder que se presentan como naturales y universales. Como sabemos, la traducción no es simplemente un instrumento que permite la comunicación interlingüística, sino un acto político con implicancias retóricas e ideológicas (Santaemilia, 2018) por medio del cual se realiza y se negocia la creación de nuevos sentidos e identidades culturales (Gentzler, 2001). Por tanto, resulta de interés analizar las traducciones de escrituras que abordan la temática de fenómenos *queer* (Baer y Kaindl, 2018), y, particularmente, la materialización de estos fenómenos en el discurso (traducido). Para asistimos en este análisis, nos serviremos de la clasificación que Marc Démont (2018) establece de los tres modos posibles de traducir textos literarios *queer*: traducción desatendida, minorizante o *queer*. Cada uno de estos tipos de traducción oculta, limita o respeta, respectivamente, las características *queer* de un texto.

Las traducciones desatendidas son aquellas que ignoran las características *queer* de los textos fuente y los reescriben desde un punto de vista hegemónico, lo que

suprime su fuerza disruptiva. Todo o parte del contenido potencialmente subversivo se convierte en una estrategia conservadora para ocultar los aspectos *queer*, sobre todo, la sexualidad. El riesgo de estas traducciones es que se accede a las omisiones y desviaciones solo a través de una lectura comparativa, actividad que no todo público lector puede o quiere realizar.

Las traducciones minorizantes se enfocan, fundamentalmente, en encontrar equivalentes estrictos entre palabras, aun a expensas de lo *queer*, lo que reduce las traducciones a un juego unidimensional y superficial. Al asimilar la fuerza disruptiva del texto, este adquiere una forma fija y explícita. Démont aporta como ejemplo el uso de la jerga del texto *Les ballades en jargon* de François Villon y su traducción realizada por Thierry Martin, y destaca los problemas que implica la traducción de la polisemia de términos propios del discurso de un grupo de ladrones organizados de Dijon.

Finalmente, las traducciones *queer* son aquellas que reconocen la fuerza disruptiva de un texto y la recrean en la lengua meta. La realización de este tipo de traducción implica el uso de dos prácticas *queer*: la primera, la realización de una crítica hacia la supresión o asimilación que exponga las manifestaciones *queer* específicas del texto fuente (que Démont ejemplifica con una crítica a distintas traducciones de la novela *Moby Dick*) y, la segunda, el desarrollo de técnicas para recrear las características *queer* del texto (la única que el autor menciona explícitamente es el uso de las notas del traductor). El objetivo, en este caso, siempre es respetar el sentido *queer* potencial de un texto y evitar las censuras o asimilaciones que implican los otros dos tipos de traducción de esta clasificación. Al igual que ocurre en la traducción de la literatura translingüe y como indica María Carmen África Vidal Claramonte (2021), el desafío radica en transformar sin imponer un punto de vista determinado. Es necesaria, entonces, una mirada creativa que identifique espacios intersticiales y los entienda como espacios de traducción. No solo se trata de traducir el contenido semántico, sino de ofrecer una traducción que habilite nuevas posibilidades de lectura al preservar la red de asociaciones y, por tanto, las ambigüedades del texto y su contenido disruptivo.

Para poder analizar el impacto de estas ambigüedades y su relación con la construcción de un *ethos queer* apelamos al concepto de *ethos* desde una perspectiva sociodiscursiva de la argumentación en el discurso (Amossy, 2009, 2010) y traductológica (Spoturno, 2017). Según sostenemos, en *Las aventuras de la China Iron* se construye un *ethos queer* que se asocia a la figura autorial. A nivel global, en lo que respecta al argumento de la trama, el *ethos queer* queda configurado a partir de diversos procedimientos, como, por ejemplo, las relaciones de intertextualidad transgresoras que se generan con el texto *El gaucho Martín Fierro* y la reconstrucción de los personajes de este poema. En el nivel micro, se advierten ciertos procedimientos que se vinculan con la construcción de ambigüedades. A los efectos de este trabajo, nos interesa, particularmente, examinar cómo se reconstruye un *ethos queer* en la traducción de un texto *queer* a través de ciertas ambigüedades en un texto literario que se entiende como transgresor (Viola, 2017; Croce, 2020; Haimovich, 2020).

### 3. AMBIGÜEDADES

Como hemos anticipado, un fuerte sentido de ambigüedad compone la trama de *Las aventuras de la China Iron*. A continuación, presentamos el análisis de una serie de ejemplos<sup>3</sup> que ilustran dos tipos de ambigüedades centrales al texto de Cabezón Cámara: la ambigüedad de género y la ambigüedad de especie. Por un lado, presentamos casos de ambigüedades relacionadas con el género como marca de construcción de la identidad y su materialización en el uso del género gramatical y en las elecciones léxicas en los textos. Por el otro, procedemos a los casos de ambigüedades que conciernen al supuesto binomio humano-animal. Como indica Saxe (en prensa), lo *queer* por fuera de los espacios estadounidenses –aquellos que dieron origen al término– no aparece necesariamente en formas que sigan esa línea «fundadora». Creemos que los tipos de ambigüedades aquí tratados podrían dar cuenta de la conformación de una concepción situada –argentina– de lo *queer*.

#### 3.1. Ambigüedad de género

La novela de Cabezón Cámara evidencia un empleo particular tanto del género gramatical como del género como marca de identidad. Habida cuenta de las particularidades del español y el inglés como sistemas lingüísticos, los juegos de la palabra que implican el género en uno u otro sentido (o en ambos sentidos), resultan muy difíciles de recrear en el texto meta. Como sabemos, el español tiene flexión obligatoria de género y número en sustantivos, adjetivos y artículos, mientras que el inglés la tiene en un número reducido de casos y no es obligatoria. Nos enfocaremos en los casos en los que en el texto fuente se juega con la ambigüedad de género como marca de identidad y con la idea de «almas dobles» (Cabezón Cámara, 2017).

La ambigüedad de género se insinúa a lo largo de toda la novela en la fluctuación de la identidad de género de la protagonista, que se manifiesta de manera explícita a nivel lingüístico en la tercera parte. En la primera parte, vemos a la China evolucionar y pasar de ser un ser sin nombre a una mujer con nombre propio. En la segunda parte, se corta el pelo y se viste «de / como varón» al llegar a la hacienda del personaje de Hernández. Además, si bien en la primera parte se la presenta como «la mujer de (Fierro)», quien asesina a Raúl, su amor de juventud, en esta segunda parte, la China y Liz llevan su vínculo afectivo al plano sexual. Todo esto da cuenta de una fluidez y, podríamos decir, también ambigüedad, no solo en el ejercicio de la sexualidad de la protagonista, sino de su misma identidad de género. Sin embargo, es en la tercera parte donde desaparece el supuesto binomio «varón / mujer» y se impone una tercera categoría, que la autora llama «almas dobles», la cual representa la ambigüedad de la

---

<sup>3</sup> Por cuestiones de espacio, ofrecemos unos pocos ejemplos por cada tipo de caso.

identidad de género. Esto queda de manifiesto en pasajes como los que se observan en los ejemplos 1 y 2, donde vemos elecciones léxicas que dan cuenta de la dualidad y de la tercera categoría, que nunca se aclara de manera explícita, sino que solo se menciona como algo que no necesita más explicación (cuando efectivamente se la menciona).

### Ejemplo 1<sup>4</sup>

- a. (...) podemos tener tanto **jefes** como **jefas o almas dobles** mandando (181).
- b. (...) we can have as many **chieftesses** as **chieftains** and we can also have **two-spirits** in charge (...) (s/p).

En el ejemplo que sigue, la figura de «alma doble» se insinúa en el discurso a través de una combinación particular de elecciones léxicas, en la que queda implícito que el personaje de la China se reconoce como «alma doble» aunque no lo diga explícitamente.

### Ejemplo 2

- a. Yo **misma**, que puedo ser **mujer** y puedo ser **varón**, he debido dirigir las maniobras de más de una marea bestial (...) (181).
- b. Even **I**, who can be **woman** and **man**, have had to lead the charge during a terrible flood (...) (s/p).

Ahora bien, además de observar la ambigüedad de género manifestada en elecciones léxicas, hay otros casos interesantes en los que la ambigüedad se presenta a través de la adjetivación y la flexión de género gramatical.

En el ejemplo 2, si bien el texto no presenta esta ambigüedad en flexiones de género gramatical opuestas dentro del mismo discurso, sí resulta interesante ver que en el texto meta no se ha reflejado el femenino presente en el adjetivo «misma» que refiere a la China y contrasta con su afirmación de que puede ser tanto mujer como varón. En la traducción, se usa el pronombre «I» que carece de flexión de género y no se complementa con, por ejemplo, una paráfrasis que recupere esa información, como

---

<sup>4</sup> Todos los ejemplos en español fueron extraídos de *Las aventuras de la China Iron* (Cabezón Cámara, 2017) en formato papel y todos los ejemplos en inglés fueron extraídos de *The Adventures of China Iron* (Cabezón Cámara, 2019) en formato electrónico.

podría ser «*I, as a female*». Esta atenuación es sutil pero relevante cuando analizamos ejemplos como los siguientes.

En el ejemplo 3, la China y sus acompañantes acaban de llegar al territorio de los denominados «indios», quienes la reciben de la siguiente manera:

### Ejemplo 3

- a. “**Bienvenida** a nuestra fiesta mi **querida muchacho inglés**”, me dijo cuando respiramos (151).
- b. ‘Welcome to our celebration, my dear English **girl-boy**,’ she said when we paused for breath (s/p).

Aquí, se usa un adjetivo femenino («querida») que modifica un sustantivo masculino («muchacho»), que, a su vez, está acompañado por otro adjetivo masculino («inglés»), sin mencionar que hay otro adjetivo utilizado para referirse a la China al inicio de la frase que también lleva marca de género gramatical femenino («Bienvenida»). El uso de adjetivos y sustantivos de distintos géneros con el mismo referente genera disrupción en el texto fuente. En la traducción, esa disrupción se resuelve mediante la creación de un sustantivo y la no inclusión del femenino presente en «Bienvenida» dada la carencia de flexión de género obligatoria en la lengua meta. Lo que parece un error de concordancia en el discurso de «los indios» es, en verdad, un verdadero reconocimiento de la fluidez genérica.

Vemos entonces que, desde un punto de vista lingüístico, esta ambigüedad manifestada en el uso del género gramatical en español no se ha reconfigurado en el texto meta. Así, y dado que el inglés es una lengua más flexible para la creación de palabras, la fuerza de la ambigüedad se ve atenuada en el texto meta. Este procedimiento podría incluirse dentro de lo que Démont (2018) denomina traducción minorizante, ya que la fuerza disruptiva del texto fuente se ve atenuada en la traducción y solo se mantiene la denotación.

El otro caso interesante de ambigüedad en cuanto al género como marca de identidad se presenta cuando, en la tercera parte de la novela, la China se reencuentra con Fierro. Ya sea a partir del poema original de José Hernández o de los comentarios de la China durante toda la novela, se construye una imagen particular de Fierro: el macho viril, el gaucho, el hombre que la obligó a casarse casi a punta de pistola, el desgraciado que mató al hombre que la China amaba. Sin embargo, el reencuentro invalida esa imagen previamente construida para presentarnos un Fierro más identificado con «lo femenino» que con «lo masculino». En el mismo párrafo en que la China trae a colación la cuestión de las almas dobles, se refiere a Fierro en los siguientes términos:

## Ejemplo 4

- a. **La misma Fierro**, que acá en las islas tomó el nombre de Kurusu –nombre de kuña en guaraní y homenaje **al que la hizo hembra**, significa, sí, Cruz–, Kurusu Fierro ha sido **jefa** en tiempos de guerra con los guaraníes (...) (181).
- b. **Even Fierro**, who here on the islands **has become a she** and taken the name Kurusu –which is a **woman’s** or kuña’s name in Guaraní and a homage to **the person** who made **her female**, that’s right, Cruz– Kurusu Fierro has been a **chieftess** in periods of war with the Guaranís (s/p).

Tenemos aquí otro caso de artículos, sustantivos y adjetivos femeninos que acompañan un referente que durante toda la novela se ha construido como masculino («La misma», «la hizo hembra» y «jefa» con el referente «Fierro»). En el texto meta, observamos que, dadas las características propias ya mencionadas de las lenguas, se recurrió a una glosa («has become a she») para reflejar de cierta forma esta ambigüedad, aunque esto nuevamente presenta una atenuación de la disrupción gramatical y, por tanto, el texto se configura como una traducción minorizante.

Una cuestión aparte interesante en este ejemplo es la forma en que se traduce la mención a Cruz. Si bien el texto fuente utiliza explícitamente una contracción con género gramatical masculino al usar «homenaje al [a+el] que la hizo hembra», el texto meta muestra este fragmento como «a homage to the **person**», lo que crea una ambigüedad en cuanto al género como marca de identidad en la traducción que no estaba presente en el texto fuente. Esto, lejos de constituirse como una compensación, le quita fuerza disruptiva al texto, puesto que explicitar que a Fierro lo «hizo hembra» otro hombre resulta más transgresor que utilizar una elección léxica genérica como *person*.

A lo largo de la novela en español, la ambigüedad construida en torno al género da cuenta de una concepción fluida del género materializada en la trama y en la sintaxis de la lengua. Los procedimientos revisados colaboran con la construcción de un *ethos* autoral *queer* en el texto fuente. En la traducción al inglés, la simplificación de ambigüedades desde la gramática le quita al texto parte de su fuerza transgresora y se reconstruye una imagen discursiva responsable de la enunciación más ajustada a la norma gramatical y social.

### 3.2. Ambigüedad de especie

En este apartado, nos ocuparemos del tratamiento que se le da en la novela al supuesto binomio humano-animal. Casi en respuesta al llamado de Jacques Derrida

(2008 [2006]), quien señala lo ficticio de la frontera entre humanos y animales, y remarca la necesidad de deconstruirla, desde las primeras páginas de *Las aventuras de la China Iron* los límites que dividen a la especie humana de otras especies animales no humanas se desdibujan. Es así como, por ejemplo, la China establece un lazo filial con su perro Estreya que es mucho más profundo que el que parece experimentar con sus dos hijos humanos. Asimismo, son numerosas las veces en que se describen humanos como animales y animales como humanos. Una vez más, la novela desdibuja límites y ofrece, en este caso, especies fluidas. De particular interés nos resultan los ejemplos que aquí ofrecemos, agrupados en dos categorías: sexualidad animalizada y maternidad animalizada.

### 3.2.1. Sexualidad animalizada

El siguiente ejemplo es un fragmento de la tercera parte de la novela, cuando ya la China y quienes la acompañaron en el viaje por la pampa se encuentran en «territorio indio», como se lo llama en la novela, y se establecen en la comunidad de uno de los pueblos originarios del actual territorio argentino.

#### Ejemplo 5

- a. (...) yo también quería ser quien era, quería en la piel el dibujo que me desnudara, era una tararira tigre yo, o era Kauka, me daba lo mismo, resolví, y me tiré en el pasto y me dejé pintar por una machi que me había visto el alma tararira y la vi a Liz otra vez potra y **le lamí el lomo** y Liz me hablaba en inglés y me decía tigress, mi tigresa, my mermaid, my girl, my good boy, mi gaucha blanca, my tigress otra vez y nos dejamos caer en el barro y con nosotras Kauka, y con Kauka, Catriel y enseguida Rosa y Millaray y nos revolcamos hasta ser tan sapos como los sapos que nos saltaban alrededor y sapos copulamos ahí en ese barro que parecía el principio del mundo (...) (154).
- b. (...) I wanted to be my real self too, I wanted my skin to be painted with the image that would lay me bare, I was a tigress tararira fish as well, or Kauka was. I decided I didn't care which and I lay down on the grass and let my body be painted by one of the machi, who had seen my tararira soul, and I saw Liz as a foal again and **I kissed her on the back** and Liz spoke to me in English saying tigress, my tigress, my mermaid, my girl, my good boy, my white gaucho girl, and my tigress again and we just collapsed in the mud with Kauka alongside us and with her Catriel and then Rosa and Millaray and we wallowed around until we were as frog-like as the frogs that were jumping

around us and we mated as frogs there in the mud that seemed like the beginning of the world (...) (s/p).

Como adelantamos, abundan en la novela las caracterizaciones animales de los personajes humanos. Aquí, se muestra a Liz como un caballo hembra, no solo en el término «potra», sino también en las elecciones léxicas que se utilizan para referir a una muestra de cariño entre dos personajes humanos («damer» y «lomo»). Así, una expresión de deseo (sexual) se describe con términos utilizados para referirse a animales, por lo que tanto Liz como la China aparecen en el relato de la China retratadas como animales en su encuentro sexual. En la traducción, sin embargo, las elecciones léxicas son propias del ámbito humano. Es decir, se produce una eliminación y una atenuación del campo semántico animal. El uso del término *kiss* remite al típicamente campo semántico de lo humano, mientras que *back*, a diferencia de *lomo*, sí puede utilizarse tanto para especies humanas como no humanas. Por tanto, esto resulta en una normalización del encuentro sexual y una reducción de la ambigüedad.

Algo similar ocurre en el ejemplo que sigue, extraído de una escena de la segunda parte de la novela que retrata el primer encuentro sexual entre la China y Liz.

### Ejemplo 6

- a. (...) me dejó (...) abrirle las piernas y **meter las manos en sus entrañas** (...) (96).
- b. (...) she let me spread her legs and **put my fingers inside her** (...) (s/p).

Si bien el término *entrañas* se utiliza para referir a cuerpos animales humanos y no humanos, no es frecuente su uso en la descripción de un acto sexual en civilizaciones occidentales. Nuevamente, la selección léxica inusual del texto en español configura una imagen de un encuentro sexual animalizado. El texto en inglés, por otro lado, recupera opciones léxicas de uso difundido para describir esta práctica sexual entre seres humanos.

#### 3.2.1. Maternidad animalizada

A partir del texto en español, se reconstruye una maternidad humana animalizada. Es así que, como vemos en los fragmentos que se ofrecen a continuación, el personaje de la China nombra a sus hijos a lo largo de la novela como sus «cachorros».

**Ejemplo 7**

- a. La vaca siguió llorando y caminando, cabeceaba a otros terneros. Buscaba al suyo, que estaba ya clavado sobre el fuego. Pensé en **los míos, mis cachorros**, pero apenas, no podía entonces detenerme a llorar ni permitir que nada me llevara otra vez a la vida en la tapera: me estaba yendo yo (45).
- b. The cow carried on lowing dolefully and stumbling around, butting other calves with her head. She was looking for her own calf, which by now was splayed over the fire. I thought for a moment about **my little ones, my little boys**, but barely, I couldn't afford to think too much, or cry or let anything drag me back to my life in the shack: I was leaving that behind (s/p).

**Ejemplo 8**

- a. No puedo decirles, no puedo decirlo, la felicidad que sintió mi cuerpo, la plenitud de mi alma cuando hundi mi nariz en sus cabecitas y me quedé ahí, sumida en el olor de **mis cachorros** (157).
- b. Reader, I can't describe it, I just can't express the happiness that I felt in my body, the fullness in my soul, when I pressed my nose to their little heads and stayed there lost in the smell of **my kids** (s/p).

**Ejemplo 9**

- a. Desayuné otra vez con toda su familia, que también es mía hoy, con todos los hijos de quien había sido mi marido y ahora era la madre amorosa de un montón de **cachorros** (...) (166).
- b. I had breakfast again with all his family, which is also mine now, with all the children of this person who'd once been my husband and was now a loving mother to a whole string of **little ones** (s/p).

El sustantivo «cachorro» que el personaje de la China utiliza para nombrar a sus hijos, da cuenta de una animalización no solo de sus hijos, sino también de ella misma y de su maternidad. El texto traducido presenta, una vez más, unidades léxicas utilizadas típicamente en el campo semántico de lo humano (*boys, kids*). De este modo, se produce una invisibilización de la ambigüedad de especies que se construye a lo largo de la novela en español. En última instancia y como indica Démont (2018), la

fuerza disruptiva del texto en español se ve reducida en la traducción. Aquí también, donde el texto en español vibra en la otredad y en la trasgresión, se establece en la traducción un pacto de lectura en el que no se cuestionan las concepciones hegemónicas de la sexualidad, la maternidad y las especies con la misma intensidad.

Nuevamente, los procedimientos aquí analizados señalan la construcción de un *ethos* autoral *queer* en el texto fuente en lo que refiere a las especies humanas y no humanas. Al igual que en los casos de ambigüedad de género, la atenuación de las ambigüedades presentadas en el texto fuente minimiza la fuerza disruptiva del texto meta y, de este modo, se configura un *ethos* de la traductora implícita más bien inclinado hacia concepciones tradicionales de especie.

## CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas, hemos indagado acerca de la construcción de un *ethos queer* en *Las aventuras de la China Iron* y en su traducción al inglés. Nuestra perspectiva de análisis, que se nutre de las formulaciones de los estudios de traducción *queer*, se ha centrado en la gestión de ambigüedades en el discurso literario. Nos hemos abocado a las ambigüedades de género y especie, a partir de las cuales puede reconstruirse en la novela en español una conceptualización fluida de estas categorías. Según sostenemos, la imagen discursiva o *ethos* autoral asociado a la figura de Cabezón Cámara queda configurado entre fronteras de diversos tipos que buscan difuminar límites entre supuestos opuestos. Así, a partir de la abundancia de ambigüedades que se materializan en diversos elementos lingüísticos y discursivos, se constituye un *ethos* autoral *queer*. Más aún, entendemos que esta novela se configura como una instancia de lo *queer* que (se) despega de un texto canónico y fundacional de la Argentina. Siguiendo a Saxe (en prensa), podemos considerar que *Las aventuras de la China Iron* constituye una producción de conocimiento situada que entra en diálogo con genealogías y conocimientos gestados en la región y funciona como dispositivo de intervención cultural local desde las disidencias sexogenéricas. Por su parte, *The Adventures of China Iron* es considerada por parte de la crítica anglohablante como una traducción que, a través de la pluma de las traductoras, rearma el texto canónico de Hernández en clave «anglo» y lo torna accesible al público menos versado en la gauchesca y su herencia (Carter, 2020).

La lectura comparativa de los textos de nuestro corpus arrojó luz sobre las diferentes materializaciones discursivas de las ambigüedades en una y otra novela. En este sentido, la fuerza disruptiva del texto fuente se ve afectada en el texto meta, vehiculizada, como se analizó, en el torcimiento de la gramática del español y en el uso de unidades léxicas propias de campos semánticos diferentes a los esperados. La traducción al inglés reduce la proliferación de significados que, de acuerdo con Démont (2018), caracterizan los textos *queer*, asimila la fuerza disruptiva del texto fuente y atenúa y, en algunos casos, elimina sus ambigüedades. El resultado es un texto meta en

el que el poder innovador se reduce a un «juego unidimensional y superficial de equivalencias denotativas» (Démont, 2018: 157). Las técnicas de traducción utilizadas son, en su mayoría, más bien propias de una traducción minorizante. De este modo, mientras el texto en español evidencia ambigüedades disruptivas (las mencionadas ambigüedades de género y especie) y propone una cosmovisión particular a partir de ellas, en la traducción al inglés, se presenta un discurso que no materializa una conceptualización del mundo que, como indica Halperin (1995), desafíe los regímenes dominantes de poder. Por tanto, no se proyecta en la traducción un *ethos queer* en los mismos términos que se proyecta en el texto en español.

Si, como indica Saxe (en prensa), lo *queer* en América Latina se caracteriza por la desobediencia que implica producir conocimiento desde la llamada «periferia», lo *queer* de la novela argentina de Cabezón Cámara y lo *queer* de su traducción al inglés (lengua asociada a los espacios de poder), realizada en un espacio «central» como Europa, serían inconmensurables. Estamos, entonces, ante la presencia de dos instancias de lo *queer*, que, por producirse en espacios geopolíticos diversos como Argentina y Escocia, constituyen dos materializaciones locales diferentes del sentido del término.

### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Amossy, Ruth (2009), «La double nature de l'image d'auteur», *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, pp. 1-13, DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.662>.
- Amossy, Ruth (2010), *La présentation de soi: Ethos et identité verbale*, París, PUF, DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.amoss.2010.01>.
- Andermann, Jens (2000), «La vuelta de Martín Fierro: la gauchesca en el fin de siglo», *Iberoromania: Revista Dedicada a las Lenguas y Literaturas Iberorrománicas de Europa y América*, 52, pp. 30-45, DOI: <https://doi.org/10.1515/iber.2000.2000.52.30>.
- Baer, Brian James (2020), *Queer Theory and Translation Studies: Language, Politics, Desire*, Londres y Nueva York, Routledge, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315514734>.
- Baer, Brian James y Klaus Kaindl (2018), «Introduction: Queer(ing) Translation», en Brian James Baer y Klaus Kaindl (eds.), *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*, Nueva York, Routledge, pp. 1-10, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315505978-1>.
- Basile, Elena (2018), «A Scene of Intimate Entanglements, or, Reckoning with the “Fuck” of Translation», en Brian James Baer y Klaus Kaindl (eds.), *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*, Nueva York, Routledge, pp. 26-37, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315505978-3>.
- Borges, Jorge Luis (2005 [1949]), «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)», *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 61-70.

- Borrelli Azara, Gabriela (2018), «Gabriela Cabezón Cámara: del Martín Fierro a la novela queer», *La Tinta*, 27 de febrero de 2018, en <https://latinta.com.ar/2018/02/51143/> (fecha de consulta: 18/5/2021).
- Cabezón Cámara, Gabriela (2017), *Las aventuras de la China Iron*, Buenos Aires, Literatura Random House.
- Cabezón Cámara, Gabriela (2019), *The Adventures of China Iron*, trads. Iona Macintyre y Fiona Mackintosh, Edimburgo, Charco Press.
- Carrión, Jorge (2017), «Los libros de ficción de 2017: una selección iberoamericana», *The New York Times*, 17 de diciembre de 2017, en <https://www.nytimes.com/es/2017/12/17/espanol/cultura/los-libros-de-ficcion-de-2017-una-seleccion-iberoamericana.html> (fecha de consulta: 6/11/2021).
- Carter, Sam (2020), «Gabriela Cabezón Cámara's *The Adventures of China Iron*», *Music & Literature*, 25 de agosto de 2020, en <https://www.musicandliterature.org/reviews/2020/8/23/china-iron> (fecha de consulta: 6/11/2021).
- Charco Press (2019), «The Adventures of China Iron», en <https://charcopress.com/bookstore/adventures-of-china-iron> (fecha de consulta: 18/5/2021).
- Croce, Marcela (2020), «Provocaciones al canon: género y crítica acicateados en *Las aventuras de la China Iron*», *Palimpsesto*, 10 (17), pp. 15-23, DOI: <https://doi.org/10.35588/pa.v10i17.4112>.
- De Lauretis, Teresa (1991), «Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction», *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3 (2), pp. III-XVIII.
- Démont, Marc (2018), «On Three Modes of Translating Queer Literary Texts», en Brian James Baer y Klaus Kaindl (eds.), *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*, Nueva York, Routledge, pp. 157-171, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315505978-12>.
- Dennstedt, Francesca (2020), «Una ficción des-fundacional. *Las aventuras de la China Iron* por Gabriela Cabezón Cámara», *Hablemos, escritoras*, 26 de octubre de 2020, en <https://www.hablemosescritoras.com/posts/202> (fecha de consulta: 6/11/2021).
- Derrida, Jacques (2008 [2006]), *El animal que luego estoy si(gui)endo*, trads. Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel, Madrid, Editorial Trotta.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor (2016), *Translating the Queer: Body Politics and Transnational Conversations*, Nueva York y Londres, Bloomsbury Academic, DOI: <https://doi.org/10.5040/9781350223691>.
- Epstein, B. J., y Robert Gillette, (2017) (eds.), *Queer in Translation*, Nueva York, Routledge, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315603216>.
- Fisher, Jaime (2020), «In Shaping Her Own Story, She Upends a National Epic», *The New York Times*, 13 de octubre de 2020, en <https://www.nytimes.com/2020/10/13/books/review/gabriela-cabezón-cámara-adventures-of-china-iron.html> (fecha de consulta: 16/10/2021).
- Fleisner, Paula (2020), «El desierto era parecido a un paraíso. Aventuras posthumanas en una novela de G. Cabezón Cámara», *Veritas (Porto Alegre)*, 65 (2), pp. 1-13, DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2020.2.37839>.

- Gentzler, Edwin (2001), *Contemporary Translation Theories*, Clevedon, Multilingual Matters.
- González Harbour, Berna (2020), «Gabriela Cabezón: “Describí la belleza de la Pampa antes de la inmundada factoría de soja que es hoy”», *El País*, 18 de junio de 2020, en [https://elpais.com/cultura/2020/06/09/babelia/1591724417\\_906149.html](https://elpais.com/cultura/2020/06/09/babelia/1591724417_906149.html) (fecha de consulta: 30/7/2021).
- Gramuglio, María Teresa y Beatriz Sarlo (1979), «Martín Fierro», en Susana Zanetti (ed.), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 25-31.
- Gutiérrez, Laura (2021), «La opacidad (in)traducible. Desobediencias sexuales y prácticas estético-políticas desde el sur», *El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas de Género*, 3 (5), pp. 31-45.
- Haimovich, Laura (2020), «Gabriela Cabezón Cámara: “Uno no puede escribir por fuera de su época”», *The Praxis Journal*, 25 de junio de 2020, en <https://thepraxisjournal.com/gabriela-cabezon-camara-uno-no-puede-escribir-por-fuera-de-su-epoca/#:~:text=Estamos%20en%20un%20momento%20en.c%3%B3%20moda%2C%20una%20mesa%20y%20agua> (fecha de consulta: 6/11/2021).
- Halperin, David M. (1995), *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Nueva York, Oxford University Press.
- Hernández, José (1872), *El gaucho Martín Fierro*, Buenos Aires, Imprenta de La Pampa.
- Kohan, Martín (2015), «El amor», *Cuerpo a tierra*, edición digital, Buenos Aires, Eterna Cadencia, s/p.
- Ludmer, Josefina (2000 [1988]), *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Libros Perfil.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1958), *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Pleguezuelos, Antonio Jesús (2018), *Traducción e identidad sexual: reescrituras audiovisuales desde la Teoría Queer*, Granada, Comares.
- Martínez Pleguezuelos, Antonio Jesús (2021), «Translating the queer body», *Babel. Revue internationale de la traduction / International Journal of Translation*, 67 (1), pp. 99-117, DOI: <https://doi.org/10.1075/babel.00207.lep>.
- Néstore, Ángel (2019), «Pensar la traducción con una mirada queer: El caso de las versiones española e italiana de la novela gráfica en inglés *Fun Home*, de Alison Bechdel», en Francisco Rodríguez Rodríguez y Sergio España Pérez (coords.), *La traducción del cómic*, Sevilla, ACyT Ediciones, pp. 145-159.
- Prieto, Adolfo (1988), *El discurso criollista en formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Risso, Julio Leandro (2015), «Identidad nacional y otredad indígena en la formación del estado nación argentino. Una propuesta de lectura (a través de *Martín Fierro*)», *Pilquén*, 18 (3), pp. 92-106.
- Robert-Foley, Lily (2018), «Vers une traduction queere», *TRANS-Revue de littérature générale et comparée*, 23, DOI: <https://doi.org/10.4000/trans.1864>.

- Robinson, Douglas (2019), *Transgender, Translation, Translingual Address*, Nueva York y Londres, Bloomsbury Academic, DOI: <https://doi.org/10.5040/9781501345579>.
- Santaemilia, José (2018), «Sexuality and Translation as Intimate Partners? Toward a *Queer Turn* in Rewriting Identities and Desires», en Brian James Baer y Klaus Kaindl (eds.), *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*, Nueva York, Routledge, pp. 11-25, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315505978-2>.
- Saxe, Facundo (en prensa), «Acerca del término queer y sus derivas latinoamericanas. Contra el relato norte-sur y la supuesta importación teórica», *Belas Infiéis*. Aceptado para su publicación.
- Smart, James (2020), «The Adventures of China Iron review – a thrilling miniature epic», *The Guardian*, 20 de mayo de 2020, en <https://www.theguardian.com/books/2020/may/20/the-adventures-of-china-iron-review-a-thrilling-miniature-epic> (fecha de consulta: 16/10/2021).
- Spoturno, María Laura (2017), «The Presence and Image of the Translator: Towards a Definition of the Translator's *Ethos*», *Moderna språk*, 111, pp. 173-196.
- Spurlin, William J. (2017), *Queering Translation: Rethinking Gender and Sexual Politics in the Spaces Between Languages and Cultures*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Subieta, Pablo (1972), «Martín Fierro», *Martín Fierro, un siglo*, Buenos Aires, Xerox Argentina, pp.195-203.
- Vidal Claramonte, María Carmen África (2021), *Traducción y literatura translingüe. Voces latinas en Estados Unidos*. Madrid y Fráncfort del Meno, Iberoamericana / Vervuert, DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968691299>.
- Viola, Liliana (2017), «Aquí me pongo a contar», *Página 12*, 27 de octubre de 2017, en [https://www.pagina12.com.ar/71812-aqui-me-pongo-a-contar?gclid=Cj0KCQjwwY-LBhD6ARIsACvT72O-7HpBGvjfqEWkM8KfQuBrnFQ1EAxcopjACfaeBzivsJACZMRcB0aAhOoEALw\\_wcB](https://www.pagina12.com.ar/71812-aqui-me-pongo-a-contar?gclid=Cj0KCQjwwY-LBhD6ARIsACvT72O-7HpBGvjfqEWkM8KfQuBrnFQ1EAxcopjACfaeBzivsJACZMRcB0aAhOoEALw_wcB) (fecha de consulta: 16/10/2021).

## NOTAS BIOGRÁFICAS

**Magdalena Chiaravalli** es Traductora Pública Nacional en Lengua Inglesa por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y colaboradora graduada del proyecto de investigación y desarrollo «Escrituras de minorías, *ethos* y (auto)traducción» (H/825), acreditado por la UNLP y dirigido por la Dra. María Laura Spoturno. Fue adscripta alumna de la cátedra de Literatura Inglesa Contemporánea durante dos años (2015-2016). Cursa el primer año de la carrera de Corrector Internacional de Textos en Lengua Española de la Fundación Litterae (avalado por la Fundación del Español Urgente, Fundéu). Desde 2018, trabaja como traductora literaria y audiovisual independiente tanto en la Argentina como en el exterior y ha subtitulado más de ochenta series, películas y documentales para producciones de Netflix, Fox y Disney. Actualmente es estudiante del programa MSc Translation and Technology (Audiovisual), University College London, en Inglaterra.

**María Laura Escobar Aguiar** es Traductora Pública Nacional en Lengua Inglesa por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y estudiante avanzada del Profesorado en Lengua y Literatura Inglesas en esa institución. Desde 2018, es colaboradora del proyecto de investigación y desarrollo «Escrituras de minorías, *ethos* y (auto)traducción» (H/825), acreditado por la UNLP y dirigido por la Dra. María Laura Spoturno. Se ha desempeñado como intérprete en la Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires, en el Teatro Argentino de La Plata, en la Facultad de Ingeniería y en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. En 2019, obtuvo una Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional, así como también una beca del DAAD para realizar una estancia de estudios en la Universität Bielefeld durante el 2020. Desde 2019 forma parte de Proyecto Desclasificados, dirigido por Abuelas de Plaza de Mayo, Centro de Estudios Legales y Sociales y Memoria Abierta, donde realiza tareas de relevamiento

de documentos y revisión de traducciones. En la actualidad, se desempeña como adscripta graduada de la cátedra de Traducción Literaria 1 (UNLP) y está preparando su proyecto doctoral sobre traducción, archivo, feminismos y dictadura.

**Sabrina Solange Ferrero** es profesora de inglés por el Instituto Superior del Profesorado de Río Grande, dependiente de la Universidad Tecnológica Nacional, y Traductora Pública en Lengua Inglesa por la Universidad Nacional de La Plata. Es becaria doctoral del Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina) con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP, CONICET). Se desempeña como docente a cargo en la cátedra de Interpretación de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional del Comahue. También es investigadora becaria en el proyecto «Escrituras de minorías, *ethos* y (auto)traducción», dirigido por la Dra. María Laura Spoturno. Entre sus trabajos recientes, se destaca el estudio de la producción poética y narrativa de Rosario Ferré y de su figura como autotraductora, de la obra de Achy Obejas y de la labor poética de Carla Quevedo y los procesos de autotraducción intermedial y multimodal de la Instapoésía a la poesía en papel. Sus estudios doctorales se centran en la figura de Rupi Kaur como instapoeta y los procesos de autotraducción intermedial y multimodal que constituyen las diversas aristas de su obra y la construcción de su subjetividad.

**Ana María Gentile** es doctora en Ciencias del Lenguaje (Universidad de Ruán, Francia, 2007). Se desempeña como profesora titular de Traducción Literaria (francés / español), Traducción científico-técnica (francés / español) y de Capacitación en Francés (lectura de textos de especialidad) en la Universidad Nacional de La Plata. Ha sido invitada a dictar seminarios de posgrado y conferencias en las Universidades de Angers, Paris-Diderot y Grenoble, así como en la ENS de Lyon y el ISIT de París. Forma parte del plantel docente de la Maestría en Traductología de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, y de la Maestría en Traducción e Interpretación de la Universidad de Buenos Aires. Es autora de numerosas ponencias en congresos de la especialidad, así como de capítulos de libros y artículos publicados en revistas internacionales (*Neológica*, *Arena Romanística* y *Hermēneus*, entre otras) y volúmenes monográficos. Dirige el Laboratorio de Investigaciones en Traductología, unidad académica en la que radica, además, su proyecto de investigación. En el campo editorial, es redactora en jefe de la revista internacional *Synergies Argentine*. Sus áreas de investigación son la traductología, la didáctica del texto especializado y de la traducción, la lexicología, la terminología, las relaciones entre traducción y cultura y la traducción como género discursivo.

**Andrea Laura Lombardo** es profesora en Lengua y Literatura Inglesas, Traductora Pública Nacional en Lengua Inglesa por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Es también magíster en Traducción por la Universidad de Belgrano en el año 2015. Es miembro del grupo de investigación «Escrituras de minorías, *ethos* y (auto)traducción», dirigido por la Dra. María Laura Spoturno. Ha presentado sus investigaciones en congresos y jornadas nacionales e internacionales. Asimismo, ha realizado publicaciones en revistas especializadas. Es profesora adjunta en la Facultad de Ingeniería (UNLP), ayudante diplomada de la Escuela de Lenguas de la UNLP, profesora del Colegio Nacional Rafael Hernández de La Plata y de colegios secundarios en la Provincia de Buenos Aires.

**Gabriel Matelo** es licenciado y doctorando en Letras por la UNLP, con especialización en literatura estadounidense y literaturas comparadas. Desde 1998 es profesor de la cátedra de Literatura Norteamericana (FaHCE, UNLP). Actualmente, es investigador del Área de Investigación en Traductología (FaHCE, UNLP), profesor de la Maestría en Literaturas Comparadas (FaHCE, UNLP) y miembro de su Comité Asesor. Entre sus intereses investigativos se encuentra la literatura de mujeres de color en Estados Unidos y los problemas de su traducción al español. Es integrante del proyecto «Escrituras de minorías, *ethos* y (auto)traducción» (H/825, 2017-2020). Producto de su participación en este proyecto, ha publicado los artículos «*Ethos* comunitario y descolonización en la antología de escritoras nativas: *Reinventing the Enemy's Language*» (*Camino Real*, 2020) y «Del *storytelling* nativo a la literatura escrita e impresa en libro: *The Way to Rainy Mountain* de N. Scott Momaday y *Storyteller* de Leslie Marmon Silko» (2018).

**Soledad Pereyra** es docente e investigadora en la cátedra de Literaturas y Culturas Románicas de la Universidad de Passau (Alemania). Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y doctora en Filología Románica por la Universidad de Friburgo (Alemania), donde también trabajó en docencia e investigación en la Facultad de Filología entre los años 2007 y 2010. Desde el 2010 al 2020 trabajó como docente en la cátedra de Literatura Alemana y en la Maestría en Literaturas Comparadas de la UNLP. Como investigadora del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) de la UNLP, se especializó en estudios comparados de literatura y teatro contemporáneos. Desde el 2020 trabaja como investigadora en un proyecto de narrativas de la diversidad funcional en cine y teatro europeo actual dirigido por la Profa. Dra. Susanne Hartwig en la Universidad de Passau. Ha sido distinguida con premios nacionales por sus estudios universitarios y con becas y subsidios nacionales e internacionales, que promovieron estancias de docencia y / o de investigación en la Universidad de

Wuppertal, la Universidad de Berna, la Universidad de Sevilla y el Instituto Iberoamericano de Berlín.

**Mariela Romero** es Traductora Pública Nacional en Lengua Inglesa (2011) y profesora en Lengua y Literatura Inglesas (2015) por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Actualmente, se encuentra en la etapa final de sus estudios en la Maestría en Literaturas Comparadas (UNLP). Se ha desempeñado como adscripta de las cátedras de Literatura Inglesa Contemporánea (2012-2013) y Traducción Literaria 1 (2018-2020) en la UNLP. Desde 2020, es colaboradora del proyecto de investigación y desarrollo «Escrituras de minorías, *ethos* y (auto)traducción», dirigido por la Dra. María Laura Spoturno (AIT, IdIHCS, UNLP / CONICET). Ha participado del proyecto de traducción colaborativa *Reflejos. Sonetos de una palabra*, la obra poética de Seymour Mayne (Al Margen, 2008). Sus intereses de investigación son la traductología, las literaturas para las infancias y las literaturas comparadas. Es miembro del Tribunal de Disciplina del Colegio de Traductores Públicos e Intérpretes de la Provincia de Buenos Aires (Regional La Plata). Se desempeña como docente en instituciones bilingües y como traductora y redactora autónoma, con especialización en contenidos educativos digitales.

**María Laura Spoturno** es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en Argentina. Es profesora de Traducción Literaria y Literatura de los Estados Unidos en esa Universidad. Como investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, su lugar de trabajo es el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Dirige el proyecto «Traducción, subjetividad y género. Responsabilidad ética y social en prácticas de traducción e interpretación» (UNLP, H/967) y es miembro del grupo responsable del PICT 2017–2942 de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Entre sus intereses investigativos se cuentan el estudio de la subjetividad y las prácticas de autotraducción y retraducción, las relaciones entre traducción, género y feminismos y la (auto) traducción en el exilio. Ha coordinado el volumen monográfico *Escrituras de minorías, heterogeneidad y traducción* (FaHCE, UNLP, 2018) y la traducción colectiva del poemario *Wind and Wood*, de Seymour Mayne (Malisia 2018). En colaboración con Olga Castro, Emek Ergun y Luise von Flotow, editó un número especial de *Mutatis Mutandis* sobre traductología feminista transnacional (2020). En esa misma revista, ha editado, junto con Rainier Grutman, un número especial sobre autotraducción y América Latina (2022). Sus artículos más recientes han sido publicados en *Lengua y Habla*, *Hermeneus*, *Letral*, *The Translator* y en las obras colectivas *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*, *Translating*

*Feminism* (Palgrave Macmillan) y *Language as a Social Determinant of Health* (Palgrave Macmillan).

**Melisa Stocco** es doctora en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo, investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina y miembro del Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo y del Centro de Estudios de Lenguas y Literaturas Patagónicas y Andinas (CELLPA) de la Universidad Nacional de la Patagonia. Sus estudios se centran en la autotraducción en las literaturas de autoría indígena en la región latinoamericana. Ha realizado diversas publicaciones sobre las motivaciones políticas para la autotraducción, su papel en las literaturas menores, la narración del yo, representaciones del territorio y prácticas posmonolingües. Es autora de *La Autotraducción en la poesía mapuche* (Peter Lang, 2021). Ha coordinado en colaboración el volumen *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts: Europe and the Americas* (Palgrave, 2019).

**Gabriela Luisa Yañez** es egresada de la UNLP como profesora en Lengua y Literatura Inglesas y Traductora Pública en Inglés. Intérprete de conferencias por el CETI (Centro de Traducción e Interpretación). Magíster en Traducción por la Universidad de Belgrano y, actualmente, alumna de la carrera de Doctorado en Letras de la FaHCE (UNLP). En el área docente, es profesora adjunta de las cátedras de Lengua Inglesa 3 e Interpretación en Inglés en la FaHCE. En el área de investigación, integra el proyecto de investigación «Escritura de minorías, *ethos* y (auto)traducción», dirigido por la Dra. María Laura Spoturno. Sus últimas publicaciones versan sobre traducción y construcción de género a través del lenguaje metonímico (*Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 13 (1), 2020; *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*, 2020). Ejerce como traductora e intérprete de conferencias *freelance*. Es miembro de la Asociación de Intérpretes de Conferencias de la Argentina (ADICA) y del Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Bs. As. (CTPCBA).



## **Normas de recepción y publicación**

### **VERTERE – Monográficos de la revista *Hermēneus***

*Hermēneus*, revista de investigación en Traducción e Interpretación publica, como actividad complementaria a su labor de edición periódica de artículos, reseñas y traducciones breves, un volumen anejo, de carácter anual, bajo la denominación genérica de «Vertere. Monográficos de la Revista *Hermēneus*».

La entidad bajo cuyo patrocinio recae este proyecto es la Diputación Provincial de Soria, en colaboración con la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria de la Universidad de Valladolid.

Las áreas de investigación serán las mismas que figuran detalladas en las normas de publicación de la revista *Hermēneus*, es decir, todas aquellas enmarcadas dentro de los campos de actividad de la traducción, la interpretación y otras áreas lingüísticas, documentales, literarias y humanísticas afines.

Para que un trabajo pueda ser considerado publicable en esta colección, será necesario hacer llegar a la dirección de la revista *Hermēneus* la siguiente documentación:

- Carta de solicitud con fecha de envío;
- un currículo breve que incluya los datos completos del autor o autores;
- descripción somera del trabajo ya realizado propuesto para su publicación o proyecto del mismo;
- el trabajo completo si se trata de la versión definitiva (en formato digital).

La extensión de los textos no será menor de cien páginas presentadas a doble espacio ni superará las doscientas. En caso de no poderse cumplimentar estos requisitos, los autores deberán ponerse en contacto con la dirección de la revista, donde se analizará el caso para alcanzar, si fuera posible, una solución que satisfaga a ambas partes.

Toda la correspondencia deberá dirigirse a la siguiente dirección:

Juan Miguel Zarandona Fernández  
Director de la Revista *Hermēneus*

Facultad de Traducción e Interpretación  
Campus Universitario Duques de Soria s/n  
42004 Soria, España (Spain)

Tel: + 34 975 129 174/+34 975 129 100

Fax: + 34 975 129 101

Correo-e: [juanmiguel.zarandona@uva.es](mailto:juanmiguel.zarandona@uva.es) / [hermeneus.trad@uva.es](mailto:hermeneus.trad@uva.es)

El anonimato estará garantizado en todo momento y, trascurrido el tiempo mínimo necesario, los autores recibirán una respuesta que podrá ser de aceptación plena, aceptación con reservas, o rechazo del original.

Las lenguas prioritarias en que deberán estar escritas las colaboraciones serán el español, el inglés, el francés, el alemán, el italiano y el portugués (lenguas fundamentales de trabajo de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria), si bien se aceptarán trabajos escritos en otros idiomas, siempre que tengan como objetivo de investigación la traducción e interpretación hacia y desde el español u otras lenguas peninsulares.

Los trabajos deberán ser inéditos y no podrán ser presentados, de forma simultánea, para su publicación en cualquier otra institución, organismo o editorial.

Para mantener la coherencia necesaria de las actividades de este proyecto de publicaciones, cualquier otro requisito de la revista *Hermēneus* se aplicará a estos monográficos como añadidura complementaria.

VERTERE  
MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA HERMĒNEUS

**Núm. 1**

Año 1999

22 €

Roberto Mayoral.

*La traducción de la variación lingüística.*

**Núm. 2**

Año 2000

22 €

Antonio Bueno.

*Publicidad y traducción.*

**Núm. 3**

Año 2001

26 €

Mariano García-Landa.

*Teoría de la traducción.*

**Núm. 4**

Año 2002

22 €

Liborio Hernández y Beatriz Antón.

*Disertación sobre las monedas y medallas antiguas.*

**Núm. 5**

Año 2003

22 €

Miguel Ibáñez Rodríguez.

*«Los versos de la muerte» de Helinand de Froidmont. La traducción de textos literarios medievales franceses al español.*

**Núm. 6**

Año 2004

22 €

Ingrid Cáceres Würsig.

*Historia de la traducción en la Administración y en las relaciones internacionales en España (s. XVI-XIX).*

**Núm. 7**

Año 2005

22 €

Carlos Castilho Pais.

*Apuntes de historia de la traducción portuguesa.***Núm. 8**

Año 2006

22 €

Kris Buyse.

*¿Como traducir clíticos? Modelo general y estrategias específicas a partir del caso de la traducción española de los clíticos franceses EN e Y.***Núm. 9**

Año 2007

22 €

Roxana Recio (ed.).

*Traducción y humanismo: panorama de un desarrollo cultural.***Núm. 10**

Año 2008

22 €

Antonio Raúl de Toro Santos y Pablo Cancelo López.

*Teoría y práctica de la traducción en la prensa periódica española (1900-1965).***Núm. 11**

Año 2009

30 €

Joaquín García-Medall.

*Vocabularios hispano-asiáticos: traducción y contacto intercultural.***Num. 12**

Año 2010

30 €

Heberto H. Fernández U.

*Dictionaries in Spanish and English from 1554 to 1740: Their Structure and Development.***Núm. 13**

Año 2011

30 €

Vicente López Folgado, Ángeles García Calderón, Miguel A. García Peinado y J. de D. Torralbo Caballero.

*Poesía inglesa femenina del siglo XVIII. Estudio y traducción (antología bilingüe).*

**Núm. 14**

Año 2012

30 €

Juan Antonio Albaladejo Martínez.

*La literatura marcada: problemas de traducción y recepción ejemplificados a través del teatro popular vienes.***Núm. 15**

Año 2013

30 €

Jana Králová y Miguel José Cuenca Drouhard.

*Jiří Levy: una concepción (re)descubierta.***Núm. 16**

Año 2014

22 €

Daniel Gallego Hernández (ed.).

*Traducción económica: entre profesión, formación y recursos documentales.***Núm. 17**

Año 2015

30 €

Sebastián García Barrera.

*Le traducteur dans son labyrinthe: La traduction de l'Amadis de Gaule par Nicolas Herberay des Essarts (1540).***Núm. 18**

Año 2016

30 €

Daniel Lévêque (Coord.).

*Figures et pointes stylistiques novatrices en langue allemande, anglaise, espagnole et leur traduction française.***Núm. 19**

Año 2017

30 €

Julia Pinilla Martínez.

*Ensayo de un diccionario de traductores españoles de obras científicas y técnicas (1750-1900): Medicina.***Núm. 20**

Año 2018

30 €

Aura E. Navarro.

*Traducción y prensa temprana. El proceso emancipador en la Gaceta de Caracas (1808-1822).*

**Núm. 21**

Año 2019

30 €

Ingrid Cáceres Würsig y María Jesús Fernández Gil (eds.)

*La traducción literaria a finales del siglo XX y principios del XXI: hacia la disolución de fronteras.***Núm. 22**

Año 2020

30 €

George Eliot.

M.<sup>a</sup> Jesús Lorenzo Modia (ed.), María Donapetry Camacho (trad.)*La gitanilla española: poema dramático.***Núm. 23**

Año 2021

18 €

Dianella Gambini.

*Un fraile de misa y olla por el camino de Santiago. El viaje a Santiago del p.fr. Cristóbal Monte Maggio de Pésaro en 1583.*

*Subjetividad, discurso y traducción: La construcción del ethos en la escritura y la traducción* es una obra colectiva que investiga aspectos discursivos, literarios y retóricos que atañen a la configuración de la subjetividad en el discurso literario y en el discurso literario (auto)traducido. Inscrito en proyectos individuales y colectivos, el conjunto de los textos aquí estudiados lleva la traza de luchas incansables por la palabra y su legitimización. De allí nuestro interés por indagar la gestión enunciativa que da voz, cuerpo y presencia a figuras que han sido, en muchas ocasiones, invisibilizadas y acalladas. El potencial transformador de la traducción, clave en esas luchas y en la inserción de la palabra en distintas trayectorias literarias y tramas sociales, queda de manifiesto en este volumen que centra su atención en el estudio del *ethos*. Los distintos capítulos abordan así la configuración enunciativa de identidades individuales y colectivas atravesadas por la traducción desde una perspectiva de género crítica y situada. De este modo, mediante el estudio de la construcción del *ethos*, esta obra busca contribuir no solo al análisis del discurso y a la traductología en general sino también, y de manera particular, a la traductología feminista y a los estudios que vinculan los problemas de traducción con las teorías de género y *queer*.



EDICIONES  
Universidad  
de  
Valladolid