

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN



**La traducción de literatura hispano-estadounidense escrita por
mujeres: nuevas perspectivas desde la sociología de la traducción**

TESIS DOCTORAL REALIZADA POR

MARÍA LÓPEZ PONZ

BAJO LA DIRECCIÓN DE

DRA. DA. M^a CARMEN ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE

Universidad de Salamanca

2012

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN



TESIS DOCTORAL

TÍTULO: **La traducción de literatura hispano-estadounidense escrita por mujeres: nuevas perspectivas desde la sociología de la traducción.**

AUTORA: **María López Ponz**

DIRECTORA: **Prof. Dra. M^a Carmen África Vidal Claramonte**

V^o B^o

DEPARTAMENTO: Traducción e interpretación

Salamanca, 2012

Lo cierto es que la versión, por mucho que disimule, envidia la seriedad de la copia.

*Y que a la copia, aunque no lo admita, lo que realmente le gustaría sería llevar la
vida frívola de la versión.*

*En cuanto al original, en fin, dicen que existir existe, pero nadie lo ha visto nunca
("El original, la versión y la copia", *Genealogías*, José María Cumbreño)*

ÍNDICE

0. Introducción	9
1. Capítulo 1: Del poder del lenguaje a la sociología de la traducción.....	21
1.1. El lenguaje y la construcción de la realidad.....	22
1.2. El sentido	27
1.3. Lenguas mayores, lenguas menores y lenguas híbridas.....	33
1.4. Lenguas de traducción	41
1.5. Lefevre, Foucault y la Microfísica del Poder	43
1.6. La sociología de la traducción	52
1.6.1. Marco metodológico.....	55
1.6.2. Bourdieu aplicado a la traductología.....	56
1.6.2.1. Campo y capital	57
1.6.2.2. <i>Habitus</i>	63
1.6.2.3. <i>Illusio</i>	71
1.6.2.4. La consagración de los agentes.....	74
1.6.3. Otras teorías.....	76
1.6.3.1. Latour y la Teoría del Actor-Red.....	76
1.6.3.2. Luhmann y la Teoría de los Sistemas	79
1.6.3.3. Lahire y la sociología a nivel individual.....	81
1.7. El giro del traductor	82
2. Capítulo 2: Del cosmopolitismo del mundo a la especificidad de la experiencia fronteriza	87
2.1. Globalización, desterritorialización y cosmopolitismo.....	89
2.2. Identidades líquidas	98
2.3. La hibridación lingüística en la literatura	105
2.4. Literatura hispana en Estados Unidos.....	111
2.4.1. El lenguaje en la literatura hispana de Estados Unidos.....	121
2.4.2. Subversión temática y narrativa en la literatura hispana escrita por mujeres en Estados Unidos	128
2.5. Fronteras, terceros espacios y zonas de contacto.....	136
2.5.1. Fronteras intraculturales: breves apuntes sobre la teoría del espacio .	139
2.5.2. En pos de un pensamiento fronterizo	142
2.5.3. La frontera como espacio de traducción y la traducción como actividad fronteriza	144

3. Capítulo 3: Un enfoque cultural, social y paratextual.....	153
3.1. La traducción de literatura híbrida desde una perspectiva cultural.....	154
3.1.1. La traducción de la ideología	155
3.1.2. La traducción del lenguaje híbrido	165
3.1.3. La traducción de las referencias culturales.....	170
3.2. La aportación de la perspectiva social	179
3.2.1. Las políticas de poder y las luchas entre capitales	181
3.2.2. Mecenazgo y <i>habitus</i>	187
3.2.3. La reproducción de la <i>illusio</i>	198
3.3. Los paratextos	199
3.3.1. La traducción de los paratextos y los paratextos de la traducción	201
3.3.2. Los peritextos editoriales.....	203
3.3.2.1. Formato	204
3.3.2.2. Nombre del autor y del traductor	206
3.3.2.3. Título.....	208
3.3.2.4. Cubierta y contracubierta.....	211
3.3.2.5. Las solapas interiores	217
3.3.2.6. La publicidad	217
3.3.2.7. Información relativa al autor y a la colección.....	222
3.3.2.8. Prólogos y notas del editor.....	223
3.3.2.9. Ilustraciones	224
3.3.3. Los peritextos autorales	225
3.3.3.1. Dedicatoria.....	226
3.3.3.2. Epígrafe.....	227
3.3.3.3. Prólogos y epílogos.....	229
3.3.3.4. Intertítulos	231
3.3.3.5. Notas	231
3.3.4. Los peritextos del traductor	232
3.3.4.1. Notas a pie de página	233
3.3.4.2. Prólogos y epílogos a la traducción	235
3.3.4.3. Información accesoria.....	239
3.4. La importancia de lo cultural, lo social y lo paratextual en la traducción de literatura escrita por hispanas en Estados Unidos.....	241
3.5. El pulso editor-traductor	248
4. Capítulo 4: El análisis de las dobles traducciones	253
4.1. <i>The House on Mango Street</i>	254
4.1.1. Las traducciones de <i>THMS</i> al español.....	259
4.1.2. Los elementos paratextuales en <i>THMS</i>	264
4.1.3. El componente ideológico en <i>THMS</i>	274
4.1.4. Las características lingüísticas en <i>THMS</i>	278
4.1.5. Las referencias culturales en <i>THMS</i>	282

4.2. <i>Woman Hollering Creek and other stories</i>	287
4.2.1. Las traducciones de <i>WHC</i> al español	292
4.2.2. Los elementos paratextuales en <i>WHC</i>	294
4.2.3. El componente ideológico en <i>WHC</i>	305
4.2.4. Las características lingüísticas en <i>WHC</i>	309
4.2.5. Las referencias culturales en <i>WHC</i>	319
4.3. <i>How the García Girls Lost Their Accents</i>	323
4.3.1. Las traducciones de <i>HGGLTA</i> al español.....	328
4.3.2. Los elementos paratextuales en <i>HGGLTA</i>	331
4.3.3. El componente ideológico en <i>HGGLTA</i>	340
4.3.4. Las características lingüísticas en <i>HGGLTA</i>	344
4.3.5. Las referencias culturales en <i>HGGLTA</i>	354
4.3.6. Las dos versiones publicadas por Santillana	361
4.4. <i>A Cafecito Story</i>	364
4.4.1. Las traducciones de <i>ACS</i> al español	365
4.4.2. Los elementos paratextuales en <i>ACS</i>	367
4.4.3. El componente ideológico en <i>ACS</i>	374
4.4.4. Las características lingüísticas en <i>ACS</i>	375
4.4.5. Las referencias culturales en <i>ACS</i>	377
4.5. Conclusiones del análisis	379

5. Conclusiones	391
------------------------------	------------

Bibliografía	397
---------------------------	------------

Lista de tablas y figuras	429
--	------------

INTRODUCCIÓN

Se hace necesario seguir aunando esfuerzos para favorecer una relación mas horizontal entre el editor y el traductor, para universalizar los contratos legales de edición, el cumplimiento de las condiciones en ellos estipuladas, para aportar mayor transparencia en los datos de tirada, apoyar el establecimiento de tarifas mas equitativas y mas justas que permitan a los traductores vivir de su profesión y para favorecer la proporcionalidad a la hora de percibir los beneficios. Es, cuando menos, paradójico que este colectivo que asume la ingente tarea de transmitir la cultura en beneficio de las civilizaciones no pueda vivir con dignidad de su profesión
(ACEtt 2010)

Cultural purity is an oxymoron
(Appiah 2006: 113)

Aprender a traducir(se) es un requisito imprescindible para la vida en sociedad. Desde el primer momento en que, como bebés, irrumpimos en llanto para comunicar que sentimos hambre, frío o sed, comenzamos a ejercer una actividad que será fundamental en nuestro desarrollo como seres sociales, porque traducir, en su acepción más inclusiva, es expresar cualquier tipo de enunciado haciendo servir un código. Hablar es traducir, por tanto, pero también lo es dibujar, escribir, gesticular, componer o

llorar. La comunicación constituye uno de los primeros aprendizajes de la vida, porque, sin ella, nuestra soledad sería absoluta. Sólo tenemos que pensar que cuando una persona pierde la capacidad para emplear su medio habitual de expresión —el habla, en la mayoría de los casos—, aprender otra nueva supone una de sus mayores prioridades.

Esta necesidad de traducirse resulta especialmente visible en un mundo configurado por las consecuencias del colonialismo y de los subsiguientes procesos de decolonización y por la que parece ser la nueva forma de colonización cultural, la globalización. Esta tendencia ha impuesto tres características en nuestras sociedades: el liberalismo de los mercados económicos, la preponderancia de una lengua —el inglés— convertida en la *lingua franca* universal y los continuos movimientos de personas tanto físicos como virtuales, que hacen de las fronteras construcciones obsoletas por más que los debates acerca de su refuerzo estén a la orden del día. En una realidad marcada por los desplazamientos, la traducción, más que una necesidad, es una forma de vida para miles de sujetos que se ven obligados a desenvolverse en un contexto lingüístico, social y cultural distinto a aquel del que proceden.

No obstante, a pesar de la homogeneidad que parece perseguir la globalización, lo cierto es que la defensa del pluralismo y de la especificidad es una tendencia muy activa en nuestras sociedades, combinando la apertura y el intercambio cultural con el respeto por las tradiciones y la historia de cada comunidad y dando lugar a una suerte de “cosmopolitismo vernáculo”, en palabras de Hall (2002). Es precisamente de esta mezcla de lo nuevo con lo antiguo, de esta fusión de influencias, de donde surgen las identidades híbridas, que tratan de adaptarse a un contexto nuevo sin perder de vista sus orígenes. Las manifestaciones artísticas creadas por estos individuos necesariamente reflejan y transmiten ese mestizaje, como veremos en el caso analizado en esta tesis doctoral: la literatura hispano-estadounidense escrita por mujeres. Si es cierto que construimos la realidad a través del lenguaje (Meix 1994, Potter 1998, Bourdieu 2008 [1985]), entonces el universo creado por estas autoras es uno de referencias cruzadas y convivencia de códigos que proporciona al lector la medida de la experiencia fronteriza. Una experiencia que tiene aspectos positivos, como la posibilidad de ser *anfíptico*, *líquido* (Bauman 2000), pero también otros negativos, pues los habitantes del *entre* se ven, en numerosas ocasiones, expuestos a la marginación y el silenciamiento que se

reservan al Otro (Khatibi 1983a, Mignolo 2000, Spivak 2002). Por eso, escribir, como lo hacen Ana Castillo, Julia Alvarez, Denise Chávez, Sandra Cisneros, Cristina García, Helena Viramontes y muchas otras, desde el *tercer espacio* (Bhabha 1992, 1994) que se abre en los intersticios culturales es hacerlo desde una posición conscientemente minorizada que busca subvertir la posición hegemónica de las lenguas y los grupos sociales dominantes (Pratt 1999).

Curiosamente, a pesar de su cada vez mayor éxito de ventas y crítica, en España esta corriente literaria es prácticamente desconocida por el gran público, circunstancia que llama poderosamente la atención si pensamos en la profusión de obras de procedencia anglosajona que se publican en nuestro país (Ministerio de Cultura 2010) y en la obvia relación lingüística y cultural, que podría hacer de España un entorno favorable para la recepción de esta literatura. Más curioso aún resulta observar que, veinte años atrás, sí hubo un intento por traducir y vender algunas de las novelas más conocidas de esta tendencia, aunque no obtuvo el éxito esperado, y que cuando se quisieron comercializar las mismas obras en el contexto hispano de Estados Unidos, se encargaron nuevas traducciones. Ya Martín Ruano y Vidal Claramonte (2004, también Martín Ruano 2003a y 2003b y Vidal Claramonte 2007b) comentaron que esas primeras ediciones llevadas a cabo en España mostraban un afán por neutralizar los rasgos de los originales. Además, si se observaban las dos versiones de *Woman Hollering Creek and Other Stories* de Sandra Cisneros (1992), las diferencias saltaban a la vista desde la propia cubierta del libro. Efectivamente, al seguir buscando *dobles* traducciones y comparando sus características, constaté que había otros tres casos y que, como se verá en el análisis que efectúo en el último capítulo, presentaban ciertos paralelismos. Estas coincidencias llamaron mi atención, porque es inusual que en un periodo relativamente corto de tiempo se realicen dos versiones de un mismo texto a una misma lengua, pero aún lo es más que esto ocurra en cuatro ocasiones dentro de una misma corriente literaria. Y, desde luego, que las formas de enfocar el trasvase sean tan distintas, pero que, al mismo tiempo, existan semejanzas entre las reescrituras comercializadas en un contexto y las comercializadas en el otro es francamente insólito.

Establecer las diferencias y similitudes entre las diversas traducciones no resulta especialmente complicado. Adoptando un enfoque traductológico en el que prime lo

cultural, podríamos afirmar que las versiones realizadas en España domestican las obras adaptándolas a un contexto de recepción que desconoce profundamente el entorno en el que se originan y que, además, exhibe cierta superioridad lingüística ante un uso no estándar del español. Por el contrario, las publicadas en Estados Unidos mantienen el llamado “efecto espejo” al emplear cubiertas semejantes y muestran una variedad de la lengua más próxima a la de la autora original, además de una mayor tendencia a conservar los rasgos característicos de los textos. Es decir, se podría concluir que los traductores españoles han respetado menos que sus compañeros americanos la especificidad de los originales. No obstante, un traductor no trabaja aislado en el vacío (Bassnett y Trivedi 1999, Tymoczko 2003, 2007), sino que se encuentra inmerso en un entorno social y laboral que ejerce su influencia sobre él. De hecho, si nos fijamos en los paratextos de las ediciones españolas, que son responsabilidad de los editores, comprobaremos que se mantiene la misma tendencia neutralizante, por lo que cabría aventurar que pueden existir unas directrices marcadas desde la editorial. De una u otra forma, lo que sí es cierto es que la implicación de un segundo agente en el proceso señala la existencia de una relación social y laboral, que tendrá unas u otras características dependiendo del poder que cada uno de ellos sea capaz de ejercer sobre el otro.

Por estas razones, considero que para efectuar un análisis de traducciones que no sólo estudie las consecuencias de aplicar unas estrategias, sino también las causas que se esconden detrás de la toma de decisiones, es necesario completar el enfoque cultural con la perspectiva social (Wolf 2007a), que nos proporciona información acerca de las motivaciones de los agentes que intervienen en el proceso de publicación de la obra, así como de su posición dentro de la estructura jerárquica que caracteriza toda situación laboral. Por eso, la sociología de la traducción ofrece un buen marco teórico desde el que estudiar las relaciones de poder inter e intraculturales que inciden en el proceso de traducción y tienen una repercusión directa sobre el producto final. Desde mi punto de vista, el caso escogido para demostrar esta hipótesis, las dobles traducciones de ciertas novelas pertenecientes a la literatura hispano-estadounidense, es particularmente interesante, porque muestra dos —o incluso tres— contextos socioculturales muy distintos, entre los que, además, existen relaciones marcadas por procesos de colonización y decolonización cuya influencia se deja sentir en las obras. También

permite observar cómo el diferente reconocimiento que esta corriente literaria ha obtenido en uno y otro país ha sido clave en el establecimiento de las condiciones en las que se ha realizado el trasvase, tanto en el plano laboral como en el textual y paratextual, así como comparar las diferentes jerarquías que permean los procesos traductores.

La elección del corpus se realizó siguiendo un criterio objetivo, aunque inevitablemente influenciado por algunas consideraciones personales. Así, la decisión de analizar sólo escritura femenina se debió, por un lado, a la extraordinaria cantidad de autoras hispano-estadounidenses que ha surgido desde la década de los ochenta (cf. Gurpegui 2003), un fenómeno que alcanza proporciones de *boom* literario y que, además de cantidad, muestra calidad. Por otro, debo reconocer que existía por mi parte un especial interés en el tratamiento de los problemas de género por parte de estas escritoras que viven una situación de doble marginación a causa de su origen y de su sexo, y que este conflicto añade a los textos una carga ideológica y subversiva que los hace, si cabe, más difíciles de traducir. Escogí únicamente prosa, descartando teatro y poesía a pesar de ser áreas en las que hay obras realmente fascinantes, por ser este el género que más se había traducido al español, sobre todo en nuestro país. Por último, la configuración del corpus en sí vino dada por los textos que cumplían los requisitos necesarios para formar parte de él, a saber: que se hubieran realizado de ella dos versiones en español, una en España y otra en el contexto hispano de Estados Unidos. Tras la búsqueda en distintas bases de datos, catálogos bibliotecarios y librerías *online*, descubrí que sólo había cuatro obras que presentaran estas características: *The House on Mango Street* y *Woman Hollering Creek and Other Stories* de la chicana Sandra Cisneros; y *How the García Girls Lost Their Accents* y *A Cafecito Story* de la dominicano-estadounidense Julia Alvarez. Estas cuatro novelas¹ y sus ocho traducciones al español son, pues, el corpus a partir del cual se efectúa el análisis que figura en el último capítulo. No obstante, durante el desarrollo de este trabajo se comentan también otras reescrituras de obras pertenecientes a esta corriente literaria

¹ Por motivos puramente prácticos, a lo largo de este trabajo emplearé el término “novela” para referirme a las cuatro obras analizadas, a pesar de que, *Woman Hollering Creek and Other Stories* es, como su propio título indica, una colección de relatos, y *A Cafecito Story* es una historia corta. *The House on Mango Street* y *How the García Girls Lost Their Accents* pueden leerse como novelas, pero lo cierto es que, como veremos más adelante, son textos fragmentarios, formados por partes que tienen sentido también por separado.

que, aunque no cumplen los requisitos para ser incluidas en el corpus, sí nos permiten observar las técnicas y estrategias traductoras empleadas.

Así, esta tesis doctoral adopta una metodología multidisciplinar en su intento por realizar un análisis traductológico que, por un lado, bebe directamente de los estudios culturales y de conceptos como “frontera” (Anzaldúa 1987), “tercer espacio” (Bhabha 1992, 1994), “contact zone” (Pratt 1992, 1999), “desterritorialización” (Deleuze y Guattari 2005 [1987]), “cosmopolitismo” (Hall 2002, Appiah 2006, Cronin 2006), “identidad líquida” (Bauman 2000) o “pensamiento fronterizo” (Mignolo 2000), y de las numerosas y valiosísimas aplicaciones a los Estudios de Traducción que han realizado de ellos teóricos como Susan Bassnett, Rosario Martín, Dora Sales, Michael Cronin, Maria Tymoczko, Ovidi Carbonell, África Vidal, Tejaswini Niranjana, Pilar Godayol, Lawrence Venuti, Gayatri Spivak o Sherry Simon, entre otros. Por otro lado, ya que los elementos paratextuales son una fuente de información importante que nos permite dilucidar la visión de la editorial respecto a la estrategia de comercialización de la obra, he considerado necesario tener en cuenta la teoría de los paratextos de Gérard Genette (1997) y su aún escaso, pero valioso empleo en el análisis de libros traducidos, como muestran los trabajos de Urpo Kovala y Sehnaz Tahir-Gurcağlar o los artículos recogidos en el volumen colectivo *Translation Peripheries*, editado por Anna Gil-Bardají, Pilar Orero y Sara Rovira-Esteva. Por último, he tratado de aunar los conceptos desarrollados por Pierre Bourdieu en su sociología crítica —“campo”, “capital”, “habitus”, “*illusio*”, “dominación”, “consagración”— y la noción de “Microfísica del Poder” de Michel Foucault con el objeto de examinar las relaciones de poder que se dan dentro del sistema cultural de recepción de los textos y su influencia en el producto final. Por supuesto, en este cometido han sido referencias fundamentales los estudios que teóricos como Daniel Simeoni, Michaela Wolf, Hélène Buzelin, Jean-Marc Gouanvic, Theo Hermans, Johan Heilbron, Gisele Sapiro, Erich Prunc, Rakefet Sela-Sheffy o Moira Inghilleri han desarrollado en el ámbito de la sociología de la traducción. Cabe decir también que, aunque hasta comienzos del XXI no se constituyera una corriente teórica centrada en lo social dentro de los Estudios de Traducción, lo cierto es que los trabajos llevados a cabo por Gideon Toury o André Lefevere son pioneros en la consideración de los aspectos sociales como determinantes para el

proceso traductor, de ahí que conceptos como “normas”, “mecenazgo” o “restricciones” sean clave en el desarrollo de esta tesis.

Además de la perspectiva traductológica, esta investigación requería un extenso conocimiento del que es su caso de estudio, la literatura hispano-estadounidense escrita por mujeres, y para ese cometido han sido imprescindibles las obras de autores como Norma Alarcón, Gloria Anzaldúa, José Antonio Gurpegui, Rosario Ferré, Tey Diana Rebolledo, Nicolas Kanellos, Sonia Saldívar-Hull, Ana M^a Manzananas, Ellen McCracken, Ramón Saldívar, José F. Aranda o, de nuevo, Pilar Godayol. Por último, como se verá a lo largo del texto, el enfoque transversal que he querido adoptar hacía necesario emplear ideas procedentes de diferentes ámbitos teóricos y esa es la razón de que en el camino me acompañen, además de los mencionados, autores de adscripciones tan diversas como Roland Barthes, Umberto Eco, Pascale Casanova, Jonathan Potter, Amin Maalouf, Edward Soja, Jacques Derrida, Gustavo Pérez Firmat, Alain Finkielkraut, John B. Thompson o Francisco Meix.

El hecho de emplear una metodología de trabajo multidisciplinar que toma conceptos de campos muy distintos tornaba complicada la estructuración de la tesis y su desarrollo, pues, en cierto modo, todas las nociones se acaban interrelacionando. Fue difícil, por tanto, decidir cómo organizar y dividir la información en capítulos para que el resultado final no fuera una confusa acumulación de datos e ideas. Finalmente, aunque la voluntad de construir un trabajo que mostrara la transversalidad de sus planteamientos parecía requerir una continua *hibridación* de materias, opté por un esquema de contenidos en el que primara la claridad, a pesar de que soy consciente de que, en ciertos momentos, esto produce una excesiva compartimentalización temática. Así, la primera parte está dedicada a los fundamentos teóricos, divididos en dos capítulos en los que se intenta realizar un acercamiento holístico a la hipótesis de partida. El primero efectúa un recorrido que parte del lenguaje, centrándose en su importancia en la construcción de la realidad y empleando nociones de sociolingüística para la caracterización de las lenguas híbridas. El concepto de “violencia simbólica” de Pierre Bourdieu sirve para enlazar estas ideas con el ámbito de la traducción y, especialmente, con la aplicación de la sociología a este campo del saber. La “Microfísica del Poder” de Michel Foucault y las teorías de André Lefevere acerca de

las restricciones que determinan todo proceso traductor se tratan de manera conjunta, pues son muchas las similitudes que permiten conectar a ambos autores. En una sección diferente, en cambio, se habla de la sociología de la traducción, por ser una corriente que comienza a estar bien implantada dentro de la traductología. Dentro de esta, se describen los principales conceptos desarrollados por Bourdieu en su sociología crítica —“campo”, “capital”, “*habitus*”, “*illusio*”, “consagración”— y su aplicación a la teoría de la traducción. También se explican brevemente otras direcciones que podrían emprenderse en este tipo de estudios —y que, de hecho, están siendo empleadas por algunos investigadores— a partir de las ideas de sociólogos como Bruno Latour, Niklas Luhmann y Bernard Lahire. Este primer capítulo termina con una sección que toma su nombre, “El giro del traductor”, de las palabras de Robinson (1991) y en la que se subraya la necesidad de dar más importancia a la dimensión social y personal de la figura del traductor de cara a futuros avances en nuestra disciplina.

El segundo capítulo se centra en la especificidad del caso de estudio escogido y, por tanto, realiza un necesario recorrido por nociones como “globalización”, “desterritorialización” o “cosmopolitismo”, para luego hablar de las “identidades líquidas” que surgen en la modernidad global que habitamos, caracterizada por la fusión de influencias y tradiciones. Esas combinaciones identitarias conllevan una visión bicultural del mundo que encuentra su forma de expresión en un lenguaje híbrido, plasmado en las manifestaciones literarias de los autores del *entre*. Tras sentar estos fundamentos, se dedica una sección a la caracterización de la literatura hispano-estadounidense escrita por mujeres y a sus rasgos lingüísticos y temáticos. La última parte del capítulo se ocupa de un concepto fundamental en este trabajo: el de “frontera”, “tercer espacio” o “zona de contacto”. Partiendo de las ideas de Anzaldúa, Bhabha y Pratt al respecto, se proporcionan unos apuntes acerca de la teoría del espacio antes de desarrollar el “pensamiento fronterizo” propuesto por Mignolo. La fundamentación teórica termina con una breve sección en la que se relaciona frontera con traducción para dar paso a la segunda parte de la tesis, en la que se describe y efectúa el análisis.

Esta segunda mitad, bastante más larga que la primera, incluye otros dos capítulos que comprenden la aportación más personal a este trabajo de investigación. En el tercero se explica y justifica el análisis que he decidido emplear, en el que se

combinan el enfoque cultural y el social con el estudio de los paratextos que rodean a la obra publicada. Desde el punto de vista cultural, se habla del trasvase de tres elementos fundamentales en la literatura híbrida en general —y en la hispano-estadounidense en particular— como son la ideología, el lenguaje y las referencias culturales. La perspectiva social nos proporciona las herramientas de análisis para observar la traducción de literatura como un campo en el que se produce una lucha entre capitales por la obtención del poder, y para retomar los conceptos de “mecenazgo” y “*habitus*” a la luz de los resultados del estudio realizado por ACEtt acerca de las condiciones laborales de los traductores editoriales. Por último, la observación de los elementos paratextuales nos permite recopilar mucha información acerca de la acumulación de capital y de la posición jerárquica de los agentes implicados en el proceso de publicación. Este modelo de análisis nos permite realizar un examen que, en mi opinión, tiene la utilidad de ser muy completo, ya que valora la transmisión de la carga ideológica, las particularidades lingüísticas y las referencias culturales tanto en el plano textual como en el paratextual, mostrándonos, el trabajo del traductor, pero también el del editor. La aplicación de las teorías sociológicas nos es de gran utilidad para interpretar los datos que nos proporciona la observación descriptiva de las obras originales y de sus versiones.

El cuarto y último capítulo está enteramente dedicado al análisis propiamente dicho de los cuatro libros —*The House on Mango Street*, *Woman Hollering Creek and Other Stories*, *How the García Girls Lost Their Accents* y *A Cafecito Story*— y las ocho traducciones que componen el corpus. Siguiendo un esquema que pienso que resulta claro, porque comienza en lo más externo para ir avanzando hacia el interior, al principio se proporciona información sobre la novela, desde sus características temáticas o estilísticas hasta la repercusión que tuvo en el campo literario de origen. En segundo lugar, se contextualizan las dos versiones españolas existentes: dónde fueron publicadas, quién las realizó, qué se sabe del proceso traductor, etc. El siguiente elemento que se analiza son los paratextos, tanto las imágenes de cubierta, como las biografías de los autores, los títulos, o las notas del traductor, si las hay. A continuación, me centro en la transmisión del componente ideológico, fundamental en un tipo de literatura que tiene una clara voluntad subversiva; para después fijarme en el trasvase de las características lingüísticas, marcadas por la hibridación de la que hablábamos

anteriormente; y, por último, centrar la atención en el tratamiento de las referencias culturales, que muestran claramente la doble afiliación de los habitantes del *entre*. Al final del capítulo se incluye una sección en la que recopilan las conclusiones extraídas del análisis; y, por último, las Conclusiones finales tratan de sintetizar los resultados obtenidos para presentar los puntos de mayor relevancia de esta tesis.

Aunque la hipótesis de partida del trabajo es demostrar la mejora que la aplicación de un enfoque sociológico puede proporcionar al análisis de traducciones, confieso que la voluntad que se esconde detrás de este estudio, que necesariamente ha de ser concreto y reducido por motivos de tiempo y espacio, es la de mejorar la consideración social de nuestra disciplina y, muy especialmente, de la figura del traductor. Constantemente denostada y cuestionada, es, sin duda, una de las profesiones que menos reconocimiento recibe, a pesar de ser necesaria en el día a día de millones de personas. El papel de la traducción en la transmisión de conocimiento y de información es fundamental, ya que, sin ella, nos sería imposible acceder al universo epistemológico de otras culturas, quedando condenados a la amnesia cultural, uno de los mayores peligros de la modernidad tardía (Maffi 2001). De ahí que, como dice Cronin (2003), nuestra profesión atesore un enorme potencial como preservadora de la diversidad biocultural de nuestro mundo, al tiempo que nos proporciona experiencias que superan los límites de nuestro entorno más inmediato, liberándonos de lo que Shiva (1993) denomina “monocultures of the mind”.

Y es que todo se traduce. Desde los catálogos de moda hasta los prospectos de los medicamentos, pasando por las series de televisión, la legislación europea, los programas informáticos y, cómo no, la literatura. Por norma general, el público, los críticos y lamentablemente también los académicos juzgamos duramente el trabajo de los traductores literarios, limitándonos a la comparación de los elementos textuales, una técnica que revela cuál es el resultado final del proceso de traducción y publicación de una obra, pero no cuáles son las circunstancias que han causado ese resultado. El hecho de que el traductor *firm*e un producto no siempre significa que sea el responsable único de sus características, tanto para bien como para mal. La *voz* que oímos en una traducción es fruto de una negociación laboral e intelectual, en la que el traductor no

puede desligarse completamente del resto de agentes que participan, de una u otra manera, en el proceso —autor, editor y corrector.

Por tanto, la vocación de este trabajo es, desde luego, muy superior a su capacidad, pero, aun así, quiero pensar que esta investigación puede ser un paso más en el viraje hacia lo social que están tomando los Estudios de Traducción, y un modesto intento por seguir avanzando en un campo todavía muy inexplorado que, confío, en un futuro nos llevará a un verdadero “giro del traductor”. De momento, no obstante, retomemos el inicio de esta Introducción, y recordemos que comunicarse no es más que traducir en signos un pensamiento. Signos que hablan de nosotros, porque comunicarse es también construir mundos con el lenguaje. Justo es, por tanto, comenzar hablando del poder de las palabras.

CAPITULO 1

DEL PODER DEL LENGUAJE A LA SOCIOLOGÍA DE LA TRADUCCIÓN

No deberíamos olvidar nunca que la lengua, debido a su infinita capacidad generativa [...] es sin duda el soporte por excelencia del sueño de poder absoluto
(Bourdieu 2008 [1985]: 17)

Vivimos en mundos de palabras. Los químicos resaltan la importancia de los átomos, que componen la materia; los biólogos la de las células, que forman a los seres vivos, y no les falta razón, pero ¿qué sería del hombre sin el lenguaje? No hay soledad más grande que la de quien no puede comunicarse con los que le rodean, como nos recuerdan numerosas películas y novelas. O, peor aún, la de quien se encuentra solo, sin nadie con quien poder hablar. No en vano es este uno de los temas fundamentales en las numerosas historias que rescatan la figura del náufrago: el hombre que aparece en una playa desierta sin nadie alrededor, como si fuera la última persona sobre la tierra, una situación que provoca al imaginarla una intensa desazón, pues la vida parece perder gran parte de su sentido si consideramos cómo sería no poder compartirla con nadie.

Además de su evidente uso práctico como medio de comunicación, el lenguaje tiene un marcado carácter afectivo y personal. Uno puede ser capaz de hablar muchos idiomas y aun así habrá uno, normalmente el materno, al que lo unirá una relación especial, porque en él recordará sus primeras palabras, las canciones infantiles o la voz de sus padres. De hecho, se suele decir que uno sólo puede amar en su lengua materna. Así, desarrollamos relaciones sentimentales con el lenguaje porque está presente en todos los momentos de nuestras vidas, *vivimos inmersos en él*.

Sin embargo, las lenguas no funcionan sólo como vías para comunicarse, sino que son también instrumentos de poder. Si bien es cierto que la realidad contribuye a la formación y al desarrollo del lenguaje porque lo hace evolucionar a su ritmo, no lo es menos que el lenguaje es un medio para construir y dar forma a esa realidad. Así, ambas construcciones se influyen mutuamente en una suerte de círculo sin fin. Fijémonos, por ejemplo, en las diferencias inherentes a llamar a un individuo que no puede caminar “discapacitado”, “minusválido” o “persona con necesidades especiales”. Es obvio, por una parte, que el receptor construirá su visión y opinión acerca del sujeto de una forma u otra dependiendo de las elecciones lingüísticas que realice el emisor y, por otra, que reaccionará emocionalmente ante esa realidad basándose en la visión construida.

El trabajo del traductor consiste, por tanto, en emplear cada día una herramienta de poder tan sutil como inabarcable para dar vida a una realidad desconocida por el receptor. No obstante, como habitante de un determinado contexto sociocultural, se ve sometido a una serie de condicionantes que dejan su impronta en el producto final y que sientan las bases sobre las que se desarrolla el trasvase del texto desde la lengua y entorno de origen hasta un nuevo, y potencialmente distinto, espacio.

1.1. El lenguaje y la construcción de la realidad

Las palabras tienen, pues, un poder oculto por cuanto evocan
(Grijelmo 2000: 29)

Construimos la realidad a través del lenguaje. Esta afirmación resulta esencial para comprender cómo se estructura y ejerce el poder en el mundo en el que vivimos. El uso de unas palabras u otras puede, por ejemplo, poner al oyente de nuestro lado o

volverle totalmente en contra, algo que saben bien los políticos y los poetas, los dos casos más claros de cómo seducir con el lenguaje. De hecho, el trabajo de un político se basa fundamentalmente en *hablar*, en escoger las palabras exactas para convencer al electorado de que él será su mejor representante si le concede el poder. Si nos fijamos, a lo largo de la historia hay numerosos políticos a los que se considera ejemplos precisamente por su capacidad de oratoria; es decir, al fin y al cabo y sin pretender dar a esta afirmación un sentido peyorativo, por su habilidad para convencer con palabras a los ciudadanos.

Así, si escuchamos el relato de un mismo hecho contado por los representantes de dos partidos enfrentados en un país, vemos que es evidente que ambos intentan convencer al oyente de que están en posesión de la verdad. Es decir, de que la construcción de la realidad que es válida es la *suya* y no la de su oponente, porque “la verdad se puede tratar como una mercancía que se elabora” (Potter 1998: 18). Si nos paramos a analizarlas, probablemente comprobaremos que ninguna de las dos es cierta. O que ambas lo son. Y es que al analizarlas las estaremos contrastando con *nuestra* construcción de la realidad, tan personal y sesgada como la *suya*: “como dice Mikhail Bakhtine, cualquier verdad comúnmente reconocida suena para otros como la mayor mentira (Voloshinov 1976)” (Meix 1994: 100).

Para manipular y convencer a una audiencia de la veracidad y conveniencia de la construcción de unos hechos, se emplean diversas técnicas. Una de ellas es lo que Lakoff (Lakoff y Johnson 1980, Lakoff 1987) denomina metáforas conceptuales, que son identificaciones que realizamos de un término o realidad con otros que tienen connotaciones negativas o positivas. Cada una de estas relaciones lleva adjunto un vocabulario que nuestra mente identifica de inmediato con algo “bueno” o “malo”, por lo que un orador tenderá a elegir una serie de palabras u otras dependiendo de la reacción que pretenda causar en su audiencia. Un interesante caso de análisis lo encontramos en el vocabulario empleado por los diversos partidos políticos españoles durante el debate acerca de la guerra en Iraq en el que unos y otros esgrimieron sistemas metafóricos muy distintos para defender su postura. Utilizando un ejemplo muy manido pero certero, no es lo mismo calificar a los civiles caídos en una guerra de “muertos”, “víctimas” o “daños colaterales”. En una línea similar, la manipulación ontológica (Woolgar y Pawluch 1985) es otra de las técnicas más empleadas. Consiste en dar

importancia a una serie de características de una realidad en detrimento de otras que socavarían la construcción realizada por el hablante. Como afirma Potter, si combinamos ambas estrategias:

nos encontramos con un sistema extremadamente potente para producir versiones diseñadas para llevar a cabo unas acciones determinadas. La elección de límites y la enorme gama de términos descriptivos disponibles significa que se pueden producir versiones totalmente contrapuestas de “lo mismo” que, al mismo tiempo, sean resistentes a acusaciones de inexactitud, falsedad o confabulación activa (Potter 1998: 238).

Aunque esta manipulación deliberada de la realidad pueda parecer retorcida o sibilina, lo cierto es que la mayoría de los seres humanos la empleamos consciente o inconscientemente siempre que relatamos un hecho que sabemos que puede tener varias lecturas o suscitar diversas opiniones: a veces lo hacemos para convencer a nuestro interlocutor, otras para defendernos y, en ocasiones, simplemente para ganar una discusión. El intercambio lingüístico, dice Bourdieu (2008 [1985]: 49), es también un juego de poder, “un intercambio económico que se establece en una determinada relación de fuerzas simbólica entre un productor, provisto de cierto capital lingüístico, y un consumidor (o un mercado), que proporciona un determinado beneficio material o simbólico”. Siguiendo esta lógica, al hablar no sólo pretendemos comunicarnos, sino que también podemos querer manifestar quiénes somos, qué posición ocupamos en una sociedad o qué grado de poder poseemos en ella, porque los discursos “también son *signos de riqueza* destinados a ser evaluados, apreciados y *signos de autoridad*, destinados a ser creídos y obedecidos” (*id.*). El nivel de reconocimiento de esa riqueza o ese poder que aceptará el receptor dependerá de su propia situación social y del *capital* que el hablante posea, es decir, de su autoridad en relación con el tema del discurso. Así, si reconoce esa autoridad, si acepta las acciones que el hablante impone con sus palabras, estará contribuyendo a reforzarla y a reforzar el acuerdo que establece que ciertas figuras estén habilitadas para ejercer determinados poderes. El poder del lenguaje procede, por tanto, del valor que le proporcionamos los hablantes al aceptar un contrato social que nos hace aceptar la autoridad del jefe para dar órdenes, la del juez para condenar a los acusados o la del sacerdote para unir en matrimonio, dado que:

la eficacia simbólica de las palabras sólo funciona en la medida en que el que la acepta reconoce al que la ejerce como habilitado para ello; dicho de otro modo, olvida e ignora que, al someterse a ella y reconocerla como tal, contribuye a instituir la (*ibid.*: 97).

Asumiendo, por tanto, que habitamos un mundo de palabras y que esas palabras nunca son “neutras ni inocentes” (Vidal Claramonte 2007b: 48, cf. también Bajtin 1982 y Bourdieu 2008 [1985]: 14-16), es obvio que cada día nos vemos bombardeados por cientos, miles de discursos que tratan de convencernos de que ellos sí nos están diciendo la verdad. ¿Y cómo construimos el nuestro propio? Pues, aunque seamos conscientes de la constructividad de la realidad, normalmente estamos muy influenciados por el discurso hegemónico de la cultura o la sociedad en la que vivimos. Hemos dicho antes que los partidos políticos españoles pueden afirmar versiones opuestas de un mismo hecho, pero en realidad la base de su discurso es similar y se ancla en los supuestos sobre los que se apoya la sociedad occidental y, más concretamente, la cultura del país en el que se originan, en este caso España. Así, aunque en nuestro día a día oigamos miles de discursos, la mayoría comparte la misma visión del mundo y los que no lo hacen suelen parecerse falsos, precisamente porque no se ajustan a lo que esperamos de la realidad². Y es que quien tiene el poder, impone el discurso; o más bien, *su* discurso, es decir, aquel que sirve a sus intereses. Ya nos dice Khatibi (1983a) que existen *sociedades silenciadas* cuyos discursos, conocimientos y visiones del mundo son ignorados, porque no están en línea con “the planetary production of knowledge managed from the local histories and local languages of the “silencing” (e.g., developed) societies” (Mignolo 2000: 71). Estas comunidades silenciadas, minorizadas, pueden hablar, pero no son escuchadas en su diferencia o, peor aún, su mensaje es malinterpretado (Spivak 2002).

Existe, por tanto, en nuestro entramado social, un *discurso del poder* que, basándose en el pensamiento eurocentrista de Occidente, despliega sus herramientas retóricas para ejercer una influencia inevitable sobre nuestra forma de ver la realidad. Y es que aun pretendiendo desarrollar un aguzado sentido crítico, la pesada maquinaria de que dispone el poder para transmitir sus ideas resulta casi imposible de subvertir. Pensemos en siglos de tradición política, histórica y cultural; en toda una vida expuestos a las órdenes y consejos de figuras de autoridad, a la machacona repetición de los medios de comunicación, al inevitable adoctrinamiento social. A la construcción, en fin, de una identidad individual en el marco de una colectividad que *establece* los límites de nuestro desarrollo personal.

² “Por ejemplo, si un resultado es coherente con un cuerpo de teoría bien establecido, tiene más probabilidades de ser aceptado sin discusión que si se cree que contradice una teoría establecida” (Potter 1998: 40).

El traductor no es ajeno a esta influencia que suele resultar inevitablemente plasmada en su trabajo. A menudo, al leer un libro, no somos conscientes de estar leyendo la opinión, la construcción de la realidad, que el escritor desea transmitir. Incluso cuando se apoye en datos factuales y estadísticos y pretenda ser objetivo, elegirá unos datos en lugar de otros, decidirá qué información es relevante y cuál no lo es, puesto que es imposible contarlo todo, y citará a unos autores u a otros inclinándose así por una tendencia teórica frente a las otras que pueda haber en su campo de investigación. Al leer una novela somos ligeramente más conscientes de estar frente a una realidad construida porque el propio formato nos induce a pensar que la historia y lo que la rodea es una invención del autor. Sin embargo, si este maneja con soltura determinados mecanismos puede dotar a la información citada de la suficiente veracidad como para que el público se la crea a pesar de saber que está leyendo una obra de ficción. Algo así ocurrió con *El código Da Vinci*. La novela de Dan Brown, que combinaba todos los ingredientes de un *best-seller*, ofrecía como contexto de la acción una construcción de la vida de Jesucristo y de la Iglesia católica que se apartaba radicalmente de la versión oficial y que incluso podía llegar a considerarse escandalosa en según qué círculos. De forma muy hábil el autor conjugaba datos extraídos de numerosas teorías e hipótesis que probablemente no puedan considerarse falsas, pero tampoco probarse, para crear una trama muy entretenida, pero que de ninguna manera podía tomarse como *verdadera*. No obstante, uno de los recursos en los que se basaba el éxito del libro era precisamente en dar al contexto histórico la apariencia de veracidad, de tal suerte que el lector creyera estar descubriendo una versión nueva (mucho más interesante que la clásica, además) y escandalosa de una parte fundamental de la historia de Occidente y de las sociedades cristianas. El libro dio muchísimo que hablar llegando incluso a provocar la reacción de la propia Iglesia católica, que se sintió amenazada por lo que, al fin y al cabo, no dejaba de ser un relato de ficción.

Aunque con un objetivo de corte más ideológico, las autoras hispano-estadounidenses que constituyen el objeto de estudio de este trabajo son otro buen ejemplo de ese poder del lenguaje para construir realidades. Como veremos en más detalle en los capítulos siguientes, mediante la utilización de recursos lingüísticos que revelan la influencia del español y de referencias que remiten a los diferentes contextos en los que se desarrollan sus vivencias, Sandra Cisneros, Ana Castillo, Esmeralda Santiago, Julia Alvarez o Cristina García, entre muchas otras, (re)crean en sus textos el

mundo híbrido que habitan. De este modo, proporcionan a los lectores una visión de la sociedad estadounidense desde los márgenes y los intersticios culturales.

Así, los escritores poseen una estimable capacidad para crear opinión, para construir realidades que superen el plano de lo individual y sean compartidas por cientos, miles o millones de personas. Tienen a su favor, además, la magia de la palabra escrita. El hecho de haber publicado un libro sobre un tema, especialmente en una editorial conocida o de prestigio, les convierte en figuras de autoridad a los ojos del público, que, en su gran mayoría, no cuestionará sus ideas. El traductor no suele gozar del mismo reconocimiento, pero sí de similar influencia sobre los lectores con la ventaja de que su poder pasa normalmente inadvertido. La sociedad suele tener tan poco en cuenta el trabajo que realiza que no es consciente de que él también puede plasmar su construcción de la realidad en los libros que traduce y, por tanto, transmitir ideas mediante ellos³. La traducción es una de las armas más poderosas “to ‘manipulate’ a given society in order to ‘construct’ the kind of ‘culture’ desired” (Gentzler y Tymoczko 2002: xiii). De una forma mucho más sutil y subterránea, además, dado que el traductor es visto como una sombra del autor original hasta el punto de que, a veces, su nombre ni siquiera aparece en la publicación.

1.2. El sentido

En general todo novelista espera de su lector que lo comprenda, participando de su propia experiencia, o que recoja un determinado mensaje y lo encarne. El novelista romántico quiere ser comprendido por sí mismo o a través de sus héroes; el novelista clásico quiere enseñar, dejar una huella en el camino de la historia. Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará

³ Uno de los casos más claros de cómo un traductor puede lograr transmitir una imagen totalmente distinta de la creada por el original que, además, perdure en el tiempo y en el imaginario mental de los lectores es el de *Las mil y una noches*. Antoine Galland, orientalista francés, publicó la primera versión europea de esta obra en 1704 y la exotizó de manera que contagiara a los lectores de Europa la fascinación que él sentía por Oriente. Su intervención en el texto llegó hasta el punto de añadir un cuento “que es el más famoso de *Las mil y una noches* y que no se lo halla en las versiones originales. Es la historia de *Aladino y la lámpara maravillosa*” (Borges 1995 [1980]: 73). La realidad es que la construcción exótica del mundo oriental y árabe que predominaba en Occidente (digo “predominaba” en pasado, porque el auge del islamismo radical y los atentados del 11-S, 11-M y 7-J han cambiado la visión occidental de la cultura árabe) debe mucho a la intervención de Galland.

al del autor. Así el lector podrá llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma
(Cortázar 1983 [1963]: 448)

El lenguaje es, por tanto, poder, porque tenemos la facultad de usarlo para *hacer* cosas (Butler 1997)⁴. Es decir, al hablar casi nunca estamos sólo hablando, sino también actuando. Interrogar, seducir, afirmar, prometer o condenar son algunas de las acciones que podemos llevar a cabo simplemente con la voz. Sin embargo, no todas las personas tienen el mismo poder para actuar mediante las palabras, no es lo mismo que la frase “Condeno al acusado a diez años de cárcel” la diga un juez que que la diga su hijo jugando a imitarle. Pero tampoco la misma oración tendrá las mismas consecuencias si el juez la pronuncia en un juzgado o en un bar. El lenguaje es, pues, un arma de doble filo, porque su sentido va siempre ligado al contexto: “El significado sólo existe en el uso. Es connotativo, contextual y actúa anclado en la situación concreta. [...] El significado no es una estructura estática y cosificada, como el diccionario puede inducirnos a creer” (Meix 1994: 195).

Así, olvidando años de consultas en diccionarios, hemos de admitir que el significado viene siempre marcado por el contexto en el que se produce la comunicación (Bourdieu 2008 [1985]: 14, cf. también Potter 1998), una palabra tan común como “caballero” despertará en nuestra mente imágenes distintas dependiendo de si la leemos en una novela épica o de si la escuchamos comiendo en un restaurante, por ejemplo. Es obvio que en el segundo caso no esperaremos ver a un personaje de semblanza quijotesca sentado a nuestro lado. Esta pluralidad de significados se debe a la *iterabilidad* (cf. Derrida 1988) del lenguaje, provocada por la ausencia de una verdadera acepción prefijada de las palabras. Esta cualidad implica que todo acto de comunicación es susceptible de ser repetido, recontextualizado y, por tanto, redefinido por las circunstancias en las que se produce⁵. Pero el sentido no sólo depende del contexto, sino

⁴ “We claim that language acts, and acts against us, and the claim we make is a further instance of language, one which seeks to arrest the force of the prior instance. Thus, we exercise the force of language even as we seek to counter its force, caught up in a bind that no act of censorship can undo” (Butler 1997: 1).

⁵ “Every sign, linguistic or nonlinguistic, spoken or written (in the current sense of this opposition), in a small or large unit, can be *cited*, put between quotation marks; in so doing it can break with every given context, engendering an infinity of new contexts in a manner which is absolutely illimitable. This does not imply that the mark is valid outside of a context, but on

también de nuestra percepción del mundo. Tendemos a pensar que es el emisor quien decide el significado de las palabras que dice, cuando en realidad es el receptor quien las descodifica y les da el sentido que él considera, a veces radicalmente distinto del que tenía en mente el emisor⁶ (este es el caso de los malentendidos o de frases que pueden dañar aunque hayan sido dichas con una intención neutra, porque vienen precedidas por una serie de connotaciones⁷). Y no sólo eso. El significado es también profundamente subjetivo. Las palabras despiertan sensaciones en las personas, relacionadas con su identidad, su vida y su construcción de la realidad. Pensemos, por ejemplo, en los nombres propios, que nos gustan o no dependiendo del lugar del que procedamos o de a quién nos recuerden:

Las cosas no son percibidas de una manera neutra; en ellas se destacan *fisonomías* (Hörmann, 1973) o cualidades afectivas que no constituyen simples proyecciones emotivas individuales y que tampoco caracterizan a los objetos en sí mismos, sino que son inherentes a la relación perceptiva en la que sujeto y objeto coinciden. Todo estado emocional –después de superar su indefinición primitiva– se encuentra referido de manera más o menos inmediata a cierta configuración estimular, de modo que la cualidad sentida corporalmente por el sujeto se convierte en propiedad (Dufrenne, 1953) de un objeto determinado (Meix 1994: 134).

Por tanto, el lenguaje es fundamentalmente connotativo, y toda la red de significados que puede adquirir está en la mente del receptor (Eco 1972, Meix 1994). En esta línea, Castilla del Pino (1978) señala la “cualidad *proyectiva* de la connotación” (Meix 1994: 150) que suele atribuirse al emisor, aunque realmente dependa del destinatario. De hecho, un emisor *nunca* va a ser capaz de transmitir un sentido que el receptor desconozca, ya que su mente no podrá descodificar un término, un significado, que es nuevo para él. Por ello, Bourdieu, siguiendo a Bajtin, sugiere considerar la obra de arte como un objeto que debe ser *descifrado* y *traducido*, de forma que su percepción se convierta en “un acto intelectual de descodificación que supone la puesta al día y la

the contrary that there are only contexts without any center or absolute anchoring [*ancrage*]” (Derrida 1988: 12).

⁶“Cada palabra, cada locución, puede adoptar dos sentidos antagónicos, dependiendo de cómo la interpreten el receptor y el emisor” (Bourdieu 2008 [1985]: 16).

⁷“If a performative provisionally succeeds (and I will suggest that ‘success’ is always and only provisional), then it is not because an intention successfully governs the action of speech, but only because that action echoes prior actions, and *accumulates the force of authority through the repetition or citation of a prior and authoritative set of practices*” (Butler 1997: 51).

utilización consciente de unas reglas de producción y de interpretación” (1995: 459). Esto supone un problema cuando emisor y receptor pertenecen a sistemas culturales muy alejados entre sí, porque, no sólo no comparten una misma visión de la realidad, *un mismo discurso*, sino que, en el caso de la literatura, ni siquiera comparten un mismo vocabulario.

Podemos decir que el sentido tiene una dimensión cultural, porque sí existe, hasta cierto punto, un grado de acuerdo entre los habitantes de una comunidad sobre las propiedades de determinados objetos y las palabras que los nombran. Sin embargo, Roland Barthes (1994) va más allá y afirma que si un grupo social determinado puede realizar una asociación entre un concepto y un sonido, puede también realizar otra nueva asociación a partir del mismo sonido. Es decir, que el que una palabra tenga asociada una imagen mental en una cultura no significa que no pueda adquirir una nueva que se sume a esa y que le añada un nuevo nivel de significado. Barthes denomina “mitos” a estas combinaciones mentales compartidas por todos los miembros de una cultura y afirma que cualquier término es susceptible de convertirse en uno “porque el universo es infinitamente sugestivo. Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas” (*ibid.*: 108). Sin embargo, nos recuerda, los mitos no son eternos. En el mejor de los casos perdurarán durante mucho tiempo en el imaginario de una comunidad, pero la volatilidad, su cualidad esencial, precisamente propicia que cada generación pueda destruir o apropiarse los mitos existentes, construir otros nuevos o permutar las asociaciones mentales de toda una sociedad de suerte que su cultura experimente un mazazo mitológico del que nunca podrá salir incólume.

Por supuesto, la identificación y comprensión de los mitos de una época y una sociedad concretas son fundamentales para descifrar sus obras artísticas. No podemos pretender leer la *Odisea* o el *Quijote* sin un mínimo conocimiento de las mitologías imperantes en el tiempo en el que fueron escritas. No obstante, estas identificaciones compartidas llegan sólo hasta cierto punto, pues a partir de ahí es la dimensión personal del receptor la que se adueña del sentido y construye una imagen mental profundamente enraizada en su percepción individual. Sin embargo, la gran mayoría de discursos que escuchamos no tienen en cuenta esta variedad, sino que tratan de representar la realidad

como algo objetivo, que admite una sola lectura (la suya) y que rechaza todas las demás (incluso declarándolas falsas o erróneas), porque el lenguaje es un instrumento de poder y, como tal, se emplea con una función ideológica (Meix 1994). De esta manera, se intentan bloquear las opiniones discordantes y acallar el resto de voces, ya que si se afirma que la realidad es una, verdadera e inconfundible, todo el que no comparta el punto de vista del discurso hegemónico puede ser tachado de loco, mentiroso o tonto.

Es lógico, por tanto, que el sentido haya sido una de las preocupaciones fundamentales de los que se han dedicado a la traducción, tanto de forma teórica como práctica, a lo largo de los siglos. Del intento de trasladar cada palabra de forma literal se pasó a la búsqueda y transmisión del sentido de cada oración y, posteriormente, del texto en su conjunto. De alguna manera, el traductor tenía que ser capaz de discernir e interpretar qué quería decir el autor original y plasmar esas ideas en su idioma de tal forma que el público lector de la traducción pudiera comprenderlas. Sin embargo, a la luz de las teorías de Bourdieu, Potter, Meix o Barthes, entre otros, esta operación parece bastante más compleja de lo que en principio podríamos pensar. En primer lugar, ya hemos comentado que el sentido es contextual y también cultural, por lo que el traductor debería ser un gran conocedor del escritor, la obra y el contexto cultural y social de creación de esta para comprender todo lo que pretende decir. Cuanto más alejado se encuentre del contexto original, más complicado le resultará desentrañar las referencias, intertextualidades y guiños que suele tener toda obra literaria. Aun siendo un experto en todo lo que concierne al libro que va a traducir, seguirá quedando la *dimensión personal* del sentido, aquella que proporcionamos cada uno de nosotros a nivel individual y que está relacionada con nuestras vivencias, por lo que no es transmisible. Por otra parte, veíamos que Meix y Castilla afirman que es el receptor de un texto el que lo dota de sentido. Precisamente porque nadie es capaz de penetrar en la mente de otra persona, interpretamos las palabras que oímos o leemos desde nuestro punto de vista y nuestro lugar en el mundo.

Para Barthes, es esta paradoja la que mantiene viva la literatura. Si el sentido fuera una construcción monolítica y cerrada que no admitiera múltiples interpretaciones, no existiría tampoco la invención o la posibilidad de crear algo nuevo a partir de lo conocido. De hecho, todos los textos están formados por retazos de otros textos, el escritor no deja de ser un imitador (2009 [1978]: 80) que, como mucho, consigue

combinar elementos viejos y nuevos de una forma personal. Así, afirma que “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (*ibid.*: 83), puesto que este debe morir con cada nueva lectura de su obra para dar vida al lector, que con su (re)interpretación creará un universo nuevo de significado contribuyendo a la vida de la obra literaria:

Leer significa releer y comprender, interpretar. Cada uno lee con los ojos que tiene. E interpreta a partir de donde los pies pisan.

Todo punto de vista es la visión desde un punto. Para entender cómo alguien lee, es necesario saber cómo son sus ojos y cuál es su visión del mundo. Eso hace de la lectura siempre una relectura.

La cabeza piensa a partir de donde los pies pisan. Para comprender es esencial conocer el lugar social de aquel a quien mira. Vale decir, cómo vive alguien, con quién convive, qué experiencias tiene, en qué trabaja, qué deseos alimenta, cómo asume los dramas de la vida y la muerte y qué esperanzas lo animan. Eso hace de la comprensión siempre una interpretación.

Siendo así, es evidente que cada lector es co-autor. Porque comprende e interpreta a partir del mundo que habita (Boff 1998: 11 citado en Vidal Claramonte 2007b).

Siguiendo esta idea, el traductor es (o debería ser) el mejor lector, capaz de extraer numerosas interpretaciones, pero como co-autor estará también sujeto a la muerte, puesto que su lectura del texto será, a su vez, reinterpretada por el público de la traducción, quien oír una voz que es el fruto de una negociación intelectual en la que el autor no siempre está físicamente presente, pero cuyo eco resuena en las palabras escritas. El lugar del autor se convierte, por tanto, en un espacio de límites discontinuos que también habitan el traductor y el lector, puesto que el primero necesita de ambos para que el texto adquiriera significado(s).

Desde este punto de vista, todos los originales son, hasta cierto punto, traducciones de textos anteriores y todas las traducciones son, en cierta medida, creaciones originales (Vidal Claramonte 2007b: 104). Ambos conceptos se superponen volviendo borrosa la diferencia entre ellos:

Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único. [...] Traducción y creación son operaciones gemelas (Paz 1990 [1971]: 12-13 y 23).

No es de extrañar que la búsqueda del sentido desde el punto de vista tradicional sea una pretensión que haya quedado obsoleta en la teoría y práctica de la traducción. De hecho, hay autores que llegan a afirmar que, cuando el autor y el traductor se encuentran muy alejados culturalmente, existe un *cultural gap*, un salto cultural que en algunos casos incluso se convierte en un abismo, que no es posible superar (Robinson 1998, Simon 1996, Bhabha 1992): “The question is not simply ‘what does the concept mean within a culture alien to us?’ but ‘to what extent can we consider this concept equivalent or analogous to one which we can frame in our own terms?’” (Simon 1996: 139). Quizás en estos casos lo más adecuado sería mostrar al lector la inconmensurabilidad, la intraducibilidad, de las culturas (Bhabha 1992). La mejor traducción podría ser aquella que mostrara el contexto original sin tratar de transformarlo, que lo expusiera en sus propios términos para que el lector tratara de comprenderlo o, simplemente, de contemplarlo, en lugar de convertirse en espejos rotos que nos devuelven nuestro propio reflejo distorsionado, atravesado por las grietas del exotismo.

Y es que ¿cómo podría el traductor transmitir el sentido de un texto escrito en un contexto a menudo totalmente alejado del suyo a un público que quizá ni siquiera conoce ese contexto ni sus características? El traductor es, al menos normalmente, consciente de la *diferencia*, pero puede ocurrir que los lectores no lo sean, especialmente en el caso de discursos minorizados.

1.3. Lenguas mayores, lenguas menores y lenguas híbridas

“Minority” is the expression of a relation not an essence
(Cronin 1995: 86)

La desigualdad entre discursos ocurre en todos los ámbitos de todas las sociedades y fluctúa dependiendo del momento histórico y político, de las circunstancias económicas, de las modas culturales, etc. Esa misma desigualdad pero a un nivel mucho mayor ocurre también globalmente entre los distintos idiomas. Así, todas las lenguas pueden hablarse, pero no todas tienen la misma probabilidad de ser escuchadas. No tenemos más que comprobar la cantidad de conocimiento que parece producirse en inglés y el poco que se produce en el resto de idiomas (posiblemente, aunque sumáramos todos los libros de corte académico que se publican en el mundo en

otras lenguas no conseguiríamos alcanzar la cifra de los de que se publican en inglés). Obviamente, no es que la inteligencia de los anglosajones sea superior a la del resto del mundo, es que en estos momentos poseen la lengua del poder y, como tal, todo el resto de hablantes se esfuerza por aprenderla. La consecuencia de esta hegemonía lingüística es que todos los avances epistemológicos que realmente quieran tener alguna repercusión *han de estar en inglés* (Thompson 2005: 40ss). Un inglés, además, perfectamente ajustado a la norma.

Los procesos históricos, las circunstancias geográficas, el hecho de que la realidad dé forma al lenguaje al tiempo que es (con)formada por él, y, especialmente en las últimas décadas, los movimientos migratorios han provocado que una misma lengua pueda hablarse de muchas formas distintas. En la actualidad, hay cientos de variedades del inglés surgidas, sobre todo, de la dominación colonial llevada a cabo por el Imperio Británico y de los numerosos flujos de inmigración que han llegado a Estados Unidos desde que Europa descubrió este territorio. Muchos de estos usos del inglés se caracterizan por la hibridación producto del bilingüismo o de la continua exposición a más de un idioma de sus hablantes. Así, por ejemplo, el inglés hablado en la India está a menudo surcado por palabras procedentes de las lenguas vernáculas del país y algo similar ocurre con la variedad empleada por los habitantes de distintas naciones africanas. En el caso que nos ocupa en esta investigación vemos cómo los hispanos procedentes de diversas partes de Latinoamérica que habitan en Estados Unidos salpican su lenguaje de expresiones en diferentes variedades de español, aplican estructuras sintácticas propias del castellano al inglés e incluso alternan ambos idiomas hasta el punto en que, aunque siga siendo una variedad dialectal del inglés, resulta difícil de comprender para un hablante anglosajón monolingüe.

Estos usos diatópicos y diastráticos resultan difíciles de clasificar y de definir, sobre todo por su juventud e inestabilidad, que provocan que el rango de variación sea enorme, desde hablantes que sólo recurren a su lengua materna para nombrar algún concepto que no existe en inglés hasta otros que emplean el cambio de código de forma continua:

Here, language choice often ties up with individual histories of interaction in which patterns of language choice may have developed, or is simply a matter of individual preferences, which are, in turn, related to linguistic competences and personal linguistic biographies, as well as to

complex matters of bi-cultural identity. The point is that these communities are too young and culturally unstable to have developed shared norms of language choice (Auer 1995: 127).

Así, en algunos casos se lo define como una situación de diglosia⁸, con dos idiomas distintos, claramente separados y utilizados en contextos diferentes (el inglés en los formales, el español en los familiares y uno u otro en contextos coloquiales, dependiendo del resto de hablantes). En otros, se clasifica esta situación como una de cambio de código o *code-switching*⁹, o, según algunos autores, como veremos, de mezcla de códigos, o *code-mixing*, aunque también existen dudas sobre si se la podría clasificar como otro tipo de fenómeno de contacto, como la pérdida progresiva de la

⁸ Véase la pionera definición de Ferguson de este concepto (1959) así como las posteriores puntualizaciones introducidas por Fishman (1967), Scotton (1986) y Schiffman (1997). Una vez repasada esta bibliografía básica, resulta obvio que el particular caso del lenguaje de los hispanos en los Estados Unidos difícilmente encaja en las rígidas características de las comunidades diglósicas.

La diferenciación funcional es cada vez menos marcada ya que, con los inmigrantes de segunda y tercera generación, el inglés comienza a invadir la esfera privada, mientras que el creciente auge y prestigio del español en Estados Unidos provoca que esta lengua empiece a utilizarse con orgullo en la esfera pública. Además, si consideramos otras de las cualidades que resultan fundamentales para el establecimiento de la desigualdad lingüística que caracteriza a las situaciones de diglosia como el prestigio, la herencia literaria, el nivel de estandarización o la complejidad gramatical y léxica, observamos que el español no podría considerarse inferior al inglés en ninguno de estos términos. Por último, el orden de adquisición de lenguas, que antes era muy estable, también está cambiando. Así, no es difícil concluir que la característica fundamental de los contextos diglósicos, la estabilidad en el tiempo, no se da en absoluto en el caso que nos ocupa.

⁹ No es fácil diferenciar entre diglosia y *code-switching*, pero, si bien es obvio que ambas situaciones de convivencia de idiomas están muy relacionadas, la mayoría de autores las marcan como distintas (Cf. Lipski 1985, Tay 1989, Wardhaugh 1992 [1986], McKay y Hornberger 1996).

Simplificando mucho podemos afirmar que el *code-switching* presenta tres características fundamentales: (1) los hablantes que lo utilizan son bilingües con una altísima competencia en ambas lenguas involucradas, tienen que serlo para ser capaces de construir constituyentes completos en cualquiera de las dos lenguas, es decir, para crear marcos gramaticales correctos de acuerdo con las normas de los dos idiomas; (2) el *code-switching* es estructuralmente coherente, es decir, las formas en las que los constituyentes se juntan son predecibles; (3) los hablantes eligen expresarse de esta forma porque se adapta a sus intenciones, aunque la elección de este modo de expresión no siempre sea consciente.

Aunque he consultado numerosa bibliografía sobre este tema, no es mi intención extenderme más sobre él, ya que ha sido ampliamente debatido y excelentemente explicado en numerosos volúmenes entre los que me gustaría destacar Gumperz 1982, Lipski 1985, Wardhaugh 1992 (1986), Milroy y Muysken 1995, Scotton 1997, Thomason 2001, Vinagre 2005. Para más información sobre las motivaciones sociolingüísticas del cambio de código, véase también Luckmann 1983, Trudgill 1983, Gal 1988, Auer 1998, Swann 1999.

lengua materna o la convergencia. Y, por último, también se lo reconoce como una lengua aparte, un dialecto, llamado Spanglish o Espanglés¹⁰.

La realidad es que las tres clasificaciones podrían considerarse válidas, porque los tres casos se dan entre los chicanos, lo que ocurre es que la frecuencia ha ido cambiando, ha habido una evolución en el uso del español por parte de la comunidad chicana (e hispana en general). En el pasado, era más común que los hablantes separaran claramente ambos idiomas, puesto que hablar español en determinados contextos era totalmente inapropiado. Por lo tanto, la situación se asemejaba más a una de diglosia, con el inglés como lengua formal y el español como lengua familiar. En la actualidad, sin embargo, con el auge de las literaturas hispanas y la cada vez mayor visibilidad de las minorías étnicas y lingüísticas de los Estados Unidos, el español ha ido ganando terreno y ha comenzado a invadir la esfera pública. De hecho, es la

¹⁰ Esta es la postura defendida por autores como Zentella (1997) o De Jongh (1990), que afirman que el CS es tan continuo entre algunas comunidades hispanas en los Estados Unidos y sigue unas normas sociales y lingüísticas tan concretas y complejas que llega hasta el punto de ser un idioma en sí mismo: “Spanglish is a language variety created in many Spanish-speaking communities in the US by sociocultural circumstances” (De Jongh 1990: 275).

Cabe resaltar que en ningún caso el Spanglish funciona como un *pidgin* o una *lingua franca*. Este tipo de códigos surgen en situaciones en las que hay dos partes que necesitan entenderse, pero que no tienen un idioma común, por lo que se inventa una lengua híbrida a medio camino entre ambos con el objetivo de comunicarse. Sin embargo, la realidad en el contexto chicano es que los inmigrantes que llegan de México tardan relativamente poco en manejar el inglés, puede haber un corto período de tiempo después de llegar en el que sí usen una especie de mezcla de lenguas, pero, normalmente, adquieren una competencia lingüística razonablemente buena al cabo de unos meses. Por lo tanto, el bilingüismo está muy extendido entre la comunidad chicana y este es precisamente el contexto en el que Thomason (2001) afirma que surgen los códigos mixtos: “A mixed language arises in a contact situation involving just two languages, where there is widespread bilingualism (though usually one-way, not mutual, bilingualism), so that there is no need for a new language to serve as a medium of communication between the two groups in contact” (197).

Según esta autora, esta distinción entre *pidgins* y lenguas híbridas se corresponde con una distinción social, ya que, mientras los primeros surgen de la necesidad de un medio de comunicación entre comunidades que no comparten un lenguaje común, las lenguas híbridas lo hacen dentro de un grupo social o étnico debido al deseo o a la necesidad por un lenguaje propio. Por lo tanto, Thomason resalta la importancia de la lengua como elemento identificador al afirmar que estos nuevos idiomas mestizos “[are] likely to [be] an identity symbol of an ethnic or subethnic group within a speech community” (Thomason 2001: 198). También Clyne (1997) hace referencia a esta idea cuando dice que el objetivo principal de una lengua minorizada es “boundary marking” (309), marcar barreras o fronteras, ya que la comunidad que la utiliza está minorizada o marginada dentro de la sociedad dominante, pero mediante el uso de su idioma puede subvertir esta situación y excluir al grupo mayoritario. Este uso del lenguaje se da, sobre todo, a partir de la segunda generación, porque la primera sí suele usar su lengua nativa para comunicarse, sin objetivos ideológicos. Sin embargo, cuando las generaciones que hablan perfectamente la lengua del poder y, por lo tanto, no necesitan otra para comunicarse, utilizan un idioma minorizado es por una cuestión de identificación simbólica o porque están realmente convencidos del valor del bilingüismo.

segunda lengua más hablada en los Estados Unidos y el idioma extranjero más estudiado en los institutos y universidades no sólo por personas de procedencia hispana que desean aprender y perfeccionar la lengua de sus antecesores, sino también por individuos que no tienen ninguna relación con el español, pero que reconocen su creciente influencia e importancia. Como consecuencia, el lenguaje que antes se reservaba para situaciones muy concretas y cuya influencia se intentaba esconder a toda costa (disimular el acento, por ejemplo, ha sido la pesadilla de infinitos hablantes nativos de español) ahora está de moda y es un signo de identidad para millones de personas que no dudan en utilizarlo en su vida cotidiana llegando hasta el punto de mezclarlo con el inglés para dar lugar al Spanglish, una variedad dialectal que se adapta mejor a sus habilidades lingüísticas y que, además, reconoce sus raíces.

Sin embargo, la aceptación de este uso híbrido está lejos de ser homogénea y no son pocos los que la consideran una desviación provocada por la falta de competencia en inglés de los hablantes de origen hispano. El análisis de esta desigualdad en la consideración que reciben las distintas variedades de una misma lengua nos conduce necesariamente a los conceptos de *major* y *minor language* (cf. Mignolo 2000: 77) desarrollados por Deleuze y Guattari (2005 [1987]: 104) y que hacen referencia a dos posibles tratamientos de un mismo idioma. El *major language*, cuenta con el apoyo del poder y es, por tanto, la variedad reconocida epistemológicamente, “a language that hews for standards, constants homogeneity” (Venuti 1998b: 136); mientras que el *minor* puede alcanzar un cierto reconocimiento a nivel cultural, social o literario, pero no será nunca empleado para la producción de conocimiento al ser un uso “that is heterogeneous, that deviates from the standards, varies the constants” (*id.*). De hecho, los *minor languages* no son reconocidos como legítimos, y eso provoca que, como decíamos con anterioridad, aquellos que los hablan *no sean escuchados*, de manera que, aunque posean una herramienta para comunicarse, ésta no sea aceptada en todas las situaciones de habla. Tienen que adoptar la lengua legítima o resignarse a quedar condenados al silencio (Bourdieu 2008 [1985]: 35).

Trudgill explica que, aunque estos códigos híbridos sean a menudo considerados desviaciones de la norma inferiores al estándar, lingüísticamente no se puede considerar una variedad del lenguaje como superior a las demás: “All languages, and correspondingly all dialects, are equally ‘good’ as linguistic systems” (1983: 20). Todas

las variedades lingüísticas, afirma, alcanzan un nivel alto de complejidad y siguen unas estructuras y unas normas que se adecuan a las necesidades de sus hablantes. Las razones para explicar su situación minorizada habría que buscarlas en la función de la lengua como signo de identidad social que causa que una variedad sea relacionada con un tipo de hablante determinado:

Value judgements concerning the correctness and purity of linguistic varieties are *social* rather than linguistic. There is nothing at all inherent in nonstandard varieties which makes them inferior. Any apparent inferiority is due only to their association with speakers from under-privileged, low-status groups. In other words, attitudes towards nonstandard dialects are attitudes which reflect the social structure of society (*id.*).

Esta afirmación enlaza con la noción de lengua legítima de Bourdieu (1972, 2001, 2008 [1985]), quien afirma que hay ciertas lenguas, pertenecientes a comunidades dominantes, que son vistas como legítimas por la sociedad, normalmente tras complejos procesos históricos, políticos y sociales que las han normalizado y les han dado una posición de poder. Bourdieu explica que son precisamente aquellos que hablan la lengua del poder quienes deciden el valor que tienen los recursos lingüísticos y las variedades que utilizan otros hablantes y que la lengua legítima es “la norma teórica a la que se someten todas las prácticas lingüísticas” (Bourdieu 2008 [1985]: 22). En esa valoración, que relega a otros idiomas a una situación marginal, influyen los prejuicios y las opiniones que la sociedad tenga de asuntos como la inmigración, la identidad, etc. Por lo tanto, un lenguaje legítimo es la “lengua autorizada que crea autoridad” (*ibid.*: 53); “la lengua *oficial*” (*ibid.*: 22) que mantiene un estatus de superioridad dentro de la comunidad, un estatus que se encargan de mantener y (re)producir distintas figuras de autoridad:

Producida por autores con autoridad para escribir, fijada y codificada por gramáticos y profesores, encargados también de inculcar el dominio, la lengua es un *código*, en el sentido de guarismo que permite establecer equivalencias entre sonidos y sentidos, y también en el sentido de sistema de normas que regulan las prácticas lingüísticas (*id.*).

Así, la lengua oficial de un estado es la lengua legítima y, por lo tanto, se encuentra intrínsecamente unida a él desde el momento de su creación, constituyendo un rasgo de identidad fundamental para sus ciudadanos, quienes, al utilizarla, se autoafirman como parte de ese estado y, sobre todo, como parte del grupo dominante. Y este sentimiento de pertenencia es fundamental para comprender por qué ciertas

comunidades acaban perdiendo su lengua nativa y por qué resulta subversivo que otras la mantengan como un atributo distintivo e identificador. La adquisición y el uso exclusivo de la lengua legítima funcionan como un elemento homogeneizador y aglutinador en una sociedad. Por más que desde el mundo académico se aluda a la riqueza lingüística como un tesoro, la realidad es que a lo largo de la historia todas las superpotencias han intentado imponer su idioma como forma de controlar y homogeneizar a sus ciudadanos: el imperio romano lo hizo con el latín, Hitler con el alemán y los Estados Unidos tratan de hacerlo con el inglés, como demuestran leyes como la English Only Law. Incluso en las ocasiones en las que no resulta tan obvio, lo cierto es que se ejerce una presión sutil y silenciosa sobre los individuos para que adopten la lengua oficial como única forma de expresión. Este tipo de coacción enlaza con la noción de violencia simbólica de Bourdieu, la imposición silenciosa por parte del grupo dominante de su visión del mundo, sus estructuras sociales y categorías cognitivas al grupo dominado. Bourdieu (2008 [1985]: 30) afirma que el poder de esta violencia recae en el hecho de que es invisible, de que no necesita de acciones intimidatorias, porque el propio sujeto sometido a ella contribuye a establecer la presunta superioridad del grupo dominante al efectivamente creer en ella¹¹:

Lo específico de la dominación lingüística reside precisamente en el hecho de que supone, por parte del que la sufre, una actitud que desafía la alternativa común de la libertad y de la norma: las “opciones” del *habitus* [...] se llevan a cabo, de forma inconsciente y fuera de la norma, en virtud de disposiciones que, aunque indiscutiblemente sean producto de determinismos sociales, se han constituido también al margen de la consciencia y de la norma.

En el proceso de imponer dicha violencia simbólica sobre el grupo dominado, tienen un rol fundamental las figuras de autoridad mencionadas con anterioridad, en especial los profesores, quienes privilegian e imponen un idioma (y, por lo tanto, una visión del mundo determinada) en la escuela a un grupo social particularmente influenciado y sin una capacidad crítica desarrollada, como son los niños (Bourdieu 2008 [1985]: 26-28). Así, cualquier uso del lenguaje que se desvíe de la norma establecida por la lengua oficial será tachado de vulgar, coloquial, no adecuado, etc. por el maestro tanto en el registro hablado como en el escrito, lo cual puede llevar al fracaso escolar y a la adopción por parte del resto de la familia de la lengua legítima incluso en

¹¹ “The exercise of symbolic violence is so invisible to social actors precisely because it presupposes the complicity of those who suffer most from its effects” (Thompson 1984: 58).

el contexto familiar para que el niño no esté expuesto a confusiones. La violencia simbólica es, por tanto, tremendamente eficaz, ya que llega a conseguir que el propio dominado se autocensure.

En el caso de los Estados Unidos, es la variedad del inglés que relacionamos con la clase media-alta culta de raza blanca la que se considera estándar y legítima, y esto demuestra la tendencia de la sociedad estadounidense a creer que el sistema de valores de esa clase social es el mejor o el más correcto. De esto se deduce que la división entre estándar y no estándar no refleja un juicio lingüístico, sino sociopolítico (cf. Akmajian *et al.* 1995).

Así, por ejemplo, Zentella (1997), que ha estudiado el contexto *nuyoricano* aunque sus afirmaciones pueden extrapolarse al resto de comunidades hispanas, resalta el hecho de que, en Estados Unidos, el inglés ejerce una dominación simbólica debido a su poder no sólo local o nacional, sino también internacional. Mientras que este es el idioma que se relaciona con la independencia, la riqueza, la tecnología, la superioridad, etc., el español es el lenguaje hablado por ciudadanos de segunda clase, dependientes y pobres. Esta autora destaca que, en el caso de los niños, por ejemplo, todos los adultos económicamente solventes que conocen hablan inglés. Es cierto que algunos también hablan español y que algunas de las personas que conocen que hablan inglés son pobres, pero también lo es que todos los monolingües españoles que conocen son pobres. Por lo tanto, además de que, más allá del vecindario, el inglés es obviamente la lengua más utilizada y de que la mayor parte de las actividades nuevas (ir de compras, ir al colegio, hacer deporte, asistir a fiestas, ir al cine...) se desarrollan en este idioma y, a menudo, incluso contribuyen a elevar aún más su estatus, las connotaciones que despierta el uso del español no resultan en absoluto deseables a los ojos de un niño. Esto secunda la idea de violencia simbólica de la que hablábamos antes: en Estados Unidos el inglés impone su dominación sobre el español sin tener que ejercer ningún tipo de coacción o persuasión, ya que la propia estructura social (re)produce una situación en la que se relaciona al inglés con valores deseables y al español con valores negativos o, al menos, no demasiado atractivos: “la coerción que el mercado ejerce por medio de la previsión de las posibilidades de beneficios revista naturalmente la forma de una *censura* anticipada, de una autocensura” (Bourdieu 2008 [1985]: 63). Además, la progresiva utilización del inglés en diferentes contextos provoca que, como decíamos con

anterioridad, acabe siendo la primera lengua para, sobre todo, los inmigrantes de tercera generación. De esta manera, el español pierde también la única dimensión en la que tenía más valor que el inglés: la familiar y afectiva. En sus propias palabras: “the conventional symbolic values of Spanish (the intimate «we» language of solidarity), and English (the outsider «they» language of power) were being challenged as English engulfed an increasing number of domains and activities” (1997: 109)¹².

Para analizar estas relaciones de poder entre los idiomas y sus hablantes así como sus repercusiones a la hora de traducir pienso que es necesario recurrir a vertientes filosóficas y sociológicas del lenguaje, por lo que, como se verá más adelante, las teorías del ya nombrado Pierre Bourdieu y de Michel Foucault acerca de estos temas serán dos pilares teóricos fundamentales en esta investigación.

1.4. Lenguas de traducción

El original es infiel a la traducción
(Borges 1974: 732)

La historia de la traducción es una historia fascinante, siempre pareja a la evolución de la humanidad, al curso de los acontecimientos que cambiaron el mundo y de la forma de vivirlos y expresarlos de cada generación. Se puede afirmar que la traducción ha existido siempre. O casi siempre. Sería una labor imposible datar el primer acto traductor de la historia, porque, desde el momento en el que hablantes de diferentes lenguas tuvieron la necesidad o el deseo de entenderse, existió nuestra disciplina. Evidentemente, es una actividad que ha ido evolucionando con el tiempo,

¹² Desde la década de los setenta son numerosos los libros que se han publicado sobre este tema, si bien aquí hemos tratado de ceñirnos a análisis más recientes, cabe mencionar algunos de los pioneros como una valiosa fuente de información para estudiar la evolución en la consideración de este fenómeno. Así, Rosaura Sánchez analizó los factores sociales que dan lugar al nacimiento del español chicano y los diferentes usos que se dan de este habla a lo largo de la frontera y en el resto de los Estados Unidos en *Chicano Discourse: Socio-Historic Perspectives* (1983). También Peñalosa fue uno de los primeros en estudiar la sociolingüística del lenguaje chicano en su obra *Chicano Sociolinguistics: A Brief Introduction* (1980). Otra de las obras pioneras en esta área de estudio es *Chicano English: An Ethnic Contact Dialect* (1985), editada por Joyce Penfield y Jacob L. Ornstein-Galicia. También son dos valiosas aportaciones *El lenguaje de los chicanos* (1975), editada por Eduardo Hernández-Chávez, Andrew D. Cohen y Anthony F. Beltramo y *Spanish in the United States: Sociolinguistic Aspects* (1982), editada por Jon Amastae y Lucía Elias-Olivares.

porque, si bien al principio debió ser concebida como un medio necesario para la comunicación, como un acto puramente práctico y pragmático, el paso de los siglos hizo que su consideración fuera cambiando. Así, la traducción ha tenido un importante papel en las relaciones políticas y diplomáticas, ha servido para dar a conocer culturas lejanas o exóticas, ha hecho accesibles grandes clásicos literarios a distintas comunidades de hablantes... Funciones todas ellas que, por supuesto, sigue teniendo hoy y tendrá en el futuro, porque es una actividad eminentemente unida al ser humano, quien siente una necesidad de comunicarse con los demás. No es difícil imaginar el caos que sería la Babel moderna que habitamos sin traductores e intérpretes que nos ayudaran a entendernos, al menos lingüísticamente. Sin traducción, dice Steiner (1966: 25), “we would live in arrogant parishes bordered by silence”.

Por tanto, es lógico que las diversas corrientes estéticas y filosóficas que han influido en otros campos del saber también hayan tenido su repercusión en el nuestro. Así, la ambición utópica de Catford en búsqueda de la equivalencia absoluta evolucionó hasta el realismo de la década de los setenta (Moya 2004), en la que los dos enfoques predominantes, el de los estudios de traducción liderado por Holmes en Amsterdam y el de los estudios descriptivos y la teoría de los polisistemas de Even-Zohar y Toury en Tel Aviv, acabaron convergiendo en la escuela de manipulación, que, a su vez, desencadenó el giro cultural. Curiosamente, a pesar de su vocación de reflejar la realidad, la crítica más persistente a estas escuelas fue precisamente su falta de anclaje en el mundo real, así como su elevado nivel de abstracción. Llegados a este punto y considerando que las últimas corrientes de la lingüística preconizaban la subjetividad del lenguaje y su función como medio para construir una realidad a medida del hablante, resultaba obvio que la tan cacareada y debatida fidelidad del traductor era, cuando menos, una aspiración utópica. Y, puestos a llegar hasta el meollo del asunto, en 1985 el traductor pasó de ser involuntariamente infiel a manipular, consciente o inconscientemente, el texto. *The Manipulation of Literature* marcó el comienzo no sólo de una nueva corriente, sino casi de una nueva era en la teoría de la traducción, “a new paradigm” en palabras de Theo Hermans, que contribuyó a ensanchar considerablemente el horizonte.

Obviamente, de la manipulación a la ideología no había más que un paso, al igual que para pasar de esta a considerar la influencia del Poder en la traducción.

Bassnett ve en él a la fuerza presente tras la ideología, un componente esencial tanto de nuestro contexto sociocultural como de nuestra visión del mundo que nos condiciona a la hora de tomar decisiones, también en lo referente a nuestro trabajo. Para esta autora, es imposible escapar de su influjo, la tenemos tan interiorizada que inconscientemente actuaremos siguiendo sus dictados. En relación con la ideología, Lefevere introduce un nuevo factor en la ecuación que será fundamental para analizar la labor del traductor desde un punto de vista social: las restricciones o *constraints*, que limitan la actividad traductora. E íntimamente unida a ellas, nos descubre la figura del mecenas, cuya autoridad es a la vez jaula y salvación para el traductor¹³.

1.5. Lefevere, Foucault y la Microfísica del Poder

Language is not made to be believed but to be obeyed
(Deleuze y Parnet 2007 [1987]: 22)

Lefevere toma la concepción de Poder desarrollada por el filósofo francés Michel Foucault y la aplica a la traductología. En la filosofía foucaultiana, el concepto de Poder pierde gran parte de su sentido peyorativo para convertirse en un fenómeno inherente al hombre y a la sociedad. Es cierto que tiene una enorme capacidad opresora, pero también que es la potencia que impulsa el conocimiento, el placer, el desarrollo... y esa es la razón por la que lo aceptamos de buena gana: “What makes power hold good, what makes it accepted, is simply the fact that it doesn’t only weigh on us as a force that says no, but that it traverses and produces things, it induces pleasure, forms knowledge, produces discourse” (Foucault 1980b: 119)¹⁴. Así, Foucault afirma que necesitamos al poder para avanzar y que, además, todos lo ejercemos en mayor o menor

¹³ Dada la proliferación de obras que explican de forma clara y exhaustiva el desarrollo de las teorías contemporáneas de la traducción, se ha optado por omitir el tradicional estado de la cuestión que, en este caso, no habría aportado nada nuevo. De todas formas, quien desee más información sobre este tema, puede consultar las excelentes aproximaciones de Jeremy Munday (*Introducing Translation Studies*, 2001), Edwin Gentzler (*Contemporary Translation Theories*, 2003), Virgilio Moya (*La selva de la traducción*, 2004) o Mary Snell-Hornby (*The Turns of Translation Studies*, 2006).

¹⁴ Nótese que tanto la palabra castellana *poder* como la francesa *pouvoir* son a la vez sustantivo y verbo y que, curiosamente, el verbo significa tanto “tener permiso para” como “ser capaz de”, expresión que hace referencia a la potencia, a la posibilidad de un agente para llevar a cabo una acción determinada. En este caso, esta ramificación del significado sirve muy acertadamente para reflejar la capacidad de la sociedad para transformar el poder en la fuerza positiva que Foucault afirma que puede ser.

medida, porque no funciona como una fuerza absoluta en posesión de unos pocos, sino como una cadena de relaciones, de presiones y luchas, que nos incluye y vincula a todos. De hecho, para este autor, la autoridad que es realmente efectiva es aquella que podríamos denominar *poder social*, que surge de una trama de poder microscópico, capilar (cf. Foucault 1980a) conformada por todas las instituciones y los vínculos presentes en una sociedad, por contraposición al poder político o al que ostentan el Estado y sus representantes:

el poder no es un fenómeno de dominación masiva y homogénea de un individuo sobre los otros, de un grupo sobre otros, de una clase sobre otras; el poder contemplado desde cerca no es algo dividido entre quienes lo poseen y los que no lo tienen y lo soportan. El poder tiene que ser analizado como algo que no funciona sino en cadena. No está nunca localizado aquí o allá, no está nunca en manos de algunos. El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular. Y en sus redes circulan los individuos quienes están siempre en situaciones de sufrir o ejercitar ese poder, no son nunca el blanco inerte o consistente del poder ni son siempre los elementos de conexión. El poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos (Foucault 1979: 144).

Desde este punto de vista, el poder tiene dos características fundamentales que son las que hacen que tenga fuerza y que haya una especie de acuerdo social tácito para mantenerlo. La primera es que es **compartido**. De hecho, los sistemas en los que el poder se acumula en las manos de unos pocos acaban siendo subvertidos porque no funcionan a nivel social. Las democracias suelen funcionar mejor que las dictaduras, entre otras cosas, porque aunque los núcleos de poder, su vigencia y su limitación a la mayor parte de la población sigan vigentes, la autoridad está más repartida y todo el mundo siente que, en mayor o menor medida, puede ejercerla en algún ámbito. La segunda característica de este fenómeno siguiendo las ideas de Foucault es que es **microscópico**. Esta, además, es en parte consecuencia de la primera: es microscópico porque no está en manos de unos pocos, sino de muchos, de manera que, aunque el efecto ejercido finalmente sea el mismo, cada paso de la cadena de acción es puesto en marcha por una persona distinta y así el poder se reparte entre todas ellas. No aparece como una fuerza tremenda, despótica y visible, sino que funciona de forma mucho más sutil. Pensemos, por ejemplo, en una situación en la que un gobierno quiera promulgar una nueva ley. Incluso aunque se sepa que esa ley cuenta con el apoyo mayoritario de la población, no puede simplemente llegar e imponerla, primero porque no sería legal y segundo porque los ciudadanos no admitirían sin más esa demostración de poder tan absolutista y desequilibrada.

El poder es, por tanto, condición *sine qua non* para la producción de conocimiento: “[power] produces knowledge... [they] directly imply one another” (Foucault 1979: 27). Normalmente, como decíamos antes, producirá un conocimiento de acuerdo con las ideas imperantes en ese momento, pero las cualidades de las que hablábamos en el párrafo anterior hacen viables otras reacciones. Precisamente la imposición de un discurso hegemónico también provoca el surgimiento de un(os) contradiscurso(s) marginales, no canónicos, que pueden ser reprimidos, pero no totalmente eliminados. Así, poder y oposición son los dos eslabones en una cadena de acción-reacción infinita que resulta en el avance y desarrollo del conocimiento.

Lefevere aplica esta teoría a la traductología y señala que la figura del mecenas es la representante del poder y, por tanto, necesaria para la producción de traducciones, pero que, al mismo tiempo, ejerce su autoridad imponiendo unas *constraints* que el traductor puede o no aceptar dependiendo de la parcela de poder que posea a su vez¹⁵. Lefevere acuña este concepto en la que, sin duda, es una de las obras canónicas en teoría de la traducción, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992b), y dado que el número y la clasificación de estas restricciones varía a lo largo de sus escritos (cf. Asimakoulas 2008, donde este autor recoge las diferentes tipologías realizadas por Gentzler, Chesterman, Hatim o Munday), he optado por realizar mi propia clasificación a partir del trabajo de Lefevere y dividir las en cuatro grupos: ideológicas, culturales, literarias¹⁶ y laborales. Aunque no se debe tomar esta división como algo rígido, ya que el proceso traductor es un *continuum* en el que entran en juego numerosos factores relacionados entre sí y no es de extrañar que se produzca el solapamiento de dos o más grupos (pensemos, por ejemplo, en las expectativas de la audiencia, relacionadas tanto con lo ideológico, como con lo cultural o lo literario), a continuación trataré de especificar qué limitaciones pertenecen a cada grupo.

Las restricciones ideológicas incluyen la particular visión del mundo del traductor, pero también la de la audiencia y la del editor. Autores como Bassnett, Vidal

¹⁵ Como veremos al examinar las ideas de Bourdieu acerca del capital, el poder no siempre es económico o aparentemente visible sino que a menudo se basa en cuestiones más simbólicas como el reconocimiento profesional o la situación social y laboral.

¹⁶ Nótese que tanto el trabajo de Lefevere como el mío están orientados hacia la traducción literaria, para otras tipologías textuales se podría cambiar la denominación de este grupo por otra que hiciera referencia a las características de esos textos en la lengua de origen y en la de llegada.

Claramonte, Baker o Hermans, entre muchos otros, nos recuerdan que, de forma consciente o inconsciente, el traductor deja huella de su ideología en su trabajo. No sólo porque pueda deliberadamente cambiar el enfoque de un texto, sino porque traducir es, al fin y al cabo, elegir. Elegir, entre las miles de posibilidades que ofrece una lengua, aquella palabra o expresión que mejor se ajusta al significado que queremos transmitir y, al escoger, incluso entre términos supuestamente sinónimos, siempre hay connotaciones, impresiones, matices que optamos por incluir y otros que optamos por dejar fuera. Y, de esta manera, vamos construyendo una re-escritura que, en ocasiones, será un reflejo casi exacto del texto origen y, en otras, una distorsión cóncava o convexa hecha a medida de nuestros valores. Tymoczko nos advierte de lo inevitable de este hecho:

Translations are inevitably partial; meaning in a text is overdetermined [...] As a result, translators must make choices, selecting aspects or parts of a text to transpose and emphasize. Such choices in turn serve to create representations of their source texts, representations that are also partial. This partiality is not merely a defect, a lack, or an absence in a translation - it is also an aspect that makes the act of translation partisan: engaged and committed, either implicitly or explicitly (Tymoczko 2000: 24).

Por otra parte, el traductor puede verse limitado por la ideología de la audiencia, tanto si sus receptores potenciales son un grupo social determinado como si el texto está dirigido al público en general, aunque esto último suele ocurrir más bien poco, ya que las obras literarias suelen hacerse accesibles en otra lengua teniendo en cuenta a qué tipo de audiencia podrían interesar. Sabemos, por ejemplo, que los lectores potenciales de *Beloved* no se corresponden con los de *El código Da Vinci*, pero en todos los casos (aunque obviamente en el primero de forma más clara) el traductor es consciente de que el público tiene una ideología y de que, por lo tanto, puede haber temas, ideas o actitudes que le provoquen rechazo. De esto suele ser muy consciente el editor, que es quien se encarga de seleccionar las obras que se van a traducir y publicar (es cierto que en algunos casos esto puede ocurrir de otra forma, por ejemplo, Buzelin [2007] relata dos casos de novelas que fueron publicadas por sugerencia de los traductores, pero no es lo habitual) y de esta forma ya desde el principio marca unos límites ideológicos. A veces incluso selecciona a una persona en concreto para traducir una obra por su trayectoria laboral o académica y aquí vemos de nuevo la influencia del poder, porque al *escoger* al traductor, el editor le reconoce como una autoridad en el tema (bien sea porque es un experto en la obra, en el autor, en el tipo textual, en la cultura de origen o

porque ha demostrado su eficacia y buen hacer en ocasiones anteriores) y le proporciona una capacidad de decisión e intervención mayor de la que suelen tener los traductores corrientes.

Las restricciones ideológicas están muy relacionadas con las culturales, aunque, desde mi punto de vista, estas últimas hacen referencia a las creencias, valores, modos de vida que, de manera general, comparte una cultura y que suelen estar motivadas por sus antecedentes históricos, económicos y sociales. Como es lógico, estas restricciones suelen tener más peso cuanto más alejadas están la cultura de origen y la de destino. Por un lado, puede haber términos en el original que no puedan traducirse a la lengua meta, porque denominan conceptos que no existen en la cultura de llegada tales como comidas, prendas de vestir, ceremonias tradicionales, etc. Por otro, puede ocurrir que determinados valores o creencias resulten chocantes o complicados de asumir para la cultura meta, por ejemplo, la imagen que se tiene de la mujer en el mundo árabe está en clara oposición con las reivindicaciones de igualdad de la mayoría de países occidentales. O, sin ir más lejos, el grado de aquiescencia con la violencia machista en México es mucho mayor que en España, y no estamos hablando de una cuestión de frecuencia, sino de aceptación social. Así, por poner un ejemplo, que un personaje de telenovela propine un bofetón a una mujer provoca una respuesta mucho más negativa en España. Eso sí, en España *ahora*, quizá no hace cuarenta años, porque, y esto es fundamental, las culturas no son monolíticas (Lefevre 1992a: 8), sino que cambian y evolucionan. De hecho, no hay más que ver cuánto ha cambiado la nuestra del 1975 en adelante, temas que antes eran tabú e incluso se censuraban en películas y libros son ahora asimilados como algo normal. Esta evolución de las culturas es una de las razones por las que a menudo se hacen necesarias las retraducciones o, al menos, las revisiones de traducciones que se han quedado desfasadas¹⁷. Otro de los motivos por los que el alejamiento cultural supone una restricción para el traductor es que puede darse una falta de entendimiento, es decir, puede ocurrir que los lectores de la traducción no entiendan el contexto en el que tiene lugar la obra y pierdan gran parte de las referencias. En todos los casos, como veremos luego en profundidad, existen estrategias para hacer frente a estas distancias culturales, desde eliminarlas y adaptar la obra al

¹⁷ Un ejemplo claro y particularmente vergonzoso es el de las muchas obras traducidas durante la dictadura franquista, y por tanto censuradas, que se siguen publicando hoy en día sin que las editoriales se preocupen por, al menos, revisarlas e incluir los párrafos eliminados o sustancialmente modificados (cf. Ortega Sáez 2007).

contexto meta hasta respetarlas y ofrecer una explicación a los lectores. Sin embargo, la decisión de emplear una u otra no depende sólo del traductor, sino también del editor, quien normalmente establece las directrices que deberá seguir la traducción.

Las restricciones literarias, o la poética según la denominación de Lefevere, hacen referencia al conjunto de principios, rasgos y normas que sigue un género artístico en una época determinada. Así, el traductor suele verse impelido a realizar su trabajo de acuerdo con la poética imperante y esto a veces conlleva, más que una manipulación, una adaptación del original. Este grupo de restricciones guarda una obvia relación con la teoría de los polisistemas, que también nos habla de la adecuación del traductor al canon del momento. Según Lefevere (1992b: 26), una poética está compuesta por dos elementos: “one is an inventory of literary devices, genres, motifs, prototypical characters and situations, and symbols; the other a concept of what the role of literature is, or should be, in the social system as a whole”. En el proceso de codificación de una poética y, por tanto, de formación de un canon que siga los dictados de dicho código, tienen gran importancia los críticos literarios, encargados de elaborarla, y el sistema educativo, responsable de su transmisión y continuidad. Cuando una escuela crítica, nos dice Lefevere, consigue establecer su poética y su canon como el *real*, el aceptado, su poder es enorme, ellos deciden *qué es la literatura*. De la misma manera, deciden qué traducciones de obras extranjeras son aceptables y oponen resistencia a las innovaciones, ya que la poética es cambiante y las reescrituras “exert a tremendous influence on the interpenetration of two literary systems [...] by introducing new devices into the inventory component of a poetics and paving the way to changes in its functional component” (*ibid.*: 36-38). Es decir, el propio sistema literario *fuera* al traductor a mantenerse dentro de los límites del canon imperante para no perder poder. No obstante, nos advierte Lefevere, el traductor puede escoger la opción subversiva: no plegarse a la poética vigente y utilizar la traducción para introducir nuevas formas en el sistema literario meta¹⁸; de hecho, afirma, “many formal innovations can be traced back to translators, rather than to writers in their own right” (1992a: 8).

¹⁸ Ya Even-Zohar (1978) señaló esta función innovadora de la traducción, pero él sólo la consideraba posible en tres situaciones muy concretas ([1] cuando surge una literatura joven y busca modelos a seguir en literaturas más antiguas y establecidas; [2] cuando una literatura es minoritaria o débil e importa los tipos de texto que le faltan; [3] cuando hay un punto de ruptura en la historia de la literatura y los modelos establecidos dejan de tener vigencia por lo que se busca de nuevos, o cuando existe un vacío en la literatura de un país), mientras que Gertzler

Al igual que ocurría en los dos tipos de restricciones vistos anteriormente, en las literarias también es fundamental la influencia del mecenas y su particular visión del canon y la poética dominantes. De manera general, podemos afirmar que “the power of patronage” (Lefevere 1992a: 7) está presente en cada una de las *constraints* con las que puede encontrarse un traductor. Ese poder o influencia puede ser más o menos positivo o negativo dependiendo de la postura del mecenas y de su grado de conservadurismo, pero es innegable que delimita su perímetro de acción en todos los frentes (ideológicos, culturales y literarios):

Not all features of the original are, it would seem, acceptable to the receiving culture, or rather to those who decide what is, or should be acceptable to that culture: the patrons who commission a translation, publish it, or see to it that it is distributed. The patron is the link between the translator's text and the audience the translator wants to reach. If translators do not stay within the perimeters of the acceptable as defined by the patron (an absolute monarch, for instance, but also a publisher's editor), the chances are that their translation will either not reach the audience they want it to reach or that it will, at best, reach that audience in a circuitous manner (Lefevere 1992a: 7).

Por último, el traductor se ve limitado por lo que podemos denominar restricciones laborales, es decir, las condiciones bajo las que realiza su trabajo. A pesar de su notoria presencia y creciente importancia en nuestra sociedad, la traducción no es una actividad profesional regulada, al menos, no en España, donde se lleva años debatiendo la controvertida cuestión de la creación de un Colegio Oficial de Traductores e Intérpretes. Sin entrar en más detalles, las razones para esta falta de una asociación oficial habría que buscarlas en dos características intrínsecas de la profesión: el alto grado de intrusismo laboral y el hecho de que, para mucha gente, no es una fuente de ingresos primaria, sino una actividad secundaria o marginal. Como consecuencia, las tarifas no están realmente prefijadas, ni tampoco las cualificaciones necesarias para un puesto. Si además tenemos en cuenta que la publicación y venta de literatura constituye

(1996) retoma esta idea y afirma que, en algunos casos, la traducción no influye a una literatura fuerte porque esta esté en crisis, sino que puede ser la causa de dicha crisis. Así, examina la influencia que tuvieron las traducciones de obras de poetas españoles como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado o Federico García Lorca en la literatura de los años cincuenta en Estados Unidos. No podemos decir que la literatura estadounidense estuviera en crisis y, sin embargo, las traducciones de estos escritores, publicadas por Robert Bly en la revista *The Fifties*, tuvieron una gran influencia en toda una nueva generación de poetas como W. D. Snodgrass, Anne Sexton, Sylvia Plath o James Wright. Siguiendo con esta idea, Gentzler también subraya que todas las transformaciones importantes que han tenido lugar en el sistema literario británico en los últimos quinientos años no han sido provocadas por obras originales, sino por traducciones.

un mercado cada vez más saturado y no demasiado rentable, no es raro que quien se dedica o se quiere dedicar exclusivamente a traducir, se encuentre, sobre todo al comienzo, en una situación difícil que lo deja a merced del mecenas, e incluso en una posición de agradecimiento cercana a la sumisión ante cada encargo, aunque sea con malas condiciones laborales. De nuevo, por supuesto, si el traductor está en posesión de cierto poder, bien porque tiene otras fuentes de ingresos y no necesita ese trabajo para vivir, bien porque se ha ganado cierta posición y respeto dentro de la profesión, puede negociar las condiciones de forma más privilegiada o puede permitirse rechazar el encargo si considera que estas no le interesan. En cambio, tener una posición precaria en el mundo de la traducción puede ocasionar, por una parte, no tener autoridad ni capacidad para acordar con el editor cierta libertad a la hora de determinar qué estrategia emplear, de justificar las decisiones tomadas o de evitar correcciones inesperadas en el resultado final; por otra, los plazos a menudo casi imposibles de cumplir y los bajos honorarios tienen inevitablemente una repercusión negativa en la calidad del trabajo. Además, las restricciones laborales pueden conllevar una auto-censura por parte del traductor, impeliendo a realizar una versión más neutra o naturalizada para adecuarse a los gustos del editor.

Si relacionamos la Microfísica del Poder de Foucault con las *constraints* de Lefevre, vemos que ambos conceptos plantean una trama jerárquica de características similares. El traductólogo describe las *constraints* como restricciones dominadas y modeladas por distintas figuras de autoridad, pero no carga esta idea de una connotación negativa, sino que la plantea como una descripción factual de la realidad. Para Lefevre, las limitaciones a las que está expuesto el trabajo del traductor son, digamos, una consecuencia *normal* del hecho de que desarrolle dentro de un sistema social, cultural y laboral determinado. La única forma de que no hubiera ningún tipo de restricción sería realizar la traducción en el *vacío*, sin público en qué pensar ni mecenas pagando por el trabajo, también sin influencias ideológicas, relaciones sociales, referencias literarias o preconcepciones culturales; pero el saber nunca puede producirse en el vacío, necesita de un contexto. Así, en línea con lo que afirma Foucault, la autoridad y el poder aparecen en las teorías de Lefevre como inherentes a la vida en sociedad y como condición imprescindible para que el acto de traducción simplemente tenga lugar. Es, por tanto, una autoridad compartida, porque efectivamente no está en manos de una sola figura, sino que todos los participantes en el proceso tienen su potencial parcela de

poder, aunque haya obvias desigualdades entre ellas; y, como consecuencia, es también microscópica, de forma que las *constraints* no aparecen como impuestas por una persona, sino como el resultado de una cadena de acciones formada por numerosos eslabones.

En consecuencia, resulta evidente y considero que así ha sido demostrado que, de una manera o de otra, los traductores se ven influidos por las circunstancias que rodean al trasvase de una obra, tanto en el plano general como en el particular. Sin embargo, durante años se les ha visto como personajes que, aunque se sabía que no eran fieles, *debían* tratar de serlo. Con la excepción de Lefevere, la teoría de la traducción ha pasado años debatiendo conceptos como manipulación, ética, extranjerización, domesticación o la visibilidad del traductor, a menudo sin examinar las circunstancias concretas en las que ha tenido lugar cada reescritura. No pretendo transmitir la idea de que todo es justificable o de que el traductor no tiene la posibilidad de elegir cuando, de hecho, siempre hay una segunda opción: “they have the freedom to stay within the perimeters marked by the constraints, or to challenge those constraints by trying to move beyond them” (Lefevere 1992a: 9). No obstante, *intentar* no siempre significa *conseguir* y, aunque todo no sea justificable, sí es explicable. Cada traducción es, por decirlo de algún modo, hija de su tiempo (Lambert 1995) (cf. también Brownlie 2006), por lo que debería ser analizada aprovechando todo lo que hemos avanzado, aunque sin perder de vista el contexto en el que fue producida y los estándares y restricciones propios de ese momento. Esta carencia en el análisis provoca que se hayan estudiado los fenómenos de traducción desde un punto de vista literario, estético y cultural, pero dejando siempre de lado la dimensión social. Teniendo en cuenta que la sociología es un campo con una clara vocación multidisciplinar y que la traducción es una actividad cuya realización está sumamente influenciada por el contexto social en el que se desarrolla, no es de extrañar que a lo largo de la pasada década surgiera un nuevo enfoque dentro de la traductología con el objetivo de perfeccionar una idea que ya apuntó tímidamente Lefevere: mejorar el análisis de traducciones mediante la aplicación de conceptos e ideas de la sociología.

1.6. La sociología de la traducción

I believe it is about time [to supply] better, more comprehensive and more flexible explanations of the translational behaviour of individuals within a social context

(Toury 1999: 28-29)

La evolución de la traductología muestra una clara transición de la traducción como actividad fundamentalmente centrada en el texto a la traducción como actividad supratextual en la que el elemento de mayor importancia en el trasvase es la cultura y, con ella, la ideología. Sin embargo, la mayoría de las teorías desarrolladas a partir del giro cultural centraron sus esfuerzos en analizar la forma en la que las culturas influyen y condicionan el proceso traductor, aunque olvidaron que la nuestra es una práctica eminentemente social, “necessarily embedded within social contexts” (Wolf 2007a: 1). Por un lado, los traductores habitan e interactúan en un sistema social determinado, influenciado por una cultura pero mucho más concreto que esta; por otro, las traducciones como objetos se originan, deciden, financian y lanzan al público desde instituciones sociales, que, por lo tanto, ejercen un rol primordial en la selección de estrategias traductoras.

Desarrollar una perspectiva social permite arrojar luz sobre pasos del proceso traductor que normalmente no se examinan, ya que da voz a los agentes implicados en el proceso: traductores sobre todo, pero también editores y revisores. Sólo de esta manera podemos saber cuáles son las dinámicas que impulsan el proceso traductor y en qué medida realmente influyen en él, o son conscientes los agentes de que influyen en él, las especificidades de cada cultura y las relaciones asimétricas entre ellas (cf. Heilbron y Sapiro 2002, 2007). La clave, por lo tanto, no estaría en la separación de los condicionantes en dos clases, cultural y social, sino precisamente en su unión e interdependencia, en lo *sociocultural*¹⁹. Cultura y sociedad son constructos que se

¹⁹ Wolf (2007a: 4-6) nos advierte acerca de los peligros de separar terminantemente ambos conceptos, puesto que “society cannot be adequately described without culture nor culture without society [...] The founders of German sociology, Max Weber and Georg Simmel, considered that all social action embedded in cultural settings had to be explored both in its historical contexts and in its institutional representations. Subsequently, the concept of culture was denied its analytical potential and was ascribed a notion of value: culture in itself was thus resubstantialized, dismantling the postulate of ‘freedom of value’ within scientific research (Gebhardt 2001). This view survived until the end of the 1970s, when – in the wake of individualising, pluralising and globalising processes – critics of cultural anthropology pointed out the essentialisation of culture operating in dualisms such as ‘representative’ versus ‘popular’ culture or ‘high’ versus ‘everyday life’ culture, and ultimately called for a redefinition of the

configuran mutuamente y a cuya creación contribuye también, especialmente a la luz de los acontecimientos históricos de los últimos cincuenta años, la traducción. En la era de la globalización, cuando la migración y la aparición de identidades híbridas son realidades cotidianas, el lenguaje ha dejado de ser una herramienta de comunicación para convertirse en un signo de identidad para las culturas y sociedades minorizadas y diaspóricas, que ven la traducción como una forma de vida²⁰. Si revisamos las teorías traductológicas de los últimos cincuenta años, resulta obvio que ninguna nos proporciona todas las herramientas para analizar la traducción de las corrientes literarias surgidas en estos contextos postcoloniales. Si nos limitamos al estudio de las cuestiones culturales y obviamos las sociales, plantearemos teorías que no tienen en consideración a los agentes que intervienen en el proceso más que como *seres ideológicos*, cuya única motivación para optar por una u otra estrategia traductora es plegarse a una u otra tendencia ideológica, cuando la realidad es que son *seres sociales*, con motivaciones y condicionantes mucho más diversos y complejos que el apego a unas ideas determinadas. Por el contrario, si nos limitamos al estudio de las cuestiones sociales y obviamos las culturales, estaremos dejando fuera del cuadro todas las diferencias que hacen que una traducción no pueda nunca leerse de la misma forma en un país occidental o en uno oriental; todas las relaciones de poder que, a lo largo de los siglos, han ido conformando una pirámide jerárquica que provoca, por ejemplo, que Sudamérica sepa mucho más de Europa que Europa de Sudamérica; todo, en fin, el conjunto de acontecimientos históricos, desarrollos artísticos, creencias religiosas, costumbres, ideas y modos de vida que constituyen el acervo cultural de una comunidad. Así, es necesario mantener la perspectiva cultural, pero añadiéndole una amplia dimensión social, teniendo en cuenta que la traducción es, sobre todo, “a socially regulated activity” (Hermans 1997: 10). Desde este punto de vista, la sociología de la traducción no pretende ser tanto una teoría independiente, sino un enfoque complementario que nos haga ver las corrientes anteriores bajo un nuevo prisma.

concepts involved in cultural and social practices (*ibid.*) [...] The discussion mainly focused on how to avoid mutual exclusion when defining the two concepts, and alternatively suggested viewing culture and society as interdependent, a definition which would help to transcend a deterministic view and foster an integrative approach.

Once it becomes obvious that all the elements contributing to the constitution of society are conditioned by specific cultural abilities of language and symbolisation (Rehberg 1986: 107), the concepts of ‘society’ and ‘culture’ are both revealed as constructions: culture ‘creates social structures and is shaped by existing ones’ (Neidhardt 1986: 15)”.

²⁰ Esta cuestión se analizará a fondo en el segundo capítulo.

Si bien es cierto que ninguno de los enfoques traductológicos anteriores niega la dimensión social del proceso traductor, también lo es que ninguno se detiene a analizar la medida en la que esa dimensión social *condiciona* el proceso traductor y la aplicación práctica y realista de los postulados que defienden. De hecho, aunque encontramos referencias a lo social en diversos autores, estas son más implícitas que explícitas, y hasta hace pocos años la sociología de la traducción era un campo apenas investigado. Es a finales de los años noventa cuando encontramos los primeros artículos de autores como Simeoni, Gouanvic, Wolf o Heilbron que comienzan a aventurar un “giro social” en la traducción. Para ello, aplican a esta disciplina el trabajo de reconocidos sociólogos, especialmente el de Pierre Bourdieu, como veremos a continuación, pero también de forma más aislada el de Bruno Latour, Niklas Luhmann o Bernard Lahire. Así, Daniel Simeoni toma el concepto de *habitus* de Bourdieu para tratar de establecer los parámetros que rigen el comportamiento profesional del traductor; Jean Marc Gouanvic también parte de dos conceptos bourdianos, *habitus* e *illusio*, para explicar, teniendo en cuenta tanto el comportamiento del traductor como las expectativas del público receptor, cómo se implementan nuevos géneros literarios en una cultura a través de la traducción; Michaela Wolf estudia asimismo cómo aplicar el trabajo de Bourdieu a la traductología y demuestra sus conclusiones con análisis de diversas traducciones; y Johan Heilbron desarrolla un modelo para describir qué obras tienen más posibilidades de ser traducidas teniendo en cuenta la posición de las lenguas, el asimétrico flujo de traducciones desde y hacia distintos idiomas y el rol de los agentes implicados en el proceso traductor. A lo largo de la primera década del siglo XXI se les unen otros autores como Pym, Buzelin, Inghilleri, Prunc o Sela-Sheffy que tratan asuntos como la postura de las editoriales respecto a las traducciones, la sociología de la interpretación o el estatus del traductor. El interés por esta corriente teórica crece y, en 2005, la revista *The Translator* le dedica un número entero, titulado *Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting* y editado por Moira Inghilleri. En 2007, Michaela Wolf edita una monografía colectiva con el objetivo de sentar las bases de esta escuela, *Constructing a Sociology of Translation*, a la que contribuyen gran parte de los autores citados. En el año 2010, la obra *Translators' Agency*, editada por Tuija Kinnunen y Kaisa Koskinen, amplía aun más el horizonte de posibilidades que presenta el enfoque sociológico. En España, la publicación en 2010 de un número de la revista MonTI con el título *Applied Sociology in Translation Studies / Sociología aplicada a la traducción*, a cargo de Oscar Diaz Fouces y Esther Monzó, así como la reciente tesis doctoral de

Fruela Fernández, centrada en la recepción crítica de literatura traducida en nuestro país, son una muestra de las interesantes aplicaciones que este marco teórico ofrece al campo de la traducción.

1.6.1. Marco metodológico

Si realmente queremos contar con un enfoque sociológico válido y pertinente para analizar todo tipo de situaciones de traducción, es necesario que construyamos en primer lugar, dice Wolf (2007a: 13), un marco metodológico. Aunque este enfoque esté aún en desarrollo, sí podemos comenzar por realizar, por un lado, una distinción entre los diferentes tipos de estudios que pueden llevarse a cabo, y, por el otro, una recopilación del trabajo teórico de diferentes sociólogos que puede aplicarse a la traducción.

Esta autora (2007a: 13-18) distingue entre tres tipos de estudios sociotraductológicos: la sociología de los agentes, la sociología del proceso traductor y la sociología del producto cultural. El primero es el que más se acerca a la sociología tradicional, puesto que se centra en los agentes implicados en el proceso de elaboración y publicación de una traducción, especialmente en los traductores: sus influencias, su comportamiento profesional, su lucha por y contra el poder, etc. Se incluyen en esta perspectiva análisis que investiguen qué condicionantes especiales pueden plantear el género o la raza (con lo que podrían aliarse con las teorías feministas o las postcoloniales), biografías de traductores y su papel en situaciones determinadas, análisis sobre la formación del *habitus* y sobre la influencia de las expectativas del público meta en la actitud de críticos, editores, revisores y traductores (aquí el enfoque sociológico se podría complementar con la descripción del mecenazgo y su poder que realiza Lefevere). El segundo tipo de estudios bebe directamente del descriptivismo de Toury y se centra en los factores que provocan que el proceso traductor se desarrolle de una forma concreta; así, se analizan los discursos imperantes en la cultura y sociedad meta, tanto respecto al contexto y al texto de origen como respecto a la traducción en sí, por lo que en este tipo de estudios tienen gran aplicación las “normas” de Toury. Por otro lado, la consideración de la traducción como un conjunto de discursos nos remite también a la teoría de las narrativas de Baker, donde se nos muestra al individuo como

un actor que participa en diversos discursos que determinan su forma de ver el mundo. El tercer y último tipo de estudios según Wolf se centra en el papel de las traducciones como productos culturales, como objetos, en las relaciones de poder entre la cultura origen y la meta, en su contribución a la construcción de imágenes, identidades e ideologías. El campo de la traducción es visto como un mercado “hierarchically structured according to the weight of the various languages” (Wolf 2007a: 18) en el que operan fuerzas diversas y, en ocasiones, encontradas que contribuyen a la “promotion, prevention and manipulation of translations” (*id.*). Estos estudios, por lo tanto, adoptan también una perspectiva más próxima a la economía: ¿en qué medida la situación del mercado internacional del libro afecta al trabajo de los traductores? ¿Influye la situación económica en la promoción de un tipo u otro de estrategias traductoras? Así, cobra especial relevancia en estos enfoques la noción de “capital” de Bourdieu, puesto que la posesión o no de capital es fundamental para determinar la situación de los agentes en el mercado, mientras que el deseo de consecución de dicho capital es fundamental para entender sus estrategias.

1.6.2. Bourdieu aplicado a la traductología

Las teorías de Bourdieu son particularmente útiles para analizar los procesos traductores debido a su carácter relacional, que hace que el producto, el entorno o los agentes e instituciones no sean considerados de manera independiente, sino como piezas que se influyen entre sí. En este sentido, se podría afirmar, como hace Gouanvic (2005: 147), que sus esfuerzos estaban encaminados a formular una teoría de la acción que explicara el comportamiento de los agentes. Para ello desarrolla los conceptos de campo, *habitus*, capital e *illusio*, cada uno de los cuales sólo puede definirse y comprenderse en relación con el resto, que construyen el marco en el que se produce la *consagración* de los agentes. Como veremos en las páginas siguientes, la noción de “violencia simbólica”, que ya introduje en el apartado 3, resulta fundamental para comprender cómo funciona el ejercicio de la autoridad en las teorías de Bourdieu, quien, al igual que Michel Foucault, considera el Poder como una fuerza inherente a la vida en sociedad cuya aceptación y legitimidad procede, precisamente, del hecho de que no es una fuerza absoluta, sino una cadena de *microfuerzas*, la que ejerce su autoridad de forma limitada en un campo concreto. El conocimiento epistemológico, distribuido

por Bourdieu en *campos*, aparece así también en la filosofía de este autor permeado y condicionado por la influencia del Poder.

1.6.2.1. Campo y capital

Bourdieu afirma que la estructura social está dividida en campos que se corresponden con distintas actividades o sectores laborales, así, por citar sólo algunos, existen el campo del arte, el religioso, el del sistema educativo o el de los medios de comunicación. En cada uno de estos microcosmos “de posiciones *relacionales*” (Fernández 2011: 40) se establecen relaciones jerárquicas y asimétricas entre los individuos dependiendo del rol que tengan y de las reglas propias de cada campo. Cada una de estas áreas proporciona a la sociedad unos *bienes*, ya sea en forma de viviendas, información o literatura. En todos los campos hay agentes dominantes y dominados, y su situación obedece a la cantidad de capital que posean, por lo que los individuos tratarán de evolucionar dentro de su campo para conseguir más capital y más poder. En consecuencia, los campos son estructuras jerárquicamente organizadas, pero dinámicas. El propio autor define este concepto como sigue:

I would say that the literary field is a force-field as well as a field of struggles which aim at transforming or maintaining the established relation of forces: each of the agents commits the force (the capital) that he has acquired through previous struggles to the strategies that depend for their general direction on his position in the power struggle, that is, on his specific capital (Bourdieu 1990: 143).

De sus palabras se extrae que los campos son “universos sociales relativamente autónomos” (Bourdieu 1997: 84) en los que diversos agentes e instituciones ejercen fuerzas y poderes, en ocasiones diametralmente opuestos, lo que lleva a Fernández a afirmar que los campos son también “*espacio[s] de confrontación*” (2011: 41). La lucha más encarnizada es la que se establece entre los dos principios que se disputan la jerarquía sobre un campo: el principio heterónimo, que es la base para aquellos agentes que dominan un campo política y económicamente, y el principio autónomo, que se caracteriza por ser independiente de las presiones económicas y políticas y estar, en cambio, basado en el *amor al arte* (cf. Wolf 2007a).

El grado de poder que puede ejercer un agente dependerá de su capital²¹ económico y, sobre todo, de su capital simbólico, una noción que Bourdieu define de la siguiente forma: “cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguirla) y reconocerla, conferirle algún valor” (1997: 108). Un ejemplo, nos dice, sería el honor en las sociedades mediterráneas, ya que sólo existe en la medida en la que los habitantes de dichas comunidades comparten un conjunto de valores y creencias que les hacen considerar determinados comportamientos como honorables o deshonorables. Cualquier tipo de capital, continúa Bourdieu, puede convertirse en simbólico si la forma que tiene una sociedad de percibirlo es mediante unas categorías de percepción fruto de las oposiciones inscritas en su estructura de la distribución (rico/pobre en el caso del capital económico, culto/inculto en el caso del cultural²², etc.), por lo que el Estado, que es el mayor poseedor de capital de todo tipo y el único capaz de “imponer e inculcar principios duraderos de división” (*id.*) dado que controla los organismos de difusión y obtención de capital cultural –las instituciones educativas–, es “la sede por antonomasia de la concentración y del ejercicio del poder simbólico” (*id.*).

²¹ El concepto de “capital” es fundamental en la obra de Bourdieu, el filósofo francés entiende este término en el sentido tradicional de “hacienda, caudal, patrimonio” que recoge el DRAE, pero distingue entre diferentes tipos de capital: capital económico, capital cultural, capital de fuerza física o de instrumentos de coerción (ejército, policía) y capital simbólico. Así, un empresario tendrá mucho capital económico, pero quizás nada de capital cultural, mientras que, por el contrario, un artista o un investigador pueden poseer mucho capital cultural, pero muy poco capital económico. En cambio, un alto cargo militar tiene un gran capital de fuerza física, pero quizá poco o nada de capital económico y cultural. El capital simbólico, como se verá, depende del contexto social. El capital es un bien preciado y perseguido en tanto que su posesión conlleva poder, por lo que el Estado representa la concentración de los diferentes tipos de capital y esto lo convierte en “poseedor de una especie de metacapital, otorgando poder sobre las demás clases de capital y sobre sus poseedores” (Bourdieu 1997: 99). Esta situación de superioridad le permite ejercer su poder sobre todo el resto de poseedores de capital y sobre todos los campos, lo que también le permite jugar con las fuerzas que los dominan.

²² El capital cultural es especialmente relevante en el caso que nos ocupa, puesto que marca las coordenadas desde las que un agente observa y actúa en el mundo. Para Bourdieu, este tipo de capital se presenta de tres formas distintas: de forma objetivada como bienes culturales (libros, discos, cuadros, etc.); de forma institucionalizada como títulos otorgados por los organismos formadores (escuela, universidad, centros de posgrado, etc.); y de forma incorporada como los conocimientos que posee un individuo. Esta última es la más interesante a efectos de este trabajo, puesto que significa que el sujeto va construyendo a lo largo de su vida un *habitus* cultural, que constituye el contexto desde el que observa el mundo (Bourdieu 1987). Así, el *habitus* cultural de un traductor será fundamental para comprender los textos y los entornos en los que surgen y, por tanto, para descodificarlos y transmitirlos a un nuevo público.

Por encima de todos los campos y en continua interacción con ellos, existe el campo del poder, que no es exactamente como los demás:

es el espacio de las relaciones de fuerza entre los diferentes tipos de capital o, con mayor precisión, entre los agentes que están suficientemente provistos de uno de los diferentes tipos de capital para estar en disposición de dominar el campo correspondiente y cuyas luchas se intensifican todas las veces que se pone en tela de juicio el valor relativo de los diferentes tipos de capital (por ejemplo la «tasa de cambio» entre el capital cultural y el capital económico) (Bourdieu 1997: 50-51).

Es decir, este es el espacio en el que se dirime la eterna lucha dinero *vs* arte o conocimiento, el campo de batalla en el que se decide cuál de los dos capitales va a dominar una sociedad (cf. también Bourdieu 1995: 319ss). Esta contienda tiene lugar a pequeña escala en todos los campos, puesto que es la confrontación entre el principio heterónomo y el autónomo de la que hablábamos antes. El grado de subordinación de la lucha interna de cada área a la relación de fuerzas establecida en el campo del poder dependerá de la autonomía de la que disponga globalmente; es decir, de la medida en la que sus reglas propias consigan imponerse a la veleidad del dominio en el campo de poder (*ibid.*: 321-322). Por ejemplo, afirma Bourdieu, en el campo literario esta lucha entre principios se reproduce en la oposición entre el arte que él denomina “puro”, “simbólicamente dominante pero económicamente dominado” (1997: 66), como la poesía, que se vende mal a pesar de ser el género literario por excelencia, y el arte comercial, cuyo paradigma son los *best-sellers*.

Así, en el campo de la literatura tienen un gran capital simbólico los escritores canónicos, los editores que les publican y los críticos reconocidos; y eso significa que también tienen poder simbólico para decidir qué obras o autores son *buenos* y cuáles no tienen la suficiente calidad literaria. Pero ¿qué ocurre con la traducción? Bourdieu no menciona nunca que exista un campo relacionado con nuestra disciplina, aunque para Gouanvic (2002: 160) hay una explicación para esto, y es que “far from constituting a field of their own, translated texts are submitted to the same objective logic as the indigenous texts of the target space”. Es decir, según este autor, las traducciones pertenecen al campo en el que se enmarca su tema: literario, jurídico, científico, administrativo, etc. Por lo tanto, el traductor es un personaje híbrido en la medida en la que su trabajo no se adhiere a un campo en concreto, sino que puede variar continuamente. Como consecuencia, puede ocurrir que esté sometido a las fuerzas y

presiones de todos los campos sin realmente tener poder en ninguno. No obstante, más allá de la falta de un área de especialización concreta, los motivos detrás de esta situación habría que buscarlos también en la falta de legislación sobre la profesión, en el comportamiento servil de los traductores, en su escasa visibilidad y en la consideración marginal que normalmente se tiene de la actividad traductora (Wolf 2007a; Simeoni 1998; Sela-Sheffy 2005). Sin embargo, en ocasiones también ocurre que el traductor adquiere capital y poder simbólico en un campo determinado (a menudo porque se dedica en exclusiva o casi en exclusiva a él y, en consecuencia, conoce bien las reglas del juego), bien mediante un reconocimiento de tipo académico concedido por el Estado como en el caso de, por ejemplo, los traductores jurados, bien por el reconocimiento de su experiencia y buen hacer por parte de agentes poderosos en el campo, por ejemplo: elogios a su trabajo por parte de críticos literarios; buena relación con el autor original, que puede llegar a solicitar que le traduzca siempre él; premios de traducción, etc. Estas circunstancias suponen una gran diferencia en la posición del traductor porque le proporcionan capital simbólico y, por tanto, cierto poder para no encontrarse a merced del resto de agentes poderosos del campo. De esta situación privilegiada, como se comentará en capítulos posteriores y estudiará en profundidad en el último, disfrutaban, por ejemplo, las traductoras de las versiones españolas realizadas en Estados Unidos de las obras que conforman el corpus de este trabajo. Especialmente paradigmáticos son los casos de Elena Poniatowska y Liliana Valenzuela, cuya fama veremos que llega hasta el punto de poder emplearse como una herramienta publicitaria para el libro.

Wolf (2007b) también comparte la visión del traductor como una figura híbrida al afirmar que no pertenece por completo a ningún campo, sino que habita lo que ella denomina “a mediation space”, un espacio de mediación, ya que su labor es conectar campos similares pertenecientes a culturas distintas. Así, los traductores abandonan este espacio de intersección entre campos y culturas, que la autora relaciona con el tercer espacio de Bhabha y la *contact zone* de Pratt, para funcionar como *mediadores* en un campo concreto durante un periodo de tiempo determinado donde, debido a esa cualidad temporal de su trabajo, no pretenden “to struggle for enduring positions, but to abandon the field after concluding the interaction and to look for other areas of activity, occasionally at the intersection with other fields” (*ibid.*: 113). El *mediation space* de Wolf es, por tanto, un lugar para la negociación y la re-interpretación, es el sitio en el

que los agentes de los campos productores y receptores del texto se encuentran, virtualmente hablando, para *traducirse* (*ibid.*: 118).

No obstante y a pesar de que en parte estoy de acuerdo con los autores mencionados, ya que este es un tema que admite numerosas lecturas, pienso que sí existe un campo de la traducción, aunque probablemente aún esté formándose. Por ello, quizá sería más adecuado llamarlo *protocampo*, puesto que es cierto que todavía no ha conseguido el reconocimiento simbólico y económico necesario como para poderlo considerar un área con entidad propia dentro de la estructura social. Desde mi punto de vista, en el caso de España, la institución de estudios especializados en traducción (licenciaturas, grados, masters, doctorados...) ha sido fundamental para comenzar a formar a un tipo de traductor que ya no es, como ocurría antes, un experto en un campo que además posee conocimientos lingüísticos o, al revés, un individuo bilingüe o capaz de manejarse en distintos idiomas que, por diversas circunstancias, acaba traduciendo documentos pertenecientes a un campo particular, sino un verdadero especialista en *traducir en general*. Así, mientras que antes los traductores llegaban a serlo de forma circunstancial y sin haber recibido una formación que les proporcionara técnicas, recursos o estrategias para llevar a cabo su labor, en la actualidad la licenciatura y el grado en Traducción e Interpretación se centra precisamente en enseñar una metodología de trabajo que sea aplicable a todos los textos, si bien puntualizada por las características propias de cada género textual. De esta manera, el licenciado o graduado es un experto en el trasvase entre lenguas que puede, además, especializarse en traducir para uno o más campos del saber, pero al que se prepara para saber enfrentarse a todo tipo de documentos.

Buena prueba de esta especialización en el acto de traducir en general es la existencia de cada vez más agencias de traducción cuyos trabajadores pueden estar hoy con un manual de aeronáutica, mañana con una enciclopedia sobre historia del arte y pasado con un documento legal. Este cambio de enfoque en la especialización de los traductores provoca una mayor solidaridad y conciencia de grupo laboral, así como una desvinculación del resto de campos al cambiar el proceso de formación. Si antes el traductor médico era una persona que había estudiado medicina y que, en un momento dado, había comenzado a traducir textos médicos, ahora es una persona que ha estudiado traducción y que, posteriormente, se ha especializado en el área biosanitaria.

Puede parecer un cambio mínimo, pero no lo es si pensamos en términos de adhesión laboral. Probablemente, el primero se sentirá más unido a los médicos que al resto de traductores de cualquier otra materia, mientras que el segundo sentirá que sus motivaciones y reivindicaciones laborales se encuentran mucho más cercanas a las de un traductor jurado o literario que a las del colectivo de médicos.

Es precisamente esta conciencia de grupo profesional la que resulta fundamental para la creación de un campo en términos bourdieanos. Pensemos, por ejemplo, que él habla del campo de la educación secundaria, en el que tienen cabida profesionales con especialidades distintas, pero unidos por unas mismas condiciones laborales. Similar es lo que ocurre en el caso de la traducción, un área en la que cada vez se crean más asociaciones y comunidades (como APETI o Asetrad en España) en las que los miembros sólo tienen en común que se dedican a traducir. En mi opinión, por tanto, sí podemos considerar la traducción como un campo en formación, pero uno que mantiene una interacción muy intensa y continuada con los otros, tanto que a veces los límites pueden llegar a fundirse. Se podría decir que la característica fundamental del protocampo de la traducción es su **interseccionalidad**.

Por supuesto, en este protocampo también se da la lucha entre el principio heterónimo, defendido por aquellos en posesión del capital económico como propietarios de agencias de traducción y diversos empleadores frecuentes de traductores (editores, productoras cinematográficas...), y el principio autónomo, impulsado por los que poseen el capital simbólico, fundamentalmente académicos y traductores consolidados. La adquisición de capital simbólico se produce, por tanto, a través de la contribución teórica mediante la investigación y la enseñanza en la universidad, o a través de la aportación práctica reconocida, por ejemplo, con premios (como el Nacional de Traducción o el Stendhal), críticas excepcionales y continuadas o el reconocimiento del propio autor original (como ocurre en el caso de Miguel Sáenz y Günter Grass). Hay una tercera vía que combina ambos sectores y se da cuando se escoge a un académico para realizar una traducción, porque el tema del original está relacionado con su campo de investigación (por ejemplo, Dora Sales, profesora en la Universidad Jaume I de Castellón que realizó su tesis doctoral sobre traducción de literatura postcolonial, realiza las versiones españolas de obras de autores indios como Manju Kapur y Vikram Chandra, entre otros).

Si tiene el suficiente capital simbólico, el traductor podrá negociar las condiciones laborales y, sobre todo, las técnicas y estrategias empleadas en la traducción, ya que se le *escoge* por su conocimiento y experiencia en el área. En cambio, si se le contrata como se podría contratar a cualquier otro, su posición será mucho más precaria a la hora de negociar los términos en los que se llevará a cabo el trabajo, tanto en lo relativo al salario o a los plazos de entrega, como en lo que concierne a las decisiones traductoras, lo que provocará que adquiera una postura de servidumbre que, a continuación veremos, es lamentablemente una de las actitudes más características dentro del campo de la traducción.

1.6.2.2. Habitus

Siguiendo precisamente esta idea de la actitud de un individuo respecto a su trabajo, es necesario explicar otro concepto fundamental en la filosofía de Bourdieu: el de *habitus*. Esta noción se encuentra profundamente relacionada con las ideas de campo y capital, y resulta especialmente útil para las investigaciones en sociología de la traducción. En las propias palabras del autor, este término se define como sigue²³:

Système de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre (Bourdieu 1980: 88-89).

Explicado de una forma más simple, el *habitus* sería el conjunto de prácticas y actitudes que despliega un individuo ante la vida en general, pero también como profesional, o

²³ Aunque en este trabajo se utilice la conceptualización de *habitus* que propone Bourdieu, lo cierto es que la idea es muy anterior al filósofo francés. De hecho, el primero en mencionar este concepto fue Aristóteles al hablar del *hexis* (palabra griega que luego sería traducida como *habitus* por Aquino y Boecio), que podríamos definir como estado, condición, disposición que se caracteriza por la estabilidad y la permanencia. Así, el filósofo griego afirma que somos responsables de nuestros actos, pero no de nuestros *habitus*, de los que sólo somos dueños al principio, antes de interiorizarlos por completo. Como consecuencia, aunque creamos decidir libremente, lo cierto es que la dirección de nuestras decisiones siempre estará marcada por nuestro *habitus*. Más importante aún para nuestro estudio, dice Simeoni (1998: 15), es el hecho de que Aristóteles relaciona el *hexis* con el lenguaje al afirmar que el *habitus* de una persona se reproduce en su manera de expresarse (*Rhetorica* III, 7, 1408a, 27-31 citado en Simeoni 1998: 15).

Ya en el siglo XX, también el sociólogo Norbert Elias empleó este concepto en su obra de 1939 *The Civilizing Process* y Erwin Panofsky en su conferencia *Gothic Architecture and Scholasticism* (1948), traducida al francés y comentada precisamente por Pierre Bourdieu en 1967.

sea como agente, en un campo determinado. Sin embargo, la característica más interesante de este concepto es que la adquisición y reproducción de dichas prácticas y actitudes no es consciente o voluntaria, sino el resultado de un proceso de formación gradual que comienza cuando somos niños y se va desarrollando y especializando a medida que crecemos y asimilamos las normas de, por ejemplo, el campo en el que ejercemos nuestra profesión:

The habitus is a set of dispositions which incline agents to act and react in certain ways. The dispositions generate practices, perceptions and attitudes which are 'regular' without being consciously coordinated or governed by any 'rule' ... Dispositions are acquired through a gradual process of inculcation in which early childhood experiences are particularly important. Through a myriad of mundane processes of training and learning, such as those involved in the inculcation of table manners ... the individual acquires a set of dispositions which literally mold the body and become second nature. The dispositions produced thereby are also structured in the sense that they unavoidably reflect the social conditions within which they were acquired (Thompson 1991: 12 citado en Gumperz y Levinson 1996: 405 y en Simeoni 1998: 16-17).

La creación del *habitus* profesional incluye el conocimiento del “*código específico*” (Bourdieu 1995: 401) del campo en el que desarrollamos nuestra actividad laboral, un requisito imprescindible para ser aceptado en este. Esta necesidad de conocer y reconocer las particularidades del campo para poder actuar en él condiciona una de las características fundamentales de los *habitus*: su especialización. Un individuo no es capaz de desenvolverse en cualquier área, ya que para eso se requiere dominar las normas que imperan en ella, así, “it is within particular fields that individuals acquire ‘a feel for the game’” (Thompson 2005: 37)

Fijémonos en que el *habitus* es un conjunto de esquemas generativos que producen actitudes y percepciones, y que, a la vez, son (re)producidos por esos mismos comportamientos y modos de actuar. Es decir, el *habitus* es una construcción estructurada y estructurante a la vez (Simeoni 1998: 21-22). Es estructurada porque no es una facultad innata, sino que se adquiere y se forma a lo largo del tiempo siguiendo un patrón relacional, en absoluto aleatorio. Pero además es un mecanismo estructurante porque las actitudes y percepciones adquiridas a través de él y reproducidas a diario contribuyen a que se elaboren normas que las refuerzan y les dan un estatus de obligatoriedad, ampliando así su alcance y su poder. En el caso que nos ocupa, el *habitus* traductor se estructura durante el periodo de estudio de esta especialidad y/o

sobre todo al comenzar a trabajar, cuando se adquieren las competencias profesionales. Los primeros años de experiencia laboral son fundamentales en el proceso de formación de esta disposición, ya que definen la actitud y expectativas del individuo respecto a su profesión y en el campo de la traducción la competitividad del mercado, la falta de regulación y la precariedad laborales, los exiguos y casi siempre atrasados honorarios, y el poco reconocimiento social de la profesión contribuyen a crear un perfil profesional sumiso y desesperanzado que “acepta lo que le cae y ruega a San Jerónimo que no falte” (De Prada, Konnet y Filipetto, 1996: 90) (cf. también Abdallah 2010). El hecho de que este sea el patrón más común de iniciación en el mercado de la traducción y de adquisición del *habitus* provoca que, efectivamente, se convierta en una especie de regla no escrita que, como dice Bourdieu, es *estructurante*, es decir, contribuye a convertir ese comportamiento en una *norma*, en el modelo o estereotipo esperable de un traductor.

En nuestra disciplina, aunque la idea de que existe un *habitus* del traductor es relativamente reciente, lo cierto es que ya Toury y Lefevere apuntaron algo semejante al desarrollar el concepto de “normas”²⁴ e “ideología”, respectivamente. Las normas de

²⁴ Toury define las *normas* como “the translation of general values or ideas shared by a community – as to what is right or wrong, adequate or inadequate – into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations” (1995: 55) y, entre ellas, distingue tres tipos. La *norma inicial* hace referencia a la estrategia de traducción que decide seguir el traductor respecto al texto; dependiendo de si se somete a las reglas del sistema literario y lingüístico de origen o a las del de llegada producirá una versión *adecuada* o una *aceptable*. Ambos términos son los dos polos de un *continuum* pues, según Toury, ninguna traducción es totalmente adecuada o totalmente aceptable, sino que todas juegan con la reproducción y la supresión de unas u otras características. El siguiente grupo de normas son las *preliminares*, en las que se incluyen la política de traducción que se sigue en la cultura meta, es decir, qué se traduce y por qué se hace esa selección que en muchos casos no es accidental; y la direccionalidad de la traducción: ¿se utilizan lenguas pivote? ¿en qué tipo de literatura y en qué lenguas? ¿se señala en la traducción que se ha realizado a partir de un idioma que no es el original o se prefiere omitir esta información? Por último, están las *normas operacionales*, que describen las decisiones tomadas durante el proceso traductor y que se dividen en *matriciales* (aquellas que determinan si el texto meta recoge toda la información presente en el original o si se han realizado supresiones o adiciones y si, en el caso de haberse realizado, se han señalado de alguna manera) y *textuales* (aquellas que marcan la selección del material lingüístico utilizado en la lengua meta, pueden ser lingüísticas o literarias).

Por supuesto, remarca Toury, todas estas normas dependen, en primer lugar, de la posición que ocupe la traducción en el polisistema literario de la cultura meta y, de esta forma, refuerza la idea, también insinuada por Even-Zohar, de que el traductor no es una figura aislada y neutral que toma sus decisiones de manera totalmente independiente, sino un participante en un complejo juego de poder que involucra a otros agentes y a fuerzas abstractas como el canon o la poética imperante. De especial interés para este trabajo son las normas preliminares, sobre todo aquellas que tienen que ver con la política de traducción seguida en la cultura meta, pero,

traducción, que en principio sólo pretenden describir el conjunto de comportamientos y estrategias que los traductores ponen en práctica en su día a día laboral, acaban siendo mecanismos prescriptivos que señalan el camino a seguir y las actitudes consideradas normales, habituales, *normativas* en cada situación. La diferencia entre ambos conceptos, afirma Simeoni (*ibid.*: 22), reside en que Toury opta por no relacionar el carácter estructurado de la práctica de la traducción con su simultáneo poder estructurante. Si bien son varios los autores que citan el paralelismo entre las ideas de Toury y Bourdieu, es Simeoni quien más ha estudiado esta semejanza; hay otros teóricos que también han analizado este concepto en traducción e interpretación, como Moira Inghilleri (2003), quien se centra en el estudio del *habitus* del intérprete o Rakefet Sela-Sheffy (2005), interesada en el análisis de las características que construyen el *habitus* de los traductores en Israel. No obstante, a efectos de esta investigación, resultan especialmente interesantes las aportaciones de Daniel Simeoni y Jean-Marc Gouanvic, dado que su punto de vista se centra en la traducción literaria.

Si compilamos todo lo que hemos dicho acerca de este término, resulta obvio que las figuras de autoridad, es decir, los poseedores de capital en cada campo, son fundamentales para la formación y reproducción de los *habitus* especializados. Así, por

lamentablemente, Toury no se extiende más a este respecto y deja sin plantear una pregunta esencial: ¿quién decide qué se traduce?

No obstante, aunque Toury no continuara desarrollando la que, en mi opinión, es la parcela más interesante de su teoría, otros sí lo hicieron tomando como base sus ideas. Por ejemplo, Andrew Chesterman (1997) propone una revisión de este concepto para establecer dos nuevos tipos de normas que cubren, desde un ángulo diferente, las normas inicial y operacionales de Toury. Las primeras son las normas de expectativa o de producto y están determinadas, precisamente, por las expectativas que los lectores tienen respecto a la traducción de un tipo de texto y que pueden basarse en la tradición traductora y en las características de los textos paralelos de la cultura meta, o en factores económicos e ideológicos y en las relaciones de poder entre las dos culturas. Saber lo que el público receptor y el cliente esperan de una traducción es fundamental para escoger una estrategia, ya que crear un texto que no esté en concordancia con lo que se espera de él puede tener consecuencias nefastas, si bien es cierto que, como nos recuerda Chesterman, a veces también puede dar como resultado un éxito rotundo precisamente por su carácter innovador. El segundo conjunto de normas está formado por las profesionales o de proceso, supeditadas a las anteriores, y resumidas por Chesterman en tres reglas básicas: (1) la de responsabilidad, que tiene que ver con la ética y establece que el traductor tiene que llevar a cabo su trabajo de manera que satisfaga los intereses tanto suyos como del autor original, del cliente y de la audiencia; (2) la de comunicación, relacionada con lo social, afirma que el traductor debe actuar para optimizar la comunicación entre todas las partes involucradas en ella; y (3) la de relación, una regla lingüística que determina que haya una similitud apropiada entre el texto origen y el meta. Aun sin estar escritas, estas normas profesionales regulan de forma invisible el trabajo de los traductores y son validadas y supervisadas por figuras de autoridad dentro de la profesión como pueden ser traductores experimentados y reconocidos, profesores, críticos, etc.

ejemplo, el poder simbólico de los profesores de universidad desempeña un papel esencial en la adquisición de un comportamiento profesional determinado por parte de los alumnos, cuando años más tarde esos alumnos sean trabajadores o expertos de ese campo reproducirán y transmitirán ese mismo comportamiento, a menudo sin ni siquiera plantearse que pueda haber formas de operar alternativas, porque son esas las que “we know and fully assimilate during our training periods, and our practice” (Simeoni 1998: 23). También los poseedores del capital económico son figuras esenciales en la adquisición del *habitus* profesional, ya que normalmente son las que establecen una serie de parámetros (salario, horarios, plazos, etc.) que resultan decisivos para la calidad de vida del individuo y para la visión que tiene y que transmite de su profesión.

En su conocido artículo “The Pivotal Status of the Translator’s Habitus” (1998), Simeoni analiza cómo y en qué medida los traductores adquieren un *habitus* profesional. Así afirma que, tras superar el proceso de aprendizaje durante el cual se asimilan y estudian las normas que rigen lo que los agentes con poder consideran prácticas traductorales adecuadas, salen al mercado y su éxito profesional depende de la sumisión casi total a estas normas. De hecho, la mayoría de los traductores, incluso teniendo poder para no plegarse a ellas y, de esta forma, intentar introducir cambios en la práctica de la profesión, deciden seguirlas²⁵. Es decir, en el ámbito de la traducción incluso los agentes con más capital simbólico siguen el dictado de las normas. Pueden intentar negarlo, y puede que incluso sea un impulso inconsciente, pero la realidad es que ocurre, lo que lleva a Simeoni a declarar que “norms have the upper hand. Translators adhere to them more often than not. They may not like this, and may often

²⁵ Simeoni opta por reproducir el mismo ejemplo que da Toury para confirmar esta idea: la traducción de Hayyim N. Bialik de una versión de Tom Freud de un cuento para niños. A pesar de que la posición de un poeta y traductor de la importancia de Bialik en el campo era lo suficientemente poderosa como emplear estrategias distintas a las establecidas por las normas, “he opted for *adhering* to them, and rather devoutly at that” (Toury 1992: 164, citado también en Simeoni 1998: 6).

Existen, no obstante, honrosas excepciones a esta costumbre como, por ejemplo, la versión española que el traductor inglés John Rutherford realizó del Quijote, en la que creó un texto que, sin resultar extremadamente difícil de leer, abogaba por soluciones y estrategias de corte extranjerizante, ya que, según afirma en el artículo que dedicó a examinar el proceso de traducción de esta obra, “la función principal de la traducción literaria es exponer la lengua y la cultura propias a lo ajeno, y de esta manera enriquecerlas” (2002: 217). No obstante, también él incide en la preferencia de los editores por los textos neutros, adaptados tanto cultural como lingüísticamente al contexto de recepción y por la tendencia de los traductores a complacerlos “dada la larga tradición de humildad profesional que pesa sobre nuestros pobres hombros” (*ibid.*: 218).

wish they could distance themselves more from them, but they recognize their power” (*ibid.*: 6). Transmitir, reproducir y mantener el *habitus* especializado de una determinada profesión es algo que ocurre en todos los campos, pero el caso de la traducción es especialmente flagrante, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿qué tipo de agentes o de poder hay detrás de la actitud sumisa de los traductores?

Una posible respuesta podría encontrarse en la situación servil y marginal que han ocupado siempre los traductores en el mundo cultural y que les ha llevado a incorporar como parte de su comportamiento profesional la humildad respecto a los otros agentes involucrados en su trabajo (editores y autores, sobre todo) y la conformidad respecto al cumplimiento de las normas, que siguen reforzando esa marginalidad en una suerte de círculo vicioso. Así, el ejercicio de nuestra disciplina peca de un exagerado feudalismo que provoca que los traductores, digamos, comunes (siempre hay alguna excepción, como veremos más adelante) asuman una actitud frente a sus clientes como la que los artistas solían mostrar cuando los monarcas y aristócratas les encargaban una obra²⁶ (*ibid.*: 9) (cf. también Prunc 2007). Como consecuencia, la traducción es una actividad que ya lleva implícito el adjetivo “secundaria”, porque el traductor se debe al público, al autor, al cliente, al editor, al texto original, al lenguaje, a la cultura de origen, a la cultura de llegada... a todos menos a sí mismo, con lo que, efectivamente es “the quintessential servant: efficient, punctual, hardworking, silent and yes, invisible” (Simeoni 1998: 12). Esta actitud podría cambiarse, por supuesto, como afirma Chesterman, “a *habitus* is, admittedly, difficult to change; but not impossible” (2007: 177), pero el cambio tendría que empezar por desmontar el conjunto de inamovibles normas de traducción que forman parte de la disposición del traductor y que se adquieren durante el proceso de formación. Es decir, el cambio necesita del impulso de la academia. De lo contrario, no será posible llegar a construir un verdadero campo de la traducción, porque los traductores seguirán interiorizando un *habitus* servil y flexible que les permite amoldarse a los requerimientos y normas específicos de cada

²⁶ “Those earlier periods of enforced submission culminated in the more advanced nations of Europe in what came to be known in later traditions as El siglo de oro, le Grand Siècle, The Age of Dryden, etc., unfailingly giving rise to the most stringent sets of conventional rules, so imperious for the aspiring writer of the day that the only space left for creativity lay in the ‘arrangement of words’ within. For everything else s/he depended on a matrix of thoughts whose norms were as imperative and codified as those of a courtly game. Disregarding the rules amounted to being disqualified, ridiculed, ignored, ostracized, sent to jail, or worse” (Simeoni 1998: 9).

campo de especialidad para el que traducen. Así, efectivamente habitan un espacio de mediación, pero no en un sentido positivo, sino como un espacio que es *tierra de nadie* y en el que, por tanto, nadie vela por que el capital económico que ostentan los agentes de otros campos no gane por completo la partida al poco reconocido pero innegable capital cultural de los traductores.

Como decía, el otro autor que más ha estudiado este concepto aplicado al traductor es Jean-Marc Gouanvic, quien, en diversos artículos, da su visión de esta idea y ofrece valiosos ejemplos de cómo el *habitus* influye en la forma de enfrentarse a una traducción y en el resultado final que se ofrece al público receptor. Gouanvic se aleja de Simeoni al rechazar la semejanza entre las normas de Toury y la noción de Bourdieu, puesto que afirma, por una parte, que las normas sólo son válidas en el contexto de los campos especializados, mientras que el término de Bourdieu abarca toda la esfera social, incluido el campo del poder: “A recontextualization of habitus within fields, and not just within specialized fields but in fields of power, would allow us to see the insurmountable limitations of this attempt to compare norms and habitus” (2005: 149) y, por otra, que la aceptación de las normas implica un componente de voluntariedad que no tiene el concepto bourdiano. La traducción, dice, no consiste en escoger de forma consciente una de entre las muchas soluciones posibles, por lo que las normas no sirven para explicar las elecciones más o menos subjetivas y aleatorias que realizan los traductores. Así, cuando un traductor opta por cambiar las características de un texto para que se asemejen a las de la cultura receptora, no lo hace siguiendo una estrategia voluntaria y consciente, sino respondiendo a un *habitus* adquirido en el campo de especialidad meta, sea este literario, técnico o jurídico (*ibid.*: 157-158). Por lo tanto, cuando traduce, por ejemplo, una novela inglesa de misterio al español, lo hace siguiendo las convenciones y características que rigen ese género en España, no tanto por una cuestión de servilismo voluntario, sino porque tiene interiorizada esa manera de entender el género literario en cuestión.

La aportación más interesante de Gouanvic, sin embargo, es su interpretación del *habitus* del traductor como el resultado de la convergencia de dos culturas, con lo cual distingue entre un *habitus* primario, resultado del aprendizaje de una lengua extranjera y condición esencial para la práctica de la traducción, y un *habitus* específico, que se construye cuando la cultura origen y la meta se encuentran durante el proceso traductor:

L'*habitus* spécifique de traducteur se construit dans la rencontre de deux cultures, la culture indigène [...] et la culture étrangère, que le traducteur a acquise la plupart du temps par un contact avec l'étranger ou par immersion. La culture indigène est celle de l'*habitus* primaire du traducteur, celle vers laquelle le traducteur traduit (Gouanvic 2007: 86).

Dado que el primario se forma en la cultura y lengua propias, o sea, aquella hacia la que normalmente se realiza el trasvase, el traductor tiende a adaptar el texto para que encaje en la cultura meta y, por lo tanto, en su conceptualización y visión del mundo. Por eso, sigue diciendo Gouanvic (*id.*), cuando la traducción es inversa sí se mantienen los rasgos propios del texto, el idioma y la cultura originales, ya que, en ese caso, son los del *habitus* primario del traductor y, por lo tanto, los que tiene interiorizados.

A partir de esta idea de Gouanvic, podemos extraer otra muy interesante, y es que, a pesar de la inevitable influencia de su *habitus* primario, es cierto que, como su profesión consiste en mediar o enlazar culturas, el traductor es un gran conocedor de otros contextos (aunque no necesariamente de aquellos de los que traduce), que a menudo incluso ha habitado. Así, su *habitus* específico necesariamente ha de responder a esa cualidad anfílica para moverse en varias realidades. Estará anclado en su contexto de origen, sí, pero influenciado, cuestionado, transformado por sus conocimientos de otra(s) cultura(s). El del traductor es, por lo tanto, un *habitus* culturalmente híbrido. Si, además, tenemos en cuenta las condiciones que extraíamos del *protocampo* de la traducción: que es un campo en formación y que es interseccional, puede ocurrir también que la disposición de un traductor sea híbrida desde el punto de vista de su formación especializada. Las características del *habitus* del traductor son, pues, bastante menos uniformes y generales de lo que cabría esperar.

Por otra parte, si consideramos la distinción que hacíamos anteriormente entre traductores sin y con poder, parece lícito cuestionarse si el comportamiento del traductor es tan sumiso como mantiene Simeoni o si, como argumenta Prunc, “there is now a wide range of prototypical *habitus*, located on a cline between the *habitus* of the priest and the *habitus* of the self-effacing pariah” (2007: 48). El traductor-sacerdote, según la denominación de Prunc, es aquel que es consciente de su poder, que se considera guardián de la lengua y constructor de la cultura. Los grandes traductores de la Biblia, San Jerónimo y Lutero, así como los traductores literarios cuyas versiones han pasado a formar parte de los cánones nacionales serían los ejemplos más sobresalientes de este tipo de traductor. En la actualidad, afirma, este *habitus* sigue extendido

“amongst the interpreters and translators of transnational and international organizations such as the UNO or the EU” (*ibid.*: 49), aunque no en todos los casos son estos trabajadores realmente conscientes de su poder como mediadores así como de su capacidad para crear conceptos y universos de significado (*id.*, cf. también Koskinen 2000: 87ss). Los traductores-paria adoptan justo el comportamiento opuesto, en línea con la idea de sumisión y servidumbre de la que habla Simeoni (1998), y consideran “the autor and poet as their master, the customer as the king” (*id.*). No estoy demasiado convencida de que la primera parte sea cierta, pero sí de que lo es la segunda. Los traductores-paria necesitan traducir para vivir, para ganar un salario y, por tanto, se rinden a las condiciones impuestas por el cliente o el empleador: “They continue to work for ever lower prices and rates and are both the victims and originators of the current price-cutting spiral (cf. Prunc 2003) which threatens not only their own existence but also the reputation of the translation profession” (*id.*). Si bien las palabras de Prunc suenan excesivamente duras –hay más razones y culpables detrás de las pésimas tarifas de traducción–, no le falta razón a este autor al subrayar que el *habitus* sumiso del paria no beneficia en absoluto a nuestra profesión. No obstante, cabe matizar y analizar hasta qué punto podemos tomar este posicionamiento como la norma y bajo qué circunstancias se forma y reproduce esta actitud servil.

1.6.2.3. *Illusio*

Como parte de su *habitus* profesional, una de las cualidades que se le presuponen necesarias al traductor literario es la de ser capaz de reproducir la *illusio*, otro concepto de la filosofía bourdiana fundamental en la sociología de la traducción. De hecho, como veremos, encontrar la forma de no perder la *illusio* del original en el trasvase puede convertirse en una labor delicada, puesto que:

La *illusio* literaria, esa adhesión originaria al juego literario que fundamenta la creencia en la *importancia* y en el *interés* de las ficciones literarias, es la condición, casi siempre desapercibida, del placer estético que siempre es, en parte, placer de jugar el juego, de participar en la ficción, de estar de acuerdo total con los presupuestos del juego; la condición también de la *illusio* literaria y del efecto de creencia [...] que el texto puede producir (Bourdieu 1995: 483).

La *illusio* literaria es, por tanto, una condición fundamental para el disfrute de la lectura: el lector tiene que hacer el esfuerzo de entrar en el juego, porque el placer de la literatura reside precisamente en rendirse al texto, en dejarse atrapar por la historia e

involucrarse en ella. La *illusio* se basa, como dijo Coleridge (1907: 6), en una “willing suspension of disbelief”, pero normalmente no es incondicional, sino que está basada en las expectativas que creamos en torno a los diferentes estilos o géneros literarios. Así, para que la *illusio* se cumpla, el libro tiene que ceñirse, hasta cierto punto, a lo que esperamos de él. Por ejemplo, una novela de ciencia ficción, de terror, romántica o negra tendrá que cumplir con los rasgos característicos del género al que pertenece para satisfacer las expectativas previas del lector y crear la *illusio*.

Es tarea del traductor reproducir la *illusio* del original en el texto meta para que provoque ese mismo efecto en el público lector de la traducción. A priori, parece un objetivo relativamente fácil de conseguir, pero en realidad puede plantear serios problemas. ¿Qué ocurre, por ejemplo, si el género literario en cuestión no existe en el sistema literario meta? En ese caso, la traducción podría fallar totalmente en su intento de mantener la *illusio*, sin embargo, sabemos que hay casos en los que no sólo no falla sino que, además, consigue crearla desde cero, fomentando la creación de un nuevo género literario en la cultura receptora²⁷. Algo parecido ocurre cuando el contexto en el que se enmarca la novela original es completamente desconocido para el público receptor de la traducción; es difícil reproducir una *illusio* sin unas bases, unas características que vuelvan la obra reconocible e identificable para los lectores y, por lo tanto, capaz de generar expectativas que animen a su lectura.

Aunque sin hacer referencia directa al término acuñado por Bourdieu, André Lefevere (1999) plantea en “Composing the Other” este problema, al que siempre se ve expuesto el traductor de literaturas minorizadas. La *illusio* del lector al comenzar un libro se apoya en las expectativas y estereotipos que haya construido previamente tanto del género literario, como de la trama, el estilo del autor o la cultura que sirve de contexto a la acción, es decir, depende en gran medida de su *habitus* cultural. Así, habrá resultado fundamental para la construcción de esa *illusio* toda la información previa que haya podido recibir sobre las distintas características que rodean a la obra, incluida la imagen de la cultura origen transmitida por los medios de comunicación, el sistema educativo u otras traducciones de libros, autores o corrientes literarias similares. Visto

²⁷ Es el caso, por ejemplo, de Boris Vian, quien introdujo el género de la ciencia ficción en Francia en la década de los cincuenta a través de sus traducciones de obras de autores norteamericanos (Cf. Gouanvic 2005).

de esta manera, resalta de forma evidente el enorme potencial de la traducción para construir representaciones, siempre inevitablemente sesgadas, de la realidad.

Lefevere afirma que el traductor es consciente de las expectativas y estereotipos que estas representaciones, fuertemente arraigadas en la sociedad, despiertan en sus lectores y, en consecuencia, cuando se enfrenta a un texto no se plantea en primer lugar los problemas lingüísticos, sino que va más allá y lo ubica en la intersección entre dos redes: una conceptual y una textual. El conocimiento de estas dos redes es el resultado del proceso de socialización, que hace que un individuo que haya superado con éxito la interiorización de ese proceso en una sociedad sea capaz de identificar en un texto ciertos marcadores o indicadores diseñados para suscitar unas reacciones concretas y sea consciente de que el éxito de la comunicación depende de que tanto el escritor como el lector desempeñen su rol en relación con dichos marcadores, es decir, se sobreentiende que el primero va a utilizarlos y el segundo a reconocerlos. Siguiendo con este razonamiento, ese mismo individuo es consciente de qué temas o ideas pueden resultar controvertidas o suscitar rechazo en una comunidad determinada. Las discrepancias entre las redes conceptuales de las distintas culturas plantean tantos problemas de traducción como las diferencias entre los diversos sistemas lingüísticos. Aunque no son tan frecuentes cuando traducimos entre lenguas cercanas cultural e ideológicamente, las disparidades entre lo que se considera “normal” o “aceptable” son moneda corriente al trabajar con idiomas y sistemas culturales muy alejados.

Según Lefevere, de esta idea se extraen dos consecuencias. Una es que el traductor tiene que asumir que trabaja con varias redes y ser creativo para manipularlas, de forma que la comunicación no sólo sea posible, sino también interesante y atractiva. La otra es que la interacción de estas redes determina cómo se construye la realidad descrita y cómo la percibe el lector. Esto resulta fundamental, ya que, tradicionalmente, las culturas occidentales hemos construido, traducido, a las no occidentales tomando como referencia *nuestras* redes para poder entenderlas y asimilarlas, por lo que sigue pendiente una pregunta esencial para la comprensión transcultural: ¿puede la cultura A entender realmente a la cultura B en los términos propios de B? Dice el traductólogo que el primer paso para hacerlo posible es eliminar gradualmente la categoría de “analogía” de la traducción intercultural. Es decir, tratar de evitar la búsqueda de un reflejo en nuestro sistema cultural, literario o lingüístico de las peculiaridades del

(con)texto original, así seremos capaces de comenzar a comprender al otro en sus propios términos, sin tener que asemejarlo a algo conocido. Tendremos, entonces, que dar el salto “de la imaginación” o, mejor dicho, “del imperialismo” para salir del territorio conocido, abrírnos a lo nuevo y transmitirlo al público de la traducción. Casi persiguiendo un objetivo pedagógico, nuestro trabajo consistirá también, entonces, en *enseñar* al lector (ayudados por el uso de introducciones, notas, glosarios...), en crearle una *illusio* nueva que se salga de los estereotipos conocidos.

1.6.2.4. La consagración de los agentes

El último concepto en el que quiero detenerme es el de *consagración*, una idea a la que Bourdieu no dedica una atención tan exclusiva como a las anteriores, pero que aparece repetidamente mencionada en relación con estas. El autor afirma que la posesión de capital simbólico por parte de un agente funciona como un mecanismo de consagración que lo convierte en una figura respetada y admirada dentro de un campo determinado. Cuanto más consagrado esté, más poder tendrá para, a su vez, consagrar él a otros agentes mediante el reconocimiento público de su valía, bien sea emitiendo una opinión favorable como crítico, escribiendo un prólogo a su obra como autor o apadrinando su trabajo como mecenas:

...proporciona al producto de la fabricación artística una consagración tanto más importante cuanto más consagrado está él mismo. Contribuye a hacer el valor del autor que defiende por el mero hecho de darle acceso a una existencia conocida y reconocida, de ser el artífice de su publicación (bajo su sello editorial, en su galería o en su teatro, etc.) ofreciéndole como garantía todo el capital simbólico que ha acumulado, y de hacerlo entrar así en el ciclo de la consagración que lo introduce en unos círculos cada vez más selectos (Bourdieu 1995: 253-254).

La lucha entre las distintas facciones del campo literario por poseer el monopolio del poder de consagración es encarnizada y constante (*ibid.*: 331) (cf. también Fernández 2011), puesto que de ella depende la preponderancia de una u otra corriente o escuela, así como la formación del canon, la inclusión en el cual supone la mayor forma de consagración para un escritor. Un paso fundamental en este proceso es el de la traducción de un autor a otras lenguas, un elemento indicativo de su inclusión en el campo literario internacional y, por tanto, del reconocimiento y distribución de su obra a nivel global, especialmente cuando el trasvase se realiza desde una lengua minorizada a una dominante (cf. Casanova 2002).

La pugna entre los principios heterónimo y autónomo también tiene consecuencias en la consagración de unos u otros autores, ya que, si se impone el primero, preponderan los condicionantes económicos y el “*principio de jerarquización externa*” (*ibid.*: 322), que concede mayor relevancia a los artistas *de éxito*, conocidos y reconocidos por el gran público. Si, en cambio, se impone el segundo, es el “*principio de jerarquización interna*” (*ibid.*: 323) y, por tanto, la opinión de los agentes especializados, los pares, el que domina la escena, consagrando a los autores que los concedores de las reglas específicas del campo consideran de valía, aunque no hagan concesiones al gran público. Ambos principios se encuentran simultáneamente activos, en constante rivalidad, y cuentan con partidarios y detractores entre los productores culturales, que apuestan por uno u otro dependiendo de su visión del mercado artístico. Así, en el campo literario, podemos encontrar editores que se rigen por el principio autónomo y otros que lo hacen por el heterónimo, y, en muchos casos, editores que tratan de combinar ambos, aunando la consagración específica que proporcionan los agentes especializados con el éxito comercial.

Partiendo de que los campos son sistemas independientes, regidos por sus propias normas y sólo influenciados por la acción del campo del poder, son los propios agentes que participan en él los que regulan la actividad y la producción del mismo y, por tanto, también los que, mediante las luchas de capitales, estipulan el *valor* de las obras producidas y fomentan la creencia del resto de la sociedad en dicho valor (*ibid.*: 339). En los campos artísticos esto provoca la consideración de la obra de arte como un objeto *fetiché* “al producir la creencia en el poder creador del artista” (*id.*), que, a partir del momento de su consagración, mantendrá esa posición privilegiada y transmitirá esa cualidad a toda su producción artística. Para que este proceso tenga lugar, no obstante, es necesario que la sociedad crea en el *juego* planteado por el campo y en sus reglas, es decir, posea la *illusio* que le haga aceptar el conocimiento de los agentes especializados y el valor de los objetos producidos por el campo. De esa creencia surge el “poder de consagración que permite a los artistas consagrados constituir determinados productos, mediante el milagro de la firma (o del sello), en objetos *sagrados*” (*ibid.*: 340).

En el área de la traducción también se produce este fenómeno, ya he comentado que existen traductores que ocupan posiciones privilegiadas dentro del campo bien sea por el reconocimiento que han obtenido por su trabajo, por su situación de agente

especializado o, incluso, por su autoridad en otro campo interseccional. Por ejemplo, en el universo literario a menudo se consagran traducciones llevadas a cabo por escritores conocidos, o, en el caso del trasvase de textos especializados, por profesionales del tema sobre el que se traduce, aun cuando pueda ocurrir que no conozcan realmente las reglas propias del campo. Este poder de agentes externos sobre el proceso de consagración revela la escasa autonomía e independencia que todavía posee el campo de la traducción, una de las razones por las que lo definía como un campo en formación o *protocampo*.

El *habitus* del agente consagrado difiere del resto, ya que la mayor posesión de capital simbólico le permite negociar con el resto de figuras de autoridad desde una situación de igualdad o superioridad e, incluso, imponer sus propias normas. Por tanto, la posible posición consagrada de un traductor en el proceso de publicación de una obra extranjera es un factor a tener en cuenta al realizar el análisis de su trabajo en la medida en la que es un elemento que condiciona las circunstancias en las que se lleva a cabo el trasvase del texto.

1.6.3. Otras teorías

Aunque es Bourdieu el autor más empleado para desarrollar este enfoque y el que más me interesa a efectos de esta investigación por la amplia aplicación de los conceptos de maneja, no es el único sociólogo cuyo trabajo se ha aplicado al análisis traductológico. De forma más aislada y tentativa y sin que exista aún un verdadero cuerpo de investigación al respecto, algunos autores han utilizado las teorías de los filósofos franceses Bruno Latour y Bernard Lahire, así como del alemán Niklas Luhmann. A continuación, repasaré brevemente los estudios que se han realizado basándose en sus ideas y que ofrecen un interesante panorama para explorar en los próximos años.

1.6.3.1. Latour y la Teoría del Actor-Red

La aportación de Bruno Latour que más aplicación tiene para nuestra disciplina es su *Théorie de l'acteur-réseau* (ANT, por sus siglas en inglés) o Teoría del Actor-Red, que describe la formación de redes compuestas por actores humanos y no-humanos con

la finalidad de conseguir un objetivo común. Dentro de la red, los actores son caracterizados y definidos por su interacción con los demás, por lo que se produce una constante redefinición de los componentes del sistema y del sistema en sí, porque, para Latour, “actor and network are mutually constitutive and are not to be equated with individual and society, but should be considered as two faces of the same phenomenon” (Wolf 2007a: 23). Dos términos esenciales en la *ANT* son traducción y negociación, ya que el producto sufre transformaciones, traducciones, a medida que los actores se relacionan y negocian la manera de conseguir el objetivo común. La idea de la negociación²⁸ es fundamental para comprender cómo funcionan las redes, a menudo enormes, y cómo todos sus actores están relacionados, formando cadenas de conocimiento. Así, Latour afirma que lo interesante no es observar el resultado final, sino saber cómo se ha llegado hasta él y, para ello, hay que analizar las fases intermedias: “the complete chain along which competences and actions are distributed” (Latour y Cussins 1992: 243).

Si bien la *ANT* ha sido tradicionalmente empleada para explicar procesos en el campo de la ingeniería o la ciencia, su aplicación a la traductología podría ser muy relevante, especialmente para ayudarnos a descubrir y entender las relaciones que conforman la cadena que comienza con el autor escribiendo una obra en la cultura origen y termina con el público de la cultura meta leyéndola. Los fundamentos de esta teoría podrían emplearse para construir un nuevo método de análisis:

a research methodology that allows us to view our object from a different perspective. In the field of translation studies, this means, for example, looking at translation as a production process and trying to highlight the link between linguistic/stylistic decisions and those pertaining to the product's features and its mode of dissemination (Buzelin 2007: 165).

Este proceso de producción estaría conformado por múltiples actores (en este caso, sobre todo humanos) vinculados de distintas maneras con la finalidad de conseguir un objetivo común: la publicación de una traducción, pero en ocasiones teniendo en mente objetivos secundarios diferentes (ganar prestigio o dinero, darse a conocer, construir

²⁸ Este concepto ha sido extensamente aplicado al campo de la traducción por Umberto Eco (2003, 2008), quien considera que la negociación es la clave para un buen trasvase, ya que permite al traductor despegarse de estrategias demasiado rígidas y buscar la fidelidad en la inevitable manipulación del texto. Para Eco, negociar los significados con los diferentes agentes implicados en el proceso, así como con las lenguas y culturas en juego es fundamental para buscar soluciones que vayan más allá de la simple reproducción del contenido.

relaciones laborales, etc.). Así, autores, traductores, revisores, editores, agentes, lectores... serían todos actores de esta red y ejercerían diversas presiones los unos sobre los otros para la consecución del objetivo final de la forma que más sirviera a sus intereses. Estas presiones y relaciones encadenadas conformarían el contexto en el que se crearía el producto final (la traducción), que, en consecuencia, estaría inevitablemente influenciado por todas las condiciones y características de la red.

Hasta el momento, las teorías de Latour han sido poco utilizadas en nuestro campo, con la excepción del trabajo llevado a cabo por Kristiina Abdallah (2008) dentro del funcionalismo y de los estudios, especialmente relevantes para nuestra investigación, realizados por Hélène Buzelin. Buzelin (2005) sostiene que la *ANT* y los análisis del fenómeno traductor basados en las ideas de Bourdieu pueden utilizarse de forma complementaria para estudiar el proceso de creación de una traducción y el rol de cada uno de los agentes implicados en dicho proceso. De hecho, esta autora emplea la *ANT* como marco teórico en su examen de “‘the making’ of various literary translations hosted by commercial publishing houses – from the negotiations pertaining to the purchase of the translation rights to the marketing of the finished product” (Buzelin 2007: 138)²⁹. El análisis del proceso completo de adquisición, traducción y publicación de una obra nos permite descubrir prácticas que normalmente no se tienen en cuenta

²⁹ Dada su cercan a al análisis que yo misma pretendo realizar en esta tesis, considero pertinente explicar en qué consiste el estudio llevado a cabo por Buzelin. La autora escoge tres editoriales canadienses con base en Montreal de orientación y tamaño distinto y examina un proyecto de traducción de cada una de ellas. Aunque los tres proyectos difieren mucho entre sí, en los tres casos se recoge la misma información: datos discursivos (comentarios extraídos de entrevistas con los agentes que participan en el proceso: editores, traductores, revisores, representantes, encargados de prensa, etc.); datos escritos en los que incluye las diferentes versiones de la traducción correspondientes a las distintas fases de desarrollo del proyecto y los materiales relacionados con la gestión del proyecto de traducción (contratos, correspondencia, publicidad, etc.); y apuntes tomados por ella misma durante la investigación (en el curso de encuentros con los diferentes agentes, en la presentación de las obras, etc.).

Mediante este método de trabajo, Buzelin trata de explicar las razones por las que se escoge una obra en primer lugar así como a un traductor en concreto para trasladarla a otro idioma, cómo se establecen las estrategias y métodos de trabajo seguidos y de qué forma se va desarrollando el proyecto. Este análisis le permite alcanzar varias conclusiones preliminares (Buzelin 2007: 160-167), entre las que quiero destacar dos. La primera es que la traducción literaria suele generar un gran capital simbólico, pero poquísimos capital económico. La segunda, en clara relación con esta, es que solemos poner el énfasis en las relaciones de poder entre los agentes y, aunque estas eran visibles y fundamentales en el desarrollo del proceso, el estudio detallado de la *manufactura* de una traducción nos permite descubrir otros tipos de relaciones que a veces implican un redefinición de los roles de los implicados. En algunos casos esta redefinición tiene que ver con una renegociación del capital simbólico, como una manera de compensar al traductor por el poco reconocimiento económico y laboral de su profesión (*ibid.*: 162).

desde la academia, a pesar de su enorme impacto en el trabajo del traductor así como negociaciones que se emplean para distribuir el capital económico y simbólico en juego en el proceso.

1.6.3.2. Luhmann y la Teoría de los Sistemas

En contraste con las ideas de Latour, la Teoría de los Sistemas elaborada por Niklas Luhmann plantea una visión del individuo como observador en lugar de como actor. Para Luhmann, la sociedad moderna está constituida por sistemas cuya característica principal es su diferenciación, es decir, cada sistema puede ser definido por su diferencia respecto al resto: “society is constituted by these operationally closed, incommensurable systems that establish and reproduce themselves autopoetically – they are self-referential and self-organized” (Inghilleri 2005: 141). Los sistemas son autónomos, pero los sujetos nos comunicamos y esto es lo que los hace *sociales*, por eso Luhmann define los sistemas sociales como sistemas construidos a base de comunicaciones (Hermans 2007: 62). Sin embargo, como consecuencia de la distancia referencial entre ellos, es imposible traducir completamente el lenguaje de un sistema al lenguaje de otro (Rasch 2000: 145, citado en Inghilleri 2005), por lo que en el modelo comunicativo planteado por Luhmann el elemento más importante es la recepción. Realiza una distinción entre el texto inicial, que constituye una aportación al sistema y ofrece una sugerencia de significado, y la información recibida, o sea, la parte del texto inicial que el receptor selecciona como significativa (Inghilleri 2005: 141). De esto se extrae que el modelo es inferencial y que, por tanto, puede haber errores o malentendidos en la comunicación que sólo pueden aclararse mediante más comunicación, por lo que los sistemas son, además, autopoéticos.

Por otra parte, es obvio que los malentendidos se irán reduciendo a medida que haya más comunicación, porque también habrá más conocimiento mutuo; en consecuencia, las expectativas son fundamentales para el entendimiento entre sistemas sociales, dado que la generalización que construyen actúa de dos maneras:

On the one hand, it executes a selection out of the totality of possibilities indicated and thereby reproduces the complexity built into meaning without destroying it. And on the other, it bridges discontinuities in fact, temporal, and social regards, so that an expectation can still be used when the situation changes (Luhmann 1995: 97).

En definitiva, los sistemas son interdependientes, se relacionan e interactúan continuamente, en ocasiones pueden entrar en conflicto, pero en muchas otras desarrollan estructuras “that also suit the demands of other systems, so that various systems can coexist while retaining their own identity and their specific difference” (Hermans 2007: 65). Luhmann llama a este hecho “acoplamiento estructural”, y es la prueba de que los sistemas son, a la vez, autónomos y heterónomos.

A muy grandes rasgos este podría ser un resumen de la Teoría de los Sistemas de Luhmann, ahora bien, ¿cómo se aplica a nuestro campo? Theo Hermans (2007) afirma que, si aceptamos que existe un sistema de la traducción, esta proposición puede ser útil para observar nuestro trabajo desde un nuevo punto de vista. En primer lugar, es esencial recordar que la traducción es un sistema que produce “second-order discourse”, ya que crea discursos que representan a otros. Por tanto, cuando el receptor lee una traducción sabiendo que lo es, de alguna forma acepta un “contrato” según el cual es consciente de estar leyendo una representación de las muchas posibles que podrían hacerse del discurso original. Así, recibe un texto que ya es una selección de la sugerencia de significado transmitida por el texto inicial. Por eso, las traducciones son siempre repetibles (Hermans 2007), cada traductor activa una serie de significados en su versión, pero tan importante como lo que opta por decir es lo que opta por callar: “silence can also communicate: it may communicate an inability or unwillingness to translate” (*ibid.*: 70). En segundo lugar, la traducción es el paradigma de la interdependencia de los sistemas, porque produce discursos para el resto, por lo que su estructura interna imita los diferentes entornos, los diferentes clientes para los que trabaja (el campo de la medicina, la literatura, el mundo de las finanzas, etc.). Su acoplamiento estructural consiste, por tanto, en copiarlos para ser capaz de interactuar armónicamente con todos ellos y en conocer bien sus expectativas para saber qué tipo de interpretación realizarán de su discurso. Por último, los traductores pueden ser también “second-order observers”³⁰, porque observan los textos que representan y pueden llevar a cabo una observación de segundo orden si ya existe(n) traducción(es) previa(s) de ese texto al comentar el trabajo de los traductores anteriores, sea en

³⁰ “Second-order observation observes not so much *what* others observe but *how* they observe. It is typically what critics and researchers do when they read cultural artefacts, social practices or individual behaviour as symptomatic of something larger and hidden. Karl Marx and Sigmund Freud are the towering models of this kind of symptomatic reading” (Hermans 2007: 72).

paratextos o simplemente mediante nuevas representaciones del discurso original (*ibid.*: 72). Desde esta óptica, la traducción es una actividad eminentemente relativa, por lo que la observación de segundo orden nos recuerda las inevitables limitaciones de cualquier representación o punto de vista, que necesita de otro situado en otro contexto para que haga visibles las opciones silenciadas. En resumen, concluye Hermans (*ibid.*: 74), “the apparatus of social systems theory allows us not only to look into translation as socially and historically embedded, but to query our own observations about it”.

1.6.3.3. Lahire y la sociología a nivel individual

Por último, lo que más me interesa del trabajo de Bernard Lahire es su reinterpretación del concepto de *habitus*. Para este sociólogo, el individuo no se encuentra atrapado en un *habitus*, como sugiere Bourdieu, sino que su actitud y forma de ser está determinada por las múltiples experiencias que ha vivido. De este modo, Lahire plantea una sociología “at the level of the individual” (2003: 332), que muestre la amplísima variedad de circunstancias que influyen en el comportamiento de las personas, y critica la pereza de los sociólogos tradicionales, quienes han optado por las generalizaciones en lugar de por el trabajo empírico. Así, aunque sus teorías no han sido aún aplicadas a nuestra disciplina, creo que es interesante tener en cuenta su observación de que “dispositions become active *under specific conditions only*” (*ibid.*: 342). Así, los hábitos que hemos interiorizado a lo largo de la vida pueden manifestarse de diferentes maneras, hay algunos que sólo ponemos en práctica bajo presión, otros que acaban siendo de nuestro gusto y otros que se convierten en rutinas o, incluso, en actividades que llevamos a cabo sin ser conscientes de que son una costumbre. Cómo reproducimos cada hábito depende de la forma y el momento en el que lo adquirimos y del contexto específico que nos ofrece la oportunidad de actualizarlo (*ibid.*: 340-341). Aunque las ideas de Lahire están demasiado centradas en la subjetividad del individuo como para permitirnos establecer ciertos patrones de comportamiento, esta idea, en opinión de Wolf (2007a: 23), sí puede ayudarnos a analizar por qué las restricciones inciden más sobre el trabajo del traductor en ciertas épocas o en ciertos contextos. Enlazando con la cuestión planteada anteriormente de que no todos los traductores responden al *habitus* servil que se le presupone a nuestra profesión, aplicar los estudios de Lahire a nuestro campo quizá podría ser útil para explicar qué circunstancias personales inciden en la reproducción o subversión del *habitus*.

1.7. El giro del traductor

What happens when the translator conceives his or her ethical task differently —as conversion, for example, or subversion, or perversion, or inversion, or reversion?

(Robinson 1991: xvi)

Tras el análisis de las distintas ideas en las que se sustenta el marco teórico de esta tesis, trataré de especificar en qué dirección concreta dentro del campo de la traductología pretende avanzar esta investigación. Comenzando con el planteamiento de una pregunta en apariencia tan sencilla como “¿Qué es traducir?” quiero resaltar qué falta, a mi modo de ver, en las múltiples respuestas que ya se han intentado dar a esta cuestión, así como qué aportación voy a intentar hacer con mi trabajo y con el planteamiento de nuevos interrogantes.

Explicar qué es traducir debe de ser un hecho complejo cuando la literatura, y la historia en realidad, están llenas de definiciones de una práctica que parece muy simple, incluso evidente, para los que la observan desde fuera y tremendamente compleja para los que se dedican a ella. Catford lo tenía claro, traducir es, ni más ni menos, que “the replacement of textual material in one language by equivalent textual material in another language” (1965: 20). Directo y preciso si no fuera porque a estas alturas seguimos sin saber lo que significa “equivalente” o, más bien, hemos llegado a la conclusión de que la equivalencia, simple y llanamente, no existe. Para Steiner (1975), la traducción es una lectura total y, por lo tanto, potencialmente infinita. Spivak se mantiene en esta línea, pero le añade un matiz más personal al declarar que traducir es “the most intimate act of reading” (1993: 180), un acto de amor al texto y a la cultura originales. Otros consideran ese ir y venir entre textos como un auténtico desplazamiento y, como Chambers (1994: 10), afirman que “to translate is to travel”, emprender un viaje continuo entre narraciones, culturas, poderes. Eco opta por una definición más lingüística y asegura que traducir es decir casi lo mismo (2008) para, a continuación, desmontar su propio intento y cuestionar qué entendemos por “lo mismo” y, sobre todo, cuán amplio es ese “casi”. Valenzuela nos ofrece una explicación tan bonita como las traducciones que escribe y susurra que una traducción ha de ser el revés del intrincado y fino bordado que constituye el texto original (2003) y para Sales (2010), la traducción es “lo contrario de la muerte”.

Podríamos seguir dando definiciones en lo que, sin duda, sería un fascinante ejercicio de reflexión, pero probablemente seguiríamos sin saber cómo explicar qué es traducir, porque, de hecho, traducir puede ser muchas cosas. Un mero trasvase lingüístico. Un puente entre culturas. Una actividad diaria y casi inconsciente para miles de personas que habitan un país distinto al suyo. Una negociación. Un descubrimiento de (im)posibilidades. La traducción, como casi todo, también es relativa. Precisamente por la amplitud de su alcance y por su presencia, casi invisible pero constante, en todos o casi todos los ámbitos de la vida, nos es imposible formular una definición absoluta. Así, quizá la única respuesta válida para esa pregunta sea tan relativa como la actividad por la que se interpela: ¿qué es traducir? Depende.

Depende del tipo de texto al que nos enfrentamos, depende de la distancia o incluso de la forma de los dos lenguajes entre los que traducimos, depende de lo que el receptor espera de nuestro trabajo, depende de si traducimos para otra(s) persona(s) o sólo para nosotros mismos, depende del contexto en el que se enmarca el acto de traducción y, sobre todo, depende de las ideas, los pensamientos, las decisiones, los miedos, los sentimientos, las actitudes, los hábitos y los conocimientos de la persona en cuya cabeza tiene lugar el acto, casi mágico, de transformación de un enunciado en una lengua a un enunciado en otra: el traductor. De ahí que Vidal Claramonte (en prensa) afirme que esta profesión consiste en “hacerse constantemente preguntas”.

No obstante, más allá de definir la traducción, pienso que deberíamos preguntarnos qué es un traductor. Es mi impresión que la academia ha dado prioridad a la traducción por encima del traductor, y, curiosamente, al tratar de dignificar la actividad se ha creado la ficción de un personaje cuyo deber parece ser estar al servicio de su trabajo. Así, se ha extendido entre los propios traductólogos la costumbre de analizar o comparar traducciones y criticar al traductor por cada decisión con la que no se está de acuerdo. Estudiar el trabajo de otros compañeros puede ser beneficioso en tanto que, por un lado, amplía el abanico de posibilidades y nuestras miras respecto a un texto y, por otro, nos proporciona el punto de partida para investigar qué hay detrás de una traducción. Sin embargo, no veo cómo desdeñar, ensalzar o criticar el trabajo de otro traductor sin ir más allá de las simples palabras que componen el texto publicado puede ser beneficioso para nuestra, ya de por sí menospreciada, profesión. Así, por ejemplo, Tymoczko (2007: 198) va más allá y propone apoyar la práctica de la

profesión desde el campo teórico, dando más poder al traductor y permitiéndole desarrollar una postura activista que le lleve a realizar su labor de una manera más ética.

No es mi intención elaborar una definición absoluta, pero sí señalar que a menudo olvidamos que, ante todo, la traducción es una actividad que posiciona a un sujeto (el traductor) en medio de un constante fuego cruzado. Mediador, negociador, descubridor, príncipe o paria (Prunc 2005), el traductor no es traductor *ante todo*. No es un individuo aislado en un mundo de palabras. Es una persona y, por lo tanto, un sujeto social. Esta afirmación parece lógica, pero no lo es tanto si pensamos, por un momento, en lo poco que sabemos de las circunstancias que hay detrás de las traducciones que a veces juzgamos. No me refiero sólo a cuestiones de tipo, digamos, cultural o lingüístico (analizadas en profundidad, como hemos visto en las páginas anteriores, por distintas corrientes teóricas), sino también a aspectos sociales, económicos o laborales, desgraciadamente poco o nada tenidos en cuenta. Quizá la versión que leemos publicada no es la que el traductor mandó a la editorial. Quizá la persona contratada para realizar el trabajo ni siquiera es traductor. Quizá se le pidió que siguiera unas directrices muy concretas y él prefirió ganar ese dinero a cuestionar su pertinencia. Quizá los traductores no consideran su labor tan importante, cuestionable o interesante como lo hacemos los teóricos. O quizá sí. Quizá para ellos sólo es un trabajo con el que pagar las facturas. O quizá no. Es difícil saberlo cuando academia y práctica mantienen una distancia que, en ocasiones, llega incluso al enfrentamiento. No es extraño que la profesión siga siendo desdeñada y estando mal pagada si sus miembros se dividen en dos facciones que arremeten continuamente la una contra la otra.

Sin duda, traducir es una actividad fascinante, pero también tensa e incluso, como nos recuerda Vidal Claramonte (2010: 107), peligrosa. El traductor es un ser anfíbio, capaz de moverse en dos territorios, de dialogar con dos extremos, un “agente doble” (*ibid.*: 24). Como veíamos al comienzo del capítulo, esa posición de transmisor de información le confiere un cierto poder, un poder sutil e invisible que, a menudo, se ve enfrentado al Poder con mayúscula o, casi mejor, a los Poderes, detentados por instituciones y figuras de autoridad. Comprender mejor nuestra profesión requiere ahondar en esta relación poder-Poderes: ¿qué mecanismos, presiones, restricciones tratan de imponerse sobre el traductor? ¿Por qué están determinados, condicionados? ¿Qué negociaciones se llevan a cabo entre autor y editor, entre editoriales, entre editor y

traductor? ¿Qué intereses hay detrás de ciertas traducciones? ¿En qué circunstancias puede el poder del traductor imponerse sobre los demás?

Para tratar de dar respuesta a estos interrogantes, es necesario, en mi opinión, emplear un modelo de análisis que sitúe al traductor en el centro de la investigación. Mi intención es, por tanto, desarrollar un enfoque descriptivo que, por un lado, tenga en cuenta la estructuración de la sociedad en sistemas y la conveniencia de describir las normas y premisas que guían nuestro trabajo, y, por otro estudie las culturas y las relaciones asimétricas entre ellas de forma exhaustiva para intentar desentrañar el papel del traductor, su (in)visibilidad en medio de una vorágine de jerarquías, referencias culturales y poderes en continua negociación, su trabajo como una actividad con un fin político e ideológico. De esta forma, conjugando las teorías sociales con las culturales, me gustaría dejar patente que, ahora que todos estamos finalmente de acuerdo en que la unidad de traducción es la cultura, debemos comenzar a coincidir en que la unidad de análisis tiene que ser el traductor. Es el giro avanzado por Robinson, es el momento del *translator's turn*.

CAPÍTULO 2

DEL COSMOPOLITISMO DEL MUNDO A LA ESPECIFICIDAD DE LA EXPERIENCIA FRONTERIZA

*What does the narrative construction of minority discourses entail for the everyday
existence of the Western metropolis?*
(Bhabha 1994: 319)

No cabe duda de que el colonialismo cambió la faz del mundo y el curso de la historia para siempre. Y no sólo porque se formaron imperios que han llegado hasta nuestros días, especialmente en términos de influencia cultural, o porque se librasen batallas míticas, tanto pacíficas como cruentas, sino porque las incursiones coloniales posibilitaron el encuentro de Occidente con el Otro, con lo desconocido y lo lejano. Un encuentro que fue violento y especialmente desafortunado para los colonizados, quienes perdieron sus territorios, sus posesiones, su libertad y, en muchos casos, la vida. No es extraño, pues, que los años de dominación colonial provocaran la consiguiente revolución por parte de los colonizados, su liberación del yugo impuesto y una reacción cultural y social de total oposición y frontal rechazo al régimen político que les había

tiranizado con anterioridad. La expresión de este ansia de libertad, el postcolonialismo, fue el origen de algunas de las manifestaciones culturales más originales e innovadoras de la historia del arte o la literatura y dio paso a una nueva época en la historia de la humanidad, ya que afirmó la igualdad de razas y culturas y defendió el derecho a expresar una identidad y una visión del mundo distintas a las que Occidente consideraba válidas.

No obstante, esta rebelión no bastó para lograr superar el eurocentrismo imperante, visible tanto en las canónicas formas artísticas como en la lengua dominante o en el poder económico. De hecho, si bien el colonialismo hizo posible el contacto (quizá sería mejor decir choque) entre dos mundos radicalmente separados y desconocidos hasta el momento, no lo hizo en condiciones de igualdad o con el objetivo de aprender(se) recíprocamente, sino con el de que uno dominara, robara e impusiera su forma de entender la realidad al otro, hasta el punto de convertir a los legítimos habitantes de los territorios colonizados en sus esclavos. Aunque la independencia de las colonias terminó con el yugo político, no lo hizo con la superioridad económica y cultural, ya que el eurocentrismo siguió siendo la forma en la que Europa se relacionó con el resto del globo. Así, el contacto con el Otro se mantuvo en la esfera de la dominación, pasando simplemente de lo fáctico a lo simbólico. Mientras, el Otro continuó siendo el exótico desconocido que vivía más allá de las fronteras del mundo civilizado. Por supuesto, este contacto no era tal en el sentido pleno de la palabra, sino más bien una suerte de conciencia de compartir un mismo momento temporal, pero nunca un mismo espacio; una yuxtaposición de culturas e identidades que de ningún modo podían superponerse; una compartimentalización del mundo en países, barrios y *ghettos*. De esta forma, Occidente no *conocía* realmente a los individuos con los que supuestamente mantenía un contacto, sino que establecía con ellos una relación marcada por lo que Jay (1993) denomina “ocularcentrism”. Es decir, el Otro se convertía en algo similar a un animal o una planta: *observable*, identificable por una serie de estereotipos, pero no *cognoscible*. Las formas de identificación que se empleaban con él recurrían a la imagen, a lo visual, mas no al contacto verbal, en este caso no porque no tuviera la capacidad de hablar sino porque el mundo occidental no deseaba escucharle.

Sin embargo, los flujos migratorios de finales del siglo XX y comienzos del XXI han acabado para siempre con la ilusión de la separación entre culturas. En las últimas

décadas numerosas personas han abandonado sus países en busca de las oportunidades laborales y económicas que parecía prometer Occidente y, si bien al principio dio la impresión de que se mantenía cierta separación entre grupos sociales, la realidad no ha tardado en imponerse y la convivencia y el mestizaje están ganando la batalla a la compartimentalización de la sociedad. La palabra patria ha ido perdiendo sentido, las fronteras son cada vez más difusas y el mundo parece haberse vuelto más pequeño. Si el colonialismo provocó que Oriente y Occidente entraran en contacto, la globalización está consiguiendo que esta división clásica del mundo deje de ser válida.

2.1. Globalización, desterritorialización y cosmopolitismo

The urge to migrate is no less “natural” than the urge to settle
(Appiah 2006: xvii)

Si tuviéramos que elegir la palabra más empleada por medios de comunicación, estadistas y académicos en la última década, no cabe duda de que “globalización” estaría entre las finalistas. Empleada por todos y en realidad malentendida por muchos, es sin duda el término que resume la situación del mundo actual, aunque, como comenta Appiah (2005: 216), las bases de esta idea no sean nuevas en absoluto (cf. también Hall 1991: 20) y, de hecho, el reinado de Alejandro Magno, la historia del imperio otomano o la época colonial compartan características con la ilusión de la proverbial aldea global.

Pero ¿qué es la globalización? Lo cierto es que, como no podía ser de otra manera con un tema tan conflictivo, la definición en sí ya constituye un asunto peliagudo (Cronin 2003). Giddens fue, en 1990, el primero en ofrecer una explicación del término: “the intensification of worldwide social relations which link distant localities in such a way that local happenings are shaped by events occurring many miles away and vice versa” (1990: 64). Robertson (1992: 8) sigue en esta línea al afirmar que el concepto de globalización hace referencia “both to the compression of the world and to the intensification of consciousness of the world as a whole”, mientras que Friedman (1995: 73) considera que “it is about processes of attribution of meaning that are of a global nature”. Beck (2008 [1998]), por otro lado, establece una diferenciación entre globalismo, globalidad y globalización. El primer término hace referencia al liberalismo económico, que provoca que “el mercado mundial desaloja o

sustituye al quehacer político” (*ibid.*: 32); el segundo a la conciencia de saber que “vivimos en una sociedad mundial” (*ibid.*: 33), de manera que “la tesis de los espacios cerrados es ficticia” (*id.*), aunque no la de la diversidad identitaria, ya que el mundo actual se caracteriza por una “pluralidad sin unidad” (*ibid.*: 34); y, por último, la globalización incluye todos “los procesos en virtud de los cuales los Estados nacionales soberanos se entremezclan e imbrican mediante actores transnacionales y sus respectivas probabilidades de poder, orientaciones, identidades y entramados varios” (*id.*). Para Rodríguez Magda (2004: 29), estas interrelaciones constituyen “un naciente proceso de totalidad, cuyo modelo no es jerárquico o piramidal, sino reticular, desorganizado, sin centro hegemónico”.

Es, por tanto, un fenómeno que nos hace ser más conscientes de la variedad y vastedad del mundo al tiempo que lo hace más pequeño, lo *comprime* a efectos prácticos porque, en lugar de fijarse en las diferencias que nos separan, trata de encontrar puntos en común que consiguieren que hoy estemos más conectados que nunca. Esa conectividad también provoca que acciones locales tengan repercusiones globales (Appiah 2006: xii), por lo que *responsabilidad* es un término que se debe tener en cuenta en cualquier explicación holística de este fenómeno. La globalización es una consecuencia inevitable del continuo movimiento de personas en todo el mundo, ya que realmente *necesitamos* encontrarnos en algún momento del camino y establecer lazos que nos permitan colaborar en temas políticos, pactar relaciones comerciales y financieras provechosas para todas las partes o internacionalizar productos. El problema surge cuando, como nos recuerda Pieterse (1995: 47), la globalización no es sino occidentalización y, en lugar de potenciar el contacto entre culturas, reafirma y expande el poder de Occidente convirtiéndose en “a theory of Westernization by another name, which replicates all the problems associated with Eurocentrism, a narrow window on the world, historically and culturally”.

Efectivamente y por desgracia, parece que la globalización, que en principio no tendría por qué resultar un modelo de interacción pernicioso, está haciendo un flaco favor a las naciones minorizadas pues en lugar de favorecer el intercambio cultural y lingüístico y el mestizaje, sigue extendiendo un modo de pensar y de ver el mundo

centrado en Occidente³¹ y, sobre todo, un idioma por encima de todos los demás, incluidos el resto de idiomas europeos. Así, uno de los efectos más directos y observables de este movimiento es el enorme impulso del inglés como *lingua franca* en todo el mundo, desplazando definitivamente al francés y haciendo que casi parezca una banalidad aprender otros idiomas. A pesar de los loables intentos de organizaciones internacionales como la Unión Europea o las Naciones Unidas por tratarse de foros en los que cada persona puede expresarse en su lengua, lo cierto es que la preponderancia del inglés es tal que no se puede ir a ninguna parte sin él. Es requisito necesario para obtener un trabajo de cierto nivel, asignatura obligatoria en los programas de enseñanza, idioma dominante en las películas que vemos y las canciones que escuchamos. Hablando inglés tenemos la casi total seguridad de podernos entender en prácticamente cualquier país del mundo. Y esta es la imagen más clara de la globalización: dos personas nacidas en rincones opuestos del globo que son capaces de comunicarse gracias a un idioma común. Las ventajas de este encuentro no pueden, sin embargo, hacernos olvidar la parte negativa: la pérdida de la diversidad cultural y lingüística en aras de un código universal de comunicación.

No obstante, la globalización tiene también otras repercusiones que proyectan precisamente la imagen opuesta. Las mejoras en las comunicaciones así como la cada vez mayor libertad de movimiento de las personas han supuesto un extraordinario incremento de los índices de emigración en todo el mundo y, por lo tanto, de las combinaciones de identidades que pueden habitar un mismo territorio. Sólo en España, los datos del Instituto Nacional de Estadística a 4 de abril de 2011 contabilizaban casi seis millones de inmigrantes en nuestro país (sin tener en cuenta a los que están en él de manera ilegal). El mestizaje ya no es una utopía aperturista, sino una realidad palpable cada día en las ciudades, especialmente en las grandes metrópolis, y ése, es, sin duda, el gran regalo de la globalización. La historia nos ha enseñado que la mezcla, el contacto con lo nuevo y lo distinto, es la manera de avanzar, “is how newness enters the world. It is the great possibility that mass migration gives the world” (Rushdie 1991: 394).

³¹ “¿Acaso no es lo mismo mundialización que americanización? ¿No tendrá como consecuencia principal la imposición al mundo entero de una misma lengua, un mismo sistema económico, político y social, un mismo modo de vida, una misma escala de valores, los de Estados Unidos? Para algunos, el fenómeno de la mundialización en su conjunto no sería más que un disfraz, un camuflaje, un caballo de Troya bajo el que se ocultaría un plan de dominación” (Maalouf 2010 [1999]: 123).

Caminar ahora, por ejemplo, por una ciudad como Madrid supone recorrer un espacio multiétnico y multicultural en el que las influencias se superponen y fusionan dando lugar a cientos de mezclas distintas.

En contra de lo que podría parecer, estas dos visiones no son excluyentes en absoluto, porque, como todo fenómeno a gran escala, la globalización tiene repercusiones que no se pueden controlar ni prever. Así, tan cierto es que la hibridación lingüística es cada vez más frecuente, como que la hegemonía del inglés como lengua global es indiscutible, porque, paradójicamente, tanto la homogeneización como la diversificación cultural son dos tendencias activas en la realidad de nuestro mundo (Friedman 1994, Pieterse 1995, Cronin 2006). Lo que sí es incuestionable es que algo tan fundamental para nuestros antepasados como vivir en el territorio del que se procedía y en el que se asentaba su familia es hoy una pretensión que casi nos resulta absurda. Y es que la globalización es a la vez la consecuencia y la causa de dos nuevas realidades: la diáspora y la desterritorialización de la nación-estado.

Hasta el auge de la globalización, la historiografía había estado dominada por el paradigma de la nación-estado³², según el cual la cultura está nacionalizada y territorializada (Tomlinson 2004: 26). En la actualidad, no obstante, esta forma de

³² El concepto de la nación-estado aparece con el Tratado de Westfalia, que pone fin a la época feudal. Desde entonces, se considera que una nación-estado se caracteriza porque su legitimidad política procede del hecho de que es la entidad soberana para una nación que funciona como una unidad territorial. Si la palabra estado hace referencia a una construcción geopolítica y la palabra nación a una cultural y étnica, el término “nación-estado” se emplea precisamente para definir a aquellos países en los que ambas coinciden geográficamente. Las naciones-estado tienen, por tanto, un territorio claramente delimitado, una población constante y más o menos homogénea y un único gobierno centralizado cuyo poder es reconocido, pero que es, a la vez, consciente de sus límites. Las naciones-estado tienden a promocionar una lengua y una cultura nacionales únicas y a controlar sus fronteras, por lo que la diversidad es prácticamente inexistente: “The nation, in this view, is singular and homogeneous, or, at least, it becomes so in order to comply with the requirements of the state. The state derives its legitimacy from the nation, which means that those national minorities who do not qualify for «national belonging» are regarded as «illegitimate» inhabitants” (Butler y Spivak 2007: 30-31).

El paradigma de la nación-estado se apoya en que este era el tipo predominante y preferido de estructuración de un país. De hecho, si pensamos en la unificación de Italia o de Alemania, veremos que fue este el modelo que se siguió y por el cual las lenguas y culturas regionales quedaron relegadas ante la homogeneización identitaria. Sin embargo, el auge de los movimientos migratorios y de la globalización han puesto de manifiesto la insuficiencia de este patrón para organizar las sociedades cada vez más híbridas y complejas que habitamos. Si el guion entre nación y estado funciona como una cadena que indefectiblemente liga ambos conceptos, se posiciona a numerosos individuos en una situación de sin-estado (*ibid.*: 12) al no poder conjugar ambas nociones en su realidad como habitantes del entre.

ordenación geopolítica tan estática y homogénea ha perdido su atractivo (cf. Lyotard 1987) frente a la movilidad y porosidad que imperan en nuestras sociedades. La territorialización de la cultura ligaba a cada individuo al lugar que habitaba, lo que implicaba que las aportaciones artísticas que pudieran realizar los emigrados, los exiliados, las comunidades diaspóricas no formaban parte de su cultura vernácula. Sin embargo, la historia de muchas sociedades habría sido y se habría contado de manera muy distinta de haberse incluido las contribuciones de las diásporas, los migrantes o los extranjeros (Pieterse 1995: 64-65). Uno de los mayores impactos de la globalización es precisamente la desterritorialización de las culturas, que ha provocado que dejemos de considerarlas como expresiones ligadas a un territorio geopolítico determinado, como el modo de vida más o menos inalterable y limitado de los grupos raciales y étnicos de una nación (Tittley 2004: 9). Así, la idea de que la cultura une firmemente a todos los miembros de una comunidad nacional con una misma coherencia de significado pertenece hoy en día al reino de los mitos (Simon 1999: 58). La noción de cultura como un conjunto de valores, comportamientos o actitudes inmutables y coherentes ha dado paso, pues, a la de negociación o competición simbólica³³. Las grandes migraciones de la era postcolonial han producido una nueva situación socio-demográfica en la que la hibridación configura la faz de nuestras comunidades, la pureza cultural se ha convertido en un fantasía para nostálgicos (Fusco 1995: 26) y la realidad social se caracteriza por la descentralización del individuo (cf. Jameson 1991).

Dado que la yuxtaposición cultural del pasado ha quedado obsoleta, los contextos en los que tiene lugar la decolonización de las comunidades minorizadas, así como los movimientos subversivos causados por el postcolonialismo, ya no son las antiguas colonias, sino que cualquier espacio en el que se establezca un contacto entre distintos grupos socioculturales es susceptible de ser el escenario en el que se originen y desarrollen movimientos políticos, artísticos o sociales que defiendan una visión del mundo distinta a la Occidental, como ocurre en el caso que nos ocupa. La periferia se ha mudado al centro, dando lugar a una realidad *rizomática* (Deleuze y Guattari 2005 [1987]) e interrelacionada:

³³Aunque en la mayoría de estados actuales, todos los grupos sociales y étnicos sean legalmente iguales, lo cierto es que existe una jerarquía real basada en términos económicos y políticos. El concepto de negociación o competencia simbólica, acuñado por Pierre Bourdieu, hace referencia a las luchas por el poder que mantienen esas distintas comunidades para imponer la visión de la realidad que consideran legítima (Bourdieu 1989: 20).

In the second half of the twentieth century the emergence of global colonialism, managed by transnational corporations, erased the distinction that was valid for early forms of colonialism and the coloniality of power. Yesterday the colonial difference was out there, away from the center. Today it is all over, in the peripheries of the center and in the centers of the periphery (Mignolo 2000: ix).

En estas periferias toman forma lo que podríamos denominar diásporas, comunidades de migrantes que aun fuera de su cultura de origen tratan de construir una sociedad que la reproduzca en miniatura. Sin embargo, con el auge de la globalización y el mestizaje, y el triunfo lógico de la desterritorialización, que implica que los miembros de una cultura pueden vivir en cualquier parte del mundo y aun así no hallarse fuera de su patria, parece que el concepto mismo de diáspora deja de tener sentido puesto que, dondequiera que una persona vaya, su estado puede ir con ella (Basch *et al.* 1994). Finkelkraut corrobora esta idea al desarrollar su idea de nación y de identidad nacional, más influenciadas por el amor que por la nacionalidad en sí. El autor francés afirma que poco importa lo que ponga en nuestro pasaporte, dicte la tradición o nos diga nuestra familia, porque “el sentimiento nacional no procede de una determinación inconsciente, sino de una libre decisión” (Finkelkraut 1987: 34). Las circunstancias pueden influir, pero no son determinantes. Por tanto, la patria, la nación no se hereda, sino que se escoge:

Los hombres sienten en su corazón que son un mismo pueblo cuando tienen una comunidad de ideas, de intereses, de afectos, de recuerdos y de esperanzas. Eso es lo que constituye la patria [...] la patria es lo que uno ama (Coulanges citado en *ibid.*: 32)

En una modernidad globalizada y nómada (cf. Braidotti 2000) como la nuestra, donde la supresión de fronteras para la comunicación y el intercambio de información es el objetivo último de las instituciones de gobierno supranacionales (Bauman 2000: 18), las identidades y adscripciones sociales tienen la misma cualidad *líquida*, siguiendo las palabras de Bauman, que la realidad. Y, como tales, no están fijadas a un contexto sino que evolucionan con o a pesar de él. Ya no hay lugar para la rigidez, el sedentarismo o la cerrazón en el mundo, embarcado en un proceso de definitiva transformación gracias a las fluidas propiedades de los líquidos, que *se desbordan, se filtran, salpican o inundan* (*ibid.*: 8) con inherente facilidad: “emergen incólumes de sus encuentros con los sólidos, en tanto que estos últimos —si es que siguen siendo sólidos tras el encuentro— sufren un cambio: se humedecen o empapan” (*id.*). Es decir, la

fluidez de los procesos identitarios, que contemplan, cada vez con más frecuencia, la apertura al mundo y a distintas influencias desde edades muy tempranas convierte a la sociedad en una estructura desordenada y heterogénea, cuyos miembros mantienen afiliaciones que, en muchas ocasiones, son internacionales. La condición de los estados tiene, por tanto, que evolucionar de forma natural con la sociedad que los habita, de ahí la progresiva eliminación de fronteras económicas, culturales y políticas.

Esta condición internacional de la sociedad lleva aparejada la reivindicación de una conciencia cosmopolita que también se hace eco de esa fluidez de las identidades globalizadas que transforma el entorno en el que se expanden. En este caso, sin embargo, la idea de ser un “habitante del mundo” no es nueva en absoluto, de hecho, ya en el siglo cuarto a. C., mucho antes de que en el XVI Erasmo de Rotterdam hiciera de ella su credo, los cínicos acuñaron el término “cosmopolita” como ciudadano del cosmos (Appiah 2006: 14). El cosmopolitismo actual, no obstante, toma la idea inicial asociada a este término para llevarlo más allá, presentando varias caras que en ocasiones entran en conflicto. Para Appiah (*ibid.*: 145), ser cosmopolita implica, más que un vasto conocimiento del mundo, una actitud ante él que lleva a “interacting on terms of respect with those who see the world differently”. Para Cronin (2006: 9), el término admite varias acepciones. Puede ser visto como una *condición sociocultural*, puesto que en el contexto que habitamos es la manera más adecuada de describir nuestra situación como productores y consumidores globales, o como una *filosofía o visión del mundo* que, siguiendo las ideas de Kant, nos considera a todos como ciudadanos del mundo unidos por una serie de valores compartidos y, por lo tanto, proclama y defiende la solidaridad y el respeto entre las personas. Esta última concepción se apoyaría en una decisión moral, pero, si pensamos en la realidad que habitamos, el cosmopolitismo es casi una imposición por parte de las numerosas instituciones supranacionales que nos gobiernan: Unión Europea, Naciones Unidas, Banco Mundial... También puede ser visto como una aptitud casi necesaria para desenvolverse en el mundo actual, la habilidad para adaptarse a nuevas culturas y relacionarse con individuos completamente distintos. En todos los casos, el cosmopolitismo defiende la posibilidad de *escoger* nuestra(s) identidad(es), en lugar de aceptar aquella que nos viene impuesta por el lugar del que procedemos. Resalta el afán por conocer, entender e incluso adoptar nuevas formas de vida distintas a las familiares. La traducción es, por tanto, un elemento esencial en el credo cosmopolita al ser una actividad necesaria para conocer, respetar y desenvolverse

en nuevas culturas. La traducción entendida, claro, no como simple trasvase lingüístico sino como medio para comprender un contexto distinto al de origen. En este sentido, todo aquel que se define como cosmopolita ha de ser capaz de llevar a cabo un proceso de traducción y, al mismo tiempo, todo traductor necesariamente ha de adoptar un cosmopolitismo cultural en la línea de la definición que ofrece Held (2002: 58) de este fenómeno: “the ability to stand outside a singular location (the location of one’s birth, land, upbringing, conversion) and to mediate traditions”.

Held acierta al hablar de *mediación* y de *tradiciones*, puesto que uno de los errores del cosmopolitismo es que, al abogar tanto por lo que puede tener en común la humanidad, olvida precisamente la riqueza de la diferencia. En un mundo sin diferencia, el cosmopolitismo deja de tener sentido al no haber nada por conocer y, por extensión, por traducir. Parece necesario adoptar un cosmopolitismo a la manera del de Appiah, “universality plus difference” (2006: 151), que no olvide las tradiciones, lo que Hall denomina *cosmopolitismo vernáculo*:

a cosmopolitanism that is aware of the limitations of any one culture or any one identity and that is radically aware of its insufficiency in governing a wider society, but which is nevertheless not prepared to rescind its claim to the traces of difference, which makes its life important (Hall 2002: 30 citado en Cronin 2006).

Tomando las definiciones de Held y Hall, Cronin desarrolla un nuevo concepto, el microcosmopolitismo, que pretende integrar los ideales tradicionales del cosmopolitismo en una perspectiva en la que también haya cabida para ciertas ideas nacionalistas. La visión de Cronin es fundamentalmente integradora al tratar de hacer partícipes del cosmopolitismo a naciones pequeñas o nuevas que han sufrido persecuciones étnicas o políticas, que han surgido en muchos casos después de luchas por la descolonización y para las que el concepto de “nación” no es algo reaccionario o pasado de moda, sino el resultado de un trabajoso proceso de independencia. En estos contextos, afirma Cronin, los habitantes pueden verse atrapados en el “double bind” descrito por Bateson (1973: 242-249), según el cual o bien abandonan toda forma de identificación nacional, asociada con las peores formas de prejuicio irredentista, y abrazan el credo cosmopolita, o bien persisten en la reivindicación de una especificidad nacional y se sitúan fuera del cosmopolitismo, incapaces por definición de una apertura hacia los otros. Los efectos de este fenómeno son dañinos para los miembros de la

comunidad y afectan sobre todo a la vida intelectual, ya que los partidarios del cosmopolitismo son hostiles a todo pensamiento que parezca mostrar simpatía por una ideología nacionalista, mientras que los nacionalismos extremos se oponen de forma radical a toda construcción cosmopolita (Cronin 2006: 14-15). Sin embargo, una perspectiva microcosmopolita nos lleva a examinar el mundo desde lo que Cronin (2000) denomina diferencialismo fractal, un término que emplea para demostrar que se puede encontrar el mismo grado de diversidad en las entidades aparentemente pequeñas y en las grandes. De esta forma, el círculo vicioso planteado por el “double bind” se rompe al parecer obvio que el conocimiento del mundo comienza por el análisis de lo que nos rodea: no sólo lo supra o transnacional es cosmopolita, sino también lo que ocurre en el entorno más cercano. Cronin pretende así la democratización del cosmopolitismo, al convertirlo en una idea aceptable para los miembros de las comunidades más pequeñas o menos poderosas que, no obstante, quieren seguir manteniendo su identidad y características particulares.

Globalización, desterritorialización, fluidez o cosmopolitismo son, como hemos visto, algunos de los términos empleados para describir la situación actual del mundo. Las causas y consecuencias de esos cambios en la forma de interactuar con nuestro entorno hay que buscarlas en la propia estructura de la sociedad que, debido a los movimientos migratorios y a los cada vez más frecuentes acuerdos económicos y laborales entre países, pero también a su propia curiosidad e iniciativa para abrirse al exterior —observemos, por ejemplo, el éxito absoluto de iniciativas como las becas Erasmus, los programas de intercambio con países extracomunitarios o las aerolíneas de bajo coste, que han democratizado definitivamente el turismo internacional— está configurando un nuevo orden en el globo. Como es lógico, este reordenamiento social está cambiando a su vez la forma en la que los individuos se ven a sí mismos en relación con la comunidad que habitan, dando lugar a procesos de construcción de la identidad más complejos y, a la vez, más abiertos a las influencias externas.

2.2. Identidades líquidas

No one today is purely one thing. [...] Imperialism consolidated the mixture of cultures and identities on a global scale. But its worst and most paradoxical gift was to allow people to believe that they were only, mainly, exclusively, white, or black, or Western, or Oriental. Yet just as human beings make their own history, they also make their cultures and ethnic identities. [...] Survival in fact is about the connections between things
(Said 1993: 407-408)

Más allá de la territorialidad de las naciones, los movimientos globales tienen repercusiones sobre la vida de los individuos, especialmente sobre las de aquellos que, por pertenecer a comunidades minorizadas o a naciones precarias, han de desenvolverse en un contexto distinto al de origen. Tanto en el caso de los migrantes, obligados a adaptarse al país de llegada, como en el de las minorías étnicas, religiosas o culturales dentro de una nación, la confrontación entre dos formas distintas de ver el mundo, y a menudo también dos lenguas, influye necesariamente en la manera en la que el individuo se ve a sí mismo así como en su relación con el mundo que habita. La construcción o la revisión de la identidad puede ser un proceso problemático e incluso doloroso en estas situaciones, sobre todo si los valores de las culturas en juego presentan características opuestas.

“We are implaced beings”, clama Casey (1998: x), y es que la identidad está claramente ligada al espacio. El sentimiento de pertenecer a un lugar (en el más puro sentido territorial y geopolítico) y a una comunidad (hablando concretamente del entorno más inmediato) es fundamental para la creación de la personalidad (Flys 2002: 95). Desde el momento en el que nacemos, nuestro medio familiar y sociocultural nos va proporcionando los referentes, los modelos de conducta que necesitamos para construir nuestra propia identidad (Maalouf 1999 [2010]: 33). Crearla fuera de este marco familia-sociedad-cultura sería casi imposible, ya que estaríamos hablando de crearla de la nada. El lugar de nacimiento y el entorno ejercen, por tanto, una enorme influencia en este proceso de creación en la medida en la que un lugar es un espacio habitado, cerrado y humanizado³⁴, el centro de valores establecidos: “Place, whether

³⁴ Tomo como referencia en este punto las conceptualizaciones clásicas de espacio y lugar según las cuales el espacio es una realidad abstracta y más amplia que permite el posicionamiento de objetos, mientras que el lugar alude a una realidad física, al entorno habitado en el que se producen las prácticas sociales y culturales (Casey 2001). Cabe mencionar, no obstante, que de Certeau (1984) los define de manera inversa, refiriéndose al

natural, constructed or imaginative, affects people's inner states of being and therefore is an essential given in our sense of identity" (Flys 2002: 95).

Sin embargo, en el caso de los migrantes o de las comunidades minorizadas el lugar hacia el que se desarrolla un sentimiento de pertenencia no siempre coincide con el que se habita³⁵, también puede ocurrir que ese sentimiento abarque varios contextos o, incluso, que no esté ligado a ninguno en concreto. "¿De dónde soy?" se convierte así en una cuestión clave para la que no existen respuestas simples y esta imprecisión trae consigo lo que numerosos autores denominan *a sense of displacement* (cf. Said 1999), un sentimiento de des-plazamiento, de no pertenencia a ningún sitio, e incluso de desligamiento de las figuras paternas por haberse formado con valores pertenecientes a culturas totalmente distintas:

My identity is hardly clear-cut... To my parents, I am all American, and the sacrifices they made in leaving Korea...pale in comparison to the opportunities those sacrifices gave me. They do not see that I straddle two cultures, nor that I feel displaced in the only country I know. I identify with Americans, but Americans do not identify with me. I've never known what it's like to belong to a community... I know more about Europe than the continent my ancestors unmistakably came from... Though they raised me as an American, my parents expect me to marry someone Korean and give them grandchildren who look like them... My parents didn't want their daughter to be Korean, but they don't want her fully American, either. Children of immigrants are living paradoxes. We are the first generation and the last. We are in this country for its opportunities, yet filial duty binds us. When my parents boarded the plane...I don't think they imagined the rocks in the path of their daughter who can't even pronounce her own name" (Hwang 1998: 16).

Si decíamos antes que el arraigo es una referencia esencial para la constitución de la identidad, es evidente que el *uprooting* que conlleva el no tener un vínculo total con una comunidad puede provocar una sensación de desorientación y pérdida que el individuo tratará de paliar de una u otra forma. En ocasiones, sobre todo cuando los

lugar como a la construcción geográficamente definida y estable y al espacio como al *lugar practicado*, habitado y social (cf. también Manzanos y Benito 2011).

³⁵ Y, de hecho, el propio estado receptor los sumerge en ocasiones en un estado de no-pertenencia (cf. Butler y Spivak 2007) al convertir la migración en un delito y forzarles a ser seres *inexistentes e invisibles*.

afectados son niños, se desarrolla una adhesión total y absoluta a una de las culturas³⁶, normalmente a aquella que se relaciona con el éxito o el deseo, con lo que se quiere poseer, por lo que, como veíamos en el primer capítulo, las culturas mayoritarias suelen tener las de ganar en este particular duelo. Esta tendencia no tiene por qué ser negativa, pero normalmente conlleva una pérdida de los orígenes, a menudo representados simbólicamente por el lenguaje, y de la diversidad. Otras veces, no obstante, puede ocurrir justo lo contrario, y el individuo establece un fuerte vínculo con su contexto de origen (véanse ejemplos en Cronin 2006: 62). Este movimiento suele ser positivo, ya

³⁶ Este fenómeno es explorado con frecuencia en la literatura escrita por hispano-estadounidenses. Así, Michael, uno de los personajes de la historia *How Tía Lola Came to Visit Stay* de Julia Alvarez (2001), representa la voluntad de asimilación y también la fascinación que la cultura estadounidense del espectáculo y el materialismo despierta en los niños, hasta el punto de sentirse avergonzado de Tía Lola por su evidente procedencia caribeña, que llama la atención en un contexto tan distinto. La adhesión al nuevo entorno y el distanciamiento de la cultura vernácula se hacen evidentes también en la figura de la adolescente Ana en *Real Women Have Curves* de Josefina López (1996), en los niños que protagonizan el cuento “Mericans”, incluido en *Woman Hollering Creek and other stories* de Sandra Cisneros (1991) o en las *García Girls* de Julia Álvarez (2005 [1991]) (estos dos últimos ejemplos se analizan con más detalle en el capítulo 4).

No obstante, uno de los ejemplos más curiosos de este extremo es recogido por Ariel Dorfman en su autobiografía *Heading South, Looking North*. Sus padres emigraron a Estados Unidos siendo él un niño, a los pocos días de llegar Dorfman enfermó y estuvo internado en un hospital, aislado de su lengua materna, durante tres semanas. El escritor cuenta que estando allí se dio cuenta de que el español no le servía para comunicarse con los médicos y las enfermeras y, quizás debido a la angustia de la incomunicación, decidió rechazar su lengua materna y adoptar el inglés, por lo que, cuando le dieron el alta, sus padres se encontraron con que se negaba a hablar español. A partir de ese momento, Dorfman decidió de forma consciente construir su identidad mediante la adhesión total a la cultura estadounidense y la negación de sus raíces: “Home. That’s were I was, where I had chosen to be: I was swinging low sweet chariot, come to carry me home, I was home, home on the range, I was in the land of the free and the home of the brave, this land was my land and it was made for you and me, but especially, I felt, it had been made for me” (Dorfman 1998: 48).

Quizás este caso pueda parecer un poco extremo, pero no es tan raro si tenemos en cuenta que los niños y los adolescentes (y a menudo también los adultos) quieren estar del lado de los “ganadores” y eso es precisamente lo que, en ese momento, representaba Estados Unidos para Dorfman. Al fin y al cabo, habían tenido que abandonar su país de origen, Argentina, debido a la persecución fascista y, recién llegado al lugar de destino, se había encontrado en una situación de desamparo en la que su idioma no le servía de nada. En el caso de Dorfman, como en muchos otros, la relación con la cultura de origen está marcada por un sentimiento de abandono. Su país les ha fallado, les ha obligado a marcharse a otro en el que no encajan porque les falla precisamente el instrumento fundamental: la lengua. La reacción tiene su lógica y, además, es un mecanismo adaptativo básico: dado que mi país y mi lengua me han abandonado, los rechazo y busco mi lugar en la nueva cultura que me ha acogido. Si además el nuevo país es Estados Unidos, un lugar cuyo inmenso poder asimilatorio ha sido sobradamente constatado por las oleadas de inmigrantes de todos los rincones del globo que han adoptado su cultura como propia, la reacción del Dorfman niño resulta incluso obvia: “Bereft of a past and a language that told me who I was, what else was I to do? I bécame an American” (*ibid.*: 50).

que ayuda a obtener una visión más completa de las distintas influencias recibidas, aunque llevado al extremo también tiene consecuencias perniciosas para la formación del individuo. Este perjuicio puede derivarse del hecho probado de que las culturas refuerzan sus mecanismos de supervivencia cuando se sienten externamente amenazadas por otras, por lo que, a menudo, las instituciones sociales y culturales se preocupan más por su propia perpetuación que por la evolución y el bienestar de sus miembros. Si se decide de forma unilateral cómo una determinada identidad *debe* ser vivida, se somete a los individuos a una gran presión (especialmente a los que se encuentran en la fase de construcción de la identidad) para aceptar dócilmente el estereotipo, sin permitirseles desarrollar una personalidad propia, sólo una imitación de comportamientos para sentirse aceptados y seguros en un grupo. La presión social, el fundamentalismo y la manipulación familiar, social o política que ejercen las figuras de autoridad para mantener y transmitir unas tradiciones y valores culturales en *estado puro* pueden provocar conflictos identitarios al pasar por alto que una persona debe desarrollar su pertenencia a un grupo de forma personal y genuina, nunca siguiendo un estereotipo o una imposición. Fijémonos, por ejemplo, en la coacción ejercida por algunos movimientos nacionalistas y nativistas que pretenden imponer una identidad homogénea para todos los miembros de una comunidad³⁷. Defender una suerte de autenticidad normativa no deja de ser el mismo proceso que realizan las comunidades hegemónicas al normalizar una visión restringida y exótica que impone “an ‘imaginary coherence’ on the otherwise dispersed and fragmentary experiences of the ethnic Other” (Manzanas y Benito 2003: 27) (cf. también Hall 1991).

³⁷ Esta homogeneización identitaria con fines ideológicos se traslada también al ámbito lingüístico con la imposición de un idioma determinado. Es cierto que el lenguaje es un elemento cohesivo en cualquier grupo social, pero concederle valores demasiado autoritarios o represivos puede provocar justo el efecto contrario; aislar a una comunidad por razones ideológicas y emplear el lenguaje como medio para conseguirlo no puede ser nunca un movimiento positivo si abogamos por la interculturalidad y el aperturismo: “Stressing the identity of language and nation is one thing, but demanding political autonomy for a linguistically defined group is, of course, something quite different. Languages have always been used to establish or claim a sphere of influence. [...] However, ideologizing language is a different matter; and if language can be employed as a symbol of nationality by a dominant group, dominated groups may, of course, exert the same logic and make political claims based on their linguistic identity. Thus, while the idea of a national language and its political enforcement may be said to function as a cohesive force, the reverse is also true. Language may be as disruptive a force as any culture marker, and it is clear that the national language-ideology has bred intra-communal strife and, in a sense, created minorities in many countries that have established themselves as states in modern times” (Coulmas 1988: 11).

De una u otra forma, si surge el conflicto entre lo socialmente normativo y lo que el individuo desea, la construcción de la identidad adquiere un cariz dramático al no poderse conciliar la realidad como ser social con la realidad como ser individual. En el caso que nos ocupa, por ejemplo, las mujeres de origen hispano que viven en Estados Unidos se encuentran a menudo en una situación complicada con respecto a su cultura de origen. Al ser sociedades en las que aún impera el sexismo, aceptar y obedecer la visión del mundo que les imponen supondría renunciar a su independencia en todos los ámbitos: familiar, laboral y económico. Muchas familias tratan, por tanto, de transmitir estos valores tradicionales y de presionar a sus hijas para que se identifiquen con la cultura vernácula de la forma que se considera correcta, a pesar de que, la mayoría de las veces, esa identificación entra en contradicción con la vida que llevan, adaptada al contexto estadounidense e influenciada por las ideas adquiridas a través de las instituciones educativas, los medios de comunicación o las relaciones personales. En esta situación, la formación de la identidad dista mucho de ser un proceso natural y exento de problemas (cf. Maalouf 1999 [2010]: 11); la lucha de influencias es continua e incluso encarnizada y el mestizaje cultural no siempre es aceptado como algo *normal*:

How are subjects formed ‘in-between’, or in excess of, the sum of the ‘parts’ of difference (usually intoned as race/class/gender, etc)? How do strategies of representation or empowerment come to be formulated in the competing claims of communities where, despite shared histories of deprivation and discrimination, the exchange of values, meanings and priorities may not always be collaborative and dialogical, but may be profoundly antagonistic, conflictual and even incommensurable? (Bhabha 1994: 2).

Estos dos procesos no tienen por qué ser excluyentes, ya que la identidad es “never an a priori, nor a finished product” (Bhabha 1994: 73), una construcción *líquida*, por decirlo con Bauman, que sigue desarrollándose y evolucionando durante toda la vida (cf. Cronin 2006 y Hall 1991, 2002). Por ejemplo, un niño puede encontrarse totalmente asimilado a la cultura dominante debido a la influencia e integración del sistema educativo, y, sin embargo, desarrollar una atracción por su lengua y cultura de origen a medida que se hace adulto. Según Hall (1991: 36), ese momento en el que uno redescubre su pasado, sus raíces, su contexto propio, es un momento necesario de enunciación, ya que los márgenes no pueden hablar sin, primero, asentarse en algún sitio. De ahí que la otredad sea un mecanismo fundamental en la formación de la identidad, una construcción dialéctica e intrínsecamente relacional (Bagnoli 2004: 58).

La creación de una personalidad propia necesariamente ha de comenzar, por tanto, con un sentimiento de pertenencia a un grupo social, pero más tarde habrá de superar ese marco inicial para ser única e individual. La identidad colectiva, una afirmación esencial y activa del individuo en relación y contraste con la comunidad en la que se inscribe, es fundamental –especialmente en el caso de sociedades minorizadas, en las que la unión de los miembros del grupo es de vital importancia para defender su cultura marginal frente a la cultura fuerte en la que se encuentran inmersos–, pero es también necesario desarrollar una identidad individual que reafirme al individuo en su particular visión del mundo y de su lugar en él. Así, aunque hablemos de identidad colectiva, no deja de ser una realidad compleja compuesta por múltiples matices e incluso contradicciones, un conjunto de imágenes enraizadas en las múltiples redes sociales, reales o imaginarias en las que participamos. Esto implica que los individuos pueden desempeñar múltiples roles (Jones y Arsenijevic 2005: 71) y, de hecho, una persona asume a lo largo de su vida muchas identidades que tendrá que conciliar para preservar su equilibrio emocional (Mishler 1999: 8). Dependiendo del momento, se sentirá fundamentalmente definido por su edad, género, clase social o etnia, o por una combinación de estas características (Cronin 2006). Es, por tanto, lógico aceptar la complejidad intrínseca de una identidad múltiple, en lugar de la simpleza de identidades cerradas que se basan sólo en una de estas variables (Cohen 1992). Así, más que la pertenencia a un grupo, lo que realmente nos define es la forma genuina e individual en que vivimos esa pertenencia.

La exposición a dos influencias culturales puede resultar también en la apropiación de elementos de ambas para dar lugar a una tercera posibilidad: una mezcla de características en la que el individuo escoge qué valores de cada comunidad desea privilegiar. Mediante esta hibridación, el individuo mestizo no se siente atado a un solo territorio o nación, sino que integra ambas afiliaciones en su personalidad sin pertenecer enteramente a ninguna de las dos. De esta forma construye su identidad respondiendo al juego intercultural que es su vida y no se cierra en un extremo, sino que opta por habitar y desarrollarse conscientemente *in-between*, en el entre: “Lo que hace que yo sea yo, y no otro, es ese estar en las lindes de dos países, de dos o tres idiomas, de varias tradiciones culturales. Es eso justamente lo que define mi identidad” (Maalouf 1999 [2010]: 9). Ya hemos visto con anterioridad que las identidades nunca acaban de estar unificadas, pero, además, fenómenos como la migración y la globalización provocan

que se encuentren cada vez más fragmentadas y fracturadas, construidas a través de múltiples y diferentes discursos, costumbres y posturas que, a menudo, se cruzan y contradicen (Hall 1996: 4). En estos casos, el proceso autodefinitorio que constituye la creación de la identidad es consciente y deliberado, puesto que no se desarrolla de forma natural siguiendo una tendencia aceptada, sino que el sujeto se ve en la tesitura de escoger entre valores que, en ocasiones, entran en clara contradicción. De ahí que tenga primero que alcanzar lo que podríamos denominar una conciencia híbrida para dar el siguiente paso: la verdadera formación y aceptación de la identidad propia. Llegado a este punto, el individuo entiende que es posible utilizar, conjurar, acoplar todas las culturas, y es entonces cuando el proceso autoidentificadorio toma rasgos canibalísticos³⁸, ya que lo que hace es precisamente engullir todas las influencias que recibe, masticarlas, digerirlas, asumirlas y transformarlas en algo nuevo que mantiene la esencia del original, pero que, definitivamente, no es lo mismo³⁹.

Como decíamos anteriormente, la globalización, el cosmopolitismo y la desterritorialización de la nación-estado han traído también consigo una desterritorialización de la identidad (cf. Deleuze y Guattari 2005 [1987]). Si bien antes las identidades nacionales eran estructuras más o menos homogéneas y ligadas a un territorio determinado, en la actualidad los estados son espacios cada vez más multiétnicos y multiculturales en los que hay lugar para numerosas conceptualizaciones del mundo. Los movimientos de personas, las conexiones globales y el aperturismo que han caracterizado al último cuarto del siglo XX y que, probablemente, marcarán el

³⁸ Ya a principios del siglo XX los modernistas brasileños, con Oswald de Andrade y su “Manifiesto Antropófago” a la cabeza, emplearon el término canibalismo para definir la manera en la que el Nuevo Mundo debía enfrentarse a las influencias europeas. No des la espalda a lo nuevo, no te rindas a ello ni lo rechaces, en su lugar, devóralo y hazlo tuyo. Aunque pueda sonar exótico, el canibalismo cultural es, al fin y al cabo, un mecanismo básico de evolución y adaptación al medio, pues ¿cómo, sino mediante la apropiación y mejora de ideas ajenas, habría sido posible el progreso de las distintas sociedades?

³⁹ Este es precisamente el sentido metafórico que Dorfman da a su cambio de nombre. Aunque originalmente fue llamado Vladimiro, tras emigrar a Estados Unidos y adoptar una identidad estadounidense, se hizo llamar Edward, un nombre que encajaba con su nueva vida. Sin embargo, en el momento en el que descubre su conciencia híbrida vuelve a cambiar de nombre y escoge Ariel. No quiero detenerme en las diversas razones que le llevan a tomar esta decisión, pero sí resaltar que Ariel representa para él la fusión entre lo latino y lo anglo: “There I was, a Young man born in Buenos Aires and brought up in New York and on his way to becoming Chilean, an amalgam of the Latino and the Anglo. I ate up that name and gave it the meaning that I so desired. I was Caliban the savage, cannibalizing Ariel, the Hebrew Lion of God, for my own purposes” (Dorfman 1998: 160).

transcurso del XXI provocan que las construcciones identitarias sean, al igual que las naciones, cada vez más líquidas, porosas y abiertas a influencias. En definitiva, avanzamos hacia un mundo en el que las identidades podrán nacer arraigadas a un espacio, pero, indudablemente, evolucionarán convertidas en construcciones nómadas, en constante transformación (cf. Braidotti 2000).

Esta condición nómada lleva aparejada un mayor protagonismo de las tensiones interlingüísticas y, por tanto, de la traducción en la vida diaria de millones de personas, ya que el migrante (incluso aunque sea de segunda o tercera generación), al igual que el sujeto postcolonial, es un ser traducido (Malena 2003: 9, Rumbaut 2005, Casanova 2001). Su vida está marcada por un desplazamiento simbólico, de una forma de hablar y entender el mundo a otra, que a menudo también ocurre en el plano real. Por eso, poder ejercer formas autónomas de traducción (en las que uno controla el trasvase entre lenguas) en lugar de heterónimas (en las que otros controlan el intercambio traductológico) es un elemento crucial en la emancipación de los inmigrantes y un factor importante para su bienestar social y psicológico (Cronin 2006: 53-54). Esta realidad y conciencia bicultural de los individuos híbridos provoca que la traducción tenga un papel clave en la formación de sus identidades, sean nacionales, religiosas, de género, étnicas o profesionales (House, Martín Ruano y Baumgarten 2005: 4). Si, como veíamos en el primer capítulo, la forma en la que utilizamos el lenguaje dice mucho acerca de nosotros, analizaremos ahora cómo esta afirmación adquiere una nueva dimensión cuando hablamos de escritores híbridos.

2.3. La hibridación lingüística en la literatura

It is not the place of birth of a writer that makes him or her of one particular 'nationality' but rather it is the language that he or she inhabits that gives the writer a place of belonging
(Mignolo 2000: 230)

El rol del lenguaje en el proceso de formación y de afirmación de la identidad es fundamental y poderoso. “De todas las pertenencias que atesoramos”, dice Maalouf, “la lengua es casi siempre una de las más determinantes” (1999 [2010]: 141). Al ser uno de los signos más visibles de nuestra procedencia, lo empleamos no sólo como herramienta de comunicación sino también como un instrumento político e ideológico que muestre

nuestra afiliación a una cultura, clase social, comunidad o ideario determinados. En los contextos en los que conviven dos o más idiomas, la cuestión lingüística dista mucho de ser una mera decisión práctica, la lengua que se halla en una situación minorizada frente a un idioma mayoritario siente que ha de luchar y emprender acciones que aseguren su supervivencia, porque la desaparición de un lenguaje implica la desaparición de una forma de ver, entender y nombrar al mundo y, por tanto, de la identidad de esa comunidad. Perder la lengua materna es como perder el alma, y buena prueba de ello es que, a lo largo de la historia, los vencedores siempre han tratado de imponer su lengua a los vencidos. Desde el Imperio Romano hasta los Estados Unidos actuales pasando por la época colonial, el latín, el español, el inglés o el francés han sido símbolos de opresión para millones de individuos que se vieron obligados a renombrar el mundo que conocían en la lengua de sus colonizadores. Es en este contexto donde se da la paradoja que repite Derrida en *El monolingüismo de l'autre*: “je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne” (1996: 47), no es la mía porque es la lengua del *otro*, pero es, al mismo tiempo, la única que sé hablar. Y más allá del plano lingüístico, un idioma trae consigo un nuevo universo de significado, una distinta narración de la realidad: “a new code would not be so hard and painful to learn; a new way of being in the world is” (Becker 1991: 227).

En las situaciones de luchas identitarias, el lenguaje es, pues, un instrumento clave. La cultura dominante tratará de utilizarlo como un mecanismo para controlar y someter al grupo minorizado, pero este último tiene también la posibilidad de emplearlo como un elemento subversivo para llevar a cabo su propia lucha. En ambos casos, los miembros de la comunidad que se halla en posición de inferioridad han de emprender un proceso traductor para lidiar con una situación de estas características. La traducción se revela así como una actividad necesaria para las personas que viven en estas condiciones, porque desenvolverse en un contexto bicultural y bilingüe requiere siempre de un trasvase continuo entre ambos mundos. Uno puede enfrentarse a esta coyuntura de dos formas distintas dependiendo de su voluntad de adaptarse a la cultura mayoritaria. Cronin (2006: 52) denomina a estas dos estrategias “translational assimilation” y “translational accommodation”. La primera conlleva el deseo de traducirse a la lengua dominante, mientras que en la segunda la traducción se utiliza como un medio para mantener su idioma de origen al tiempo que se adquiere un dominio limitado o extenso de la lengua dominante. Al igual que ocurría con las afiliaciones identitarias, estas dos

opciones no son excluyentes y, a menudo, los miembros de una comunidad minorizada emplean una u otra según el contexto. Si se emprende el proceso de la “translational accommodation”, normalmente la situación desembocará en diglosia. Sin embargo, como veíamos en el primer capítulo, esta tendencia también puede evolucionar de forma que las dos lenguas, en lugar de mantenerse separadas, se influyen y mezclen (cf. Shenk 2008) hasta que, finalmente, den lugar a una tercera: un dialecto propio que refleja la identidad híbrida de sus hablantes. Un lenguaje *in-between*, “still in full communion with its ancestral home but altered to suit its new surroundings” (Chinua Achebe citado por Snell-Hornby 1997a: 288).

La hibridación lingüística es, en consecuencia, uno de los recursos empleados por los escritores del *entre* para expresar su biculturalidad y subrayar el “metonymic gap” del que hablan Ashcroft, Griffiths y Tiffin (2000: 137)⁴⁰. La expresión híbrida en la literatura, definida por Bajtin como “a mixture of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousnesses, separated from one another by an epoch, by social differentiation or by some other factor” (1982: 358), no tiene una intención meramente descriptiva, ya que la yuxtaposición de varios lenguajes en un único discurso sirve para revelar la contradicción y el conflicto que se establece entre los diferentes sistemas de valores y creencias representados por cada uno de ellos⁴¹. Muestra, así, un claro afán por exponer una realidad heteroglósica en la que los significados no están cerrados, sino que son complementados por la relación dialógica y comunicativa que se establece entre los diferentes lenguajes que componen el discurso del narrador (*ibid.*: 293-296).

⁴⁰ “The metonymic gap is that cultural gap formed when appropriations of a colonial language insert unglossed words, phrases or passages from a first language, or concepts that may be unknown to the reader. Such words become synecdochic of the writer’s culture – the part that stands for the whole – rather than representations of the world, as the colonial language might. Thus the inserted language ‘stands for’ the colonized culture in a metonymic way, and its very resistance to interpretation constructs a ‘gap’ between the writer’s culture and the colonial culture” (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 2000: 137).

⁴¹ Bajtin define la heteroglosia como “another’s speech in another’s language, serving to express authorial intentions but in a refracted way” para luego añadir que “such speech constitutes a special kind of double-voiced discourse” (1982: 300). La heteroglosia es, por tanto, una construcción dialógica en la que cada lenguaje del discurso es considerado desde la perspectiva de los otros.

Mediante esta técnica, se hace patente una visión de la realidad que desafía la normatividad del lenguaje único y, por tanto, de una única visión del mundo:

A partir de ese encuentro de voces, se confrontan ideologías contrarias, en polémica; en definitiva, representan un ataque al estilo y al discurso monológico y monoestilístico. Podríamos decir entonces que revela la “otredad”, la respuesta del interlocutor hacia otro acto de habla (Zavala 1991: 103).

El lenguaje dominante se emplea normalmente como el marco en el que insertar, alternar, copiar estructuras, palabras o expresiones procedentes de la lengua vernácula hasta crear obras *digráficas*, “escritas a la vez en las dos lenguas del escritor” (Casanova 2001: 345), que *indigenizan* el idioma dominante. El uso de la lengua del poder puede tener aquí un doble objetivo; por un lado, es la forma más directa de hacerse oír al tener una distribución comercial mucho mayor (*ibid.*: 335); por otro, transformar el idioma opresor de manera que se convierta en algo nuevo, influenciado por la propia cultura que se ha tratado de reprimir e incomprensible para sus lectores monolingües, es un movimiento subversivo para poner de manifiesto el triunfo de la heterogeneidad cultural a pesar de los intentos de homogeneización: “Para ellos, el uso literario de la lengua colonial no es un gesto asimilador. Podrían, sin duda, hacer suyas las palabras de Kateb Yacine cuando afirmaba, en 1988: ‘Escribo en francés para decir a los franceses que no soy francés’” (*ibid.*: 338).

No obstante, la elección del idioma mayoritario como vehículo de comunicación tiene en ocasiones más que ver con la escasa competencia lingüística en la lengua vernácula al haber limitado su uso a lo oral en contextos familiares (cf. Bustamante-López 2008, Torres 2007). Burciaga (1993: 54), por ejemplo, explica que esta situación ocurre con bastante frecuencia entre los migrantes hispanos de segunda y tercera generación: “Educated and professional Chicanos can appear mute and dumb in their mother country if they have not mastered Spanish”. En ese caso, la autotraducción es total, al superar los confines de lo estrictamente literario:

Puede ocurrir asimismo que, debido a la colonización o a la dominación cultural y lingüística, el escritor dominado no tenga alternativa y que, como no domina la lengua de sus antepasados, no tenga más remedio que escribir en el idioma colonial. Entonces cabe decir que se traduce él mismo, definitivamente, para entrar en el universo literario (Casanova 2001: 340).

Este proceso es, sin duda, doloroso, pero también útil, e incluso liberador (*ibid.*: 343), al dar acceso inmediato al escritor al universo literario, en el que puede reclamar esa lengua del poder y hacerla suya “no como un signo patente de una dominación, sino como propiedad legítima” (*ibid.*: 344), convirtiéndola en una *lingua franca* en la que insertar su especificidad cultural. Se demuestra así que el lenguaje del poder también se puede utilizar para la emancipación si se convierte en un *continuum* dinámico y plural (Ashcroft *et al.* 1989: 47), y que las múltiples variedades que pueden desarrollarse dentro de un idioma son a menudo vías para expresar identidades culturales específicas, así como formas híbridas que a menudo se convierten en formas de subversión y rebeldía contra el poder hegemónico (Snell-Hornby 1988 y 1997b, Vidal Claramonte 2007b).

El discurso fronterizo no puede, por tanto, plegarse a una única expresión cultural, sino que tiene que posicionarse, al igual que sus hablantes “uttered between the lines and as such both against the rules and within them” (Bhabha 1994: 89). El cambio de código no persigue una función estética, aunque puede obtenerla y, de hecho, muchos autores juegan con ambos sistemas lingüísticos para provocar efectos retóricos tales como aliteraciones, rimas o combinaciones sintácticas poco usuales que susciten extrañamiento en el lector. Pero prima, ante todo, el objetivo ideológico. Decíamos que el lenguaje no es neutro, y estos escritores son una prueba fehaciente de ello: nada es casual en el modo en que se expresan, sino que, de una u otra forma, se esconde detrás la pretensión desestabilizar los supuestos hegemónicos de las culturas mayoritarias. Salman Rushdie, quien sin duda conoce de primera mano la experiencia postcolonial, expone este tema en su ensayo “Imaginary Homelands”, y afirma que ellos no pueden simplemente usar el lenguaje de la misma forma que los británicos, sino que necesitan re-crearlo para adaptarlo a sus intereses (1991: 17) (cf. también Casanova 2001: 331-344). El uso de un inglés legítimo y estándar funcionaría como un elemento neutralizador, en lugar de resaltar la diferencia de la otra cultura (Prasad 1999), mientras que una forma de expresarse que escape de lo canónico refuerza su otredad, porque sitúa al lector monolingüe y monocultural en una incómoda situación de desplazamiento al resultarle extraño un texto escrito en su propia lengua.

Igual que Rushdie parecen pensar sus compatriotas Vikram Chandra y Manju Kapur, así como los marroquíes Tahar Ben Jelloun, Mohamed El Gheryb y Najat el

Hachmi, la argelina Assia Djebar, el turco Emine Sevgi Ozdamar, el iraní Kader Abdolah o el ecuatoguineano Donato Ndongo, entre muchos otros. Este surgimiento de expresiones híbridas ha sido ampliamente estudiado y, como comentan Hernández (2007) y Vega (2003), ha recibido diversos nombres, desde la relexificación de Zabus hasta la nativización de Shridhar, pasando por la africanización de Achebe. Si bien las denominaciones son distintas, el concepto al que se refieren es similar y se trata del “proceso por el que se introducen elementos de una lengua indígena en una lengua imperial” (Vega 2003: 178). De esta manera, los escritores híbridos reflejan situaciones reales que son muy comunes en un mundo, aparente y supuestamente global, en el que las lenguas y las culturas se fusionan, se mezclan y chocan (Martín Ruano y Vidal Claramonte 2004: 84) (cf. también Vidal Claramonte 2012).

El lenguaje es, por tanto, el terreno donde las zonas fronterizas y de fricción cultural se articulan y expresan. Walter D. Mignolo denomina “bilanguaging” o “plurilinguaging” a ese proceso de escribir y pensar entre lenguas que, en su opinión, celebra la fractura en el proceso global entre historias locales y diseños globales, entre mundialización y globalización, y que critica la idea de que la civilización está unida a la pureza del monolingüismo (2000: 250). Sigue, así, la estela de Derrida (1996) cuando afirma que ninguna lengua es *solamente una* (cf. también Khatibi 1985) —“il n’y a pas d’idiome pur” (Derrida 1996: 23)—, y que nadie puede realmente hablar en más de un idioma (*id.*). El “bilanguaging” recoge esa incapacidad para poseer competencia lingüística en dos lenguas sin convertir esa doble afiliación en una amalgama de influencias que se fusionan en una *única* identidad. Es, por tanto, una elección, un modo de vida que se apoya en una coyuntura social: “a dialogical, ethic, aesthetic, and political process of social transformation rather than an energy emanating from an isolated speaker” (*ibid.*: 265)⁴² y que busca cuestionar la asimetría entre lenguas y denunciar la colonialidad del poder y el saber (*ibid.*: 231).

⁴² Mignolo reivindica estas lenguas del *entre* como válidas, no sólo para la creación literaria, sino también para el trabajo académico, ligado siempre a un lenguaje gramaticalmente perfecto. Sólo así, afirma, se dará verdadera validez al pensamiento fronterizo, que requiere “a bilanguaging rather than a territorial epistemology” (Mignolo 2000: 251). Los autores que defienden la criollización (*creoleness*), como Anzaldúa cuando habla de la “new mestiza consciousness”, escriben sus ensayos utilizando un código híbrido, para demostrar que es posible producir conocimiento sin mantener ni los tradicionales principios del lenguaje

2.4. Literatura hispana en Estados Unidos

What does it mean to be at once contained and dispossessed by the state?
(Butler y Spivak 2007: 5)

El caso de las comunidades hispanas en Estados Unidos constituye un buen ejemplo de vidas en el *entre*, de identidades fronterizas, de hibridación lingüística y cultural representada, sobre todo, por el spanglish: un lenguaje que simboliza también una forma de vivir en el mundo. Aunque podamos recogerlas bajo el epíteto “hispanas”, lo cierto es que estamos equiparando comunidades de muy distintas procedencias, evoluciones históricas y rasgos culturales. Sería una generalización imperdonable decir que los *nuyoricans*, los chicanos o los dominicano-estadounidenses son iguales, pero no sería tan desacertado afirmar que sus manifestaciones culturales expresan una conciencia mestiza similar, así como que el Spanglish, con las variaciones propias de cada variedad del español, es el idioma común a todos estos grupos sociales. Es, por tanto, imposible caracterizar debidamente a cada una de estas comunidades, pero trataré de ofrecer una breve contextualización de las dos que más me interesan a efectos de esta investigación, la chicana, a la que pertenece Sandra Cisneros, y la dominico-estadounidense, de la que es parte Julia Alvarez, para luego fijarme en los puntos que unen a la literatura femenina escrita desde ambos contextos.

El caso de los chicanos es paradigmático tanto de la experiencia colonial como de la fronteriza, puesto que tras la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848 que puso fin a la guerra entre México y Estados Unidos, muchos territorios pertenecientes a México pasaron a manos de los estadounidenses, por lo que los miles de mexicanos que no se movieron de sus casas pasaron a ser un grupo social colonizado lingüística, económica y culturalmente por los Estados Unidos. La situación llegó a ser tan tensa que incluso se vivieron momentos de gran violencia racial contra las personas cuyos rasgos delataban claramente que eran de ascendencia mexicana. Por otra parte, la asimetría económica entre ambos países ha provocado que la frontera que comparten haya sido vista desde el extremo meridional como una oportunidad para encontrar

académico, ni el monolingüismo de las lenguas que han ostentado la hegemonía del saber, como el inglés o el francés (*ibid.*: 244).

trabajo y una vida mejor, y desde el extremo septentrional como la manera más fácil de conseguir mano de obra dispuesta a trabajar por poco más de nada y en condiciones de semiesclavitud. Los movimientos migratorios en dirección norte han sido constantes a pesar de los esfuerzos de Estados Unidos por controlar la frontera, de las polémicas leyes antiinmigración que a menudo rozan la anticonstitucionalidad⁴³ y de las fuertes medidas lingüísticas dedicadas a preservar el monolingüismo y el dominio del inglés. Y es que la frontera entre ambos países es una de las más extensas del mundo: 3.326 kilómetros que comienzan en el Océano Atlántico, discurren a lo largo del río Bravo (río Grande en EE.UU.), atraviesan los desiertos de Sonora y Chihuahua, y recorren el norte de la Baja California hasta llegar al Océano Pacífico. 3.326 kilómetros que separan grandes áreas urbanas, pero también vastas extensiones de terreno desértico, apenas pobladas, en las que los *coyotes* –como se denomina a los que ayudan a los indocumentados a cruzar la frontera, normalmente a cambio de desorbitadas cantidades de dinero– hacen su agosto. Estos territorios fronterizos constituyen un universo propio que no pertenece a ninguno de los dos países, una franja inhóspita zarandeada por ambas influencias hasta emerger como un tercer país cuya población vive a caballo entre ambas regiones, conjugando lenguas, culturas y tradiciones.

Como es lógico, la comunidad de origen mexicano es una de las más amplias de Estados Unidos, hasta llegar al punto de haber adquirido un nombre –chicanos– y un universo identitario y cultural propios y muy reconocible. La constante relación, a un tiempo simbiótica y de subordinación, con el país al norte ha tenido como consecuencia una fragmentación de la identidad y una necesidad de reivindicar una lengua y cultura propias, representadas por el mito de Aztlán⁴⁴. Los intelectuales chicanos lo

⁴³ Sin ir más lejos, el 1 de septiembre de 2011 entró en vigor la ley de inmigración HB 56 de Alabama considerada desde sus inicios como la más dura de Estados Unidos. Entre otras disposiciones, la ley exige a las escuelas públicas que determinen el estatus migratorio de sus estudiantes, obliga a la policía a detener a todo aquel que no muestre la documentación reglamentaria si se sospecha que está en el país de forma ilegal y considera un crimen transportar o refugiar a alguien que se encuentre ilegalmente en el estado.

⁴⁴ Inicialmente un mito fundacional, adquirió una dimensión política y cultural en los años 60 cuando surgió el Movimiento Chicano y se identificó a Aztlán con el paraíso perdido, la patria legendaria y soñada, cuya situación coincidía perfectamente con los territorios cedidos por México a Estados Unidos en el Tratado de Guadalupe-Hidalgo. Según la mitología mexicana, Aztlán fue un islote primigenio y punto de partida de los aztecas, representado como una isla en un lago. Su posible existencia y antecedentes han causado controversia entre los investigadores del tema, aunque todos coinciden en señalar que Aztlán es una idea derivada de

convirtieron en el símbolo del movimiento y resultó ser un mecanismo de cohesión que “united all Mexican Americans in the name of past glories, past injustices, but more importantly the future reclamation of a lost patrimony” (Aranda 2003: 12) (cf. Klor de Alva 1998). Comprender este proceso de *construcción* de la identidad es fundamental para entender la evolución del término “chicano”. Originariamente usado en tono peyorativo y ligado a la clase trabajadora de mexicanos que vivían en Estados Unidos, a partir de 1965, con el surgimiento del Movimiento Chicano, empieza a ser empleado por los intelectuales, muchos inmigrantes de segunda generación que ya habían accedido a las universidades estadounidenses y que tenían la voz y los medios para hacerse oír, y adquiere así una nueva significación: “Esta vez lo chicano, en vez de ser una palabra de vecindad, de la clase obrera, era usada por la clase privilegiada, por nosotros, los profesores de universidad, y eso le dio algo de legitimidad”, afirma Rolando Hinojosa⁴⁵. La palabra “chicano” deja, por tanto, de estar ligada al *pachuco*⁴⁶, visto de forma estereotipada como un joven de escasos recursos y comportamiento conflictivo, y se convierte en un símbolo del mestizaje y en una forma de auto-definición para las miles de personas que sentían su identidad fragmentada por la división entre ambos países.

la representación simbólica de la propia México-Tenochtitlán. De hecho, la palabra “azteca” deriva de la palabra *aztekatl*, que significa “procedente de Aztlán”. La leyenda cuenta que el dios Huitztl, posteriormente Huitzilopochtli, les ordenó que partiesen desde Aztlán y se asentasen en un lugar donde habrían de encontrar otro islote con una piedra, sobre la piedra un nopal y en este un águila devorando una serpiente. Así fue como se asentaron en el Valle de México o Valle de Anáhuac y fundaron Tenochtitlán.

⁴⁵ Primer Foro de Reflexión Binacional (México D.F., 28-29 abril 2004).

⁴⁶ Así se denominaba al estereotipo de joven estadounidense de origen mexicano que surgió a mediados de los años 20. El rasgo más característico del *pachuco* era su forma de vestir, solía llevar un traje llamado *Zoot Suit*, formado por un pantalón muy holgado, pero ceñido en la cintura y en los tobillos, y un saco largo con amplias solapas y hombreras. La indumentaria se completaba con un sombrero de vivos colores, tirantes, crucifijo, reloj de cadena y zapatos blancos y negros (cf. Gurpegui 1998). El *pachuco* estaba muy arraigado a su barrio y hablaba en caló, el embrión del actual Spanglish: “Chicano Caló is the combination of a few basic influences: Hispanicized English; Anglicized Spanish; and the use of archaic 15th-century Spanish words such as *truje* for *traje* (brought, past tense of verb ‘to bring’), or *haiga*, for *haya* (from *haber*, to have). These words were left in isolated pockets of Northern New Mexico and the Southwest, especially New Mexico, by *conquistadores españoles*” (Burciaga 1993: 7).

En 1979 Luís Valdez estrenó *Zoot Suit*, la primera obra de teatro chicana en representarse en Broadway, que rescataba la figura del *pachuco* como símbolo de la identidad híbrida que fusionaba la influencia mexicana y la estadounidense.

La intelectualidad chicana tuvo así un papel fundamental en la creación de una identidad de grupo que les hiciera fuertes a la hora de reivindicar sus derechos, un proceso que se opone a la antigua idea de que las identidades nacionales o culturales son dones naturales o el resultado de únicamente procesos históricos objetivos (Hanna 2005: 109). Por el contrario, para los chicanos la idea de nación no está ligada a un lugar físico, sino que, como veíamos al comienzo de este capítulo, está desterritorializada de manera que se corresponde con la definición que Suny y Kennedy ofrecen de este término al afirmar que las naciones son “neither primordial, perennial, nor natural divisions of humanity but rather the historically contingent and relatively recent product of imagination and invention” (2001: 40). Estas dos últimas palabras, imaginación e invención, subrayan, precisamente, lo que resaltábamos anteriormente: la “constructividad” de la identidad de grupo así como el rol que desempeñan los intelectuales, por ejemplo los escritores, a la hora de darle forma. A partir del material disponible en un universo discursivo más amplio, crean una ideología que cohesione al grupo social: unen elementos culturales dispares, seleccionan qué recordar de la historia, interpretan los hechos y silencian lo inconveniente, lo antiheroico, lo anómalo (*ibid.*: 2). Aun así, no podemos olvidar que tras las construcciones ideológicas hay unos hechos, unos procesos históricos, sociales y culturales que condicionan la creación de una identidad nacional. Bourdieu (2001) afirma que esta es el resultado tanto de representaciones mentales por parte de las figuras de autoridad, como de representaciones deshumanizadas en cosas, estructuras e instituciones, por lo que la labor ideológica de los intelectuales debe ser analizada desde una perspectiva relacional que, además de incluir las representaciones mentales que ellos construyen de la nación, incluya todos los factores institucionales y estructurales, así como el poder simbólico que poseen en el campo cultural, la posibilidad de acceder a otras representaciones distintas y los agentes e instituciones encargados de divulgarlas y valorarlas (Hanna 2005: 111-2). En el caso de los chicanos, los procesos históricos que dan forma a su identidad actual no comienzan en el siglo XIX con la guerra con Estados Unidos, sino que se remontan a la conquista de México por parte de los españoles a principios del siglo XVI. La colonización institucional, económica, social, religiosa y lingüística fue absoluta, pero en lugar de mantener a los grupos étnicos separados, se multiplicaron desde el comienzo las mezclas entre ellos; el mestizaje se convirtió ya entonces en la

mejor forma de sobrevivir y adaptarse al medio⁴⁷. En el siglo XIX, la única opción válida para los mexicanos que quedaron desplazados y desligados de su nación por la colonización estadounidense fue, una vez más, abogar por la hibridación a todos los niveles. En los siglos XX y XXI, los migrantes siguen viendo esta solución como la más natural para mantener sus orígenes y, al mismo tiempo, adaptarse a una nueva cultura. Así, la literatura chicana escrita en Estados Unidos trata de demostrar que es posible aunar ambos mundos: “we can be Latino and still be American” (Tabor 1993), afirma Cisneros. “«I write as a Mexicano and I write as a gringo. I am a Mexicano and I am a gringo!» I say it with pride and conviction, for what else is a Chicano?”, reivindica Burciaga (1993: 48).

El caso de los dominicano-estadounidenses es bastante distinto, aunque el resultado final es muy similar, como constataremos en el análisis del cuarto capítulo. La Isla de Santo Domingo (renombrada La Española por Colón) fue tomada por los españoles en el siglo XV y fue el lugar en el que se fundó la primera ciudad europea del Nuevo Mundo, La Isabela. Al igual que ocurrió en México y también en el resto de territorios conquistados, la colonización fue absoluta a todos los niveles, pero el mestizaje se acabó imponiendo⁴⁸. Tras siglos de guerras e inestabilidad política, en 1916

⁴⁷ Afirma Luis Valdez (conferencia impartida en el V Congreso Internacional de Literatura Chicana, organizado por el Instituto Benjamin Franklin de Investigación en Estudios Norteamericanos de la Universidad de Alcalá, 22-25 de mayo de 2006) que la identidad colectiva de la comunidad chicana se halla a medio camino entre la Virgen de Guadalupe, símbolo del mestizaje con España, y el Pachuco, símbolo de la unión con Estados Unidos. La Virgen de Guadalupe fue la clave para la evangelización de México al aparecérselle a un indígena llamado Juan Diego. Aunque muchos ya se habían convertido al cristianismo debido al empeño de la Iglesia Católica, lo cierto es que en México se seguía adorando a dioses paganos; sin embargo, los nativos no consideraron a la Virgen de Guadalupe una imposición de los conquistadores, sino algo propio precisamente porque se apareció a uno de ellos.

Se cree que el nombre original era Virgen de Tequatlasupe, que en náhuatl significa “la que aplasta la cabeza de la serpiente”; en esa época en México se adoraba a Quetzalcóatl, el dios serpiente, y la Virgen sustituyó su culto por el de la Iglesia Católica. Cabe mencionar también que el culto a la Virgen de Guadalupe es un sincretismo con la divinidad azteca Tonantzin o Coatlicue, diosa de la vida y la muerte. Es curioso observar como en la imagen de la Virgen se reunieron rasgos y símbolos de ambas culturas, por ejemplo, sus manos están unidas en señal de oración: la izquierda es morena y llena mientras que la derecha es más blanca y estilizada, simbolizando la unión de ambas razas.

⁴⁸ En este caso, la conquista fue especialmente cruenta con los indígenas, llegando a morir entre un 80% y un 90% de la población nativa durante el primer siglo de conquista a

Estados Unidos tomó el control del país a pesar de la oposición de los dominicanos y formó un gobierno militar. En 1924, sin embargo, el descontento con esta situación era tan amplio que abandonaron el país y Horacio Vásquez Lajara ocupó el puesto de presidente hasta que en 1930 Trujillo dio un golpe de estado para imponer una dictadura que duraría 31 años, hasta su asesinato en 1961. Durante la dictadura, emigrar era prácticamente imposible, sobre todo para sus detractores, sin embargo, tras la muerte de Trujillo, el temor a las represalias y a la incertidumbre política provocó una ola migratoria masiva hacia Estados Unidos, quien en 1965 ocupó militarmente el país para poner fin a la guerra civil y eliminó las restricciones de viaje, haciendo que obtener visados estadounidenses fuera mucho más fácil para los dominicanos. Entre 1966 y 1978, el desempleo y la represión política en la isla aumentaron y las comunidades formadas por la primera ola de inmigrantes a EE.UU. crearon una red para ayudar a los recién llegados, por lo que el éxodo fue continuo, especialmente hacia la zona de Nueva York y el sur de Florida (Morrison y Sinkin 1982). En la década de los ochenta, las condiciones económicas causaron una tercera ola migratoria, desde entonces y hasta la actualidad la emigración dominicana a Estados Unidos ha sido alta⁴⁹. En 2010 se contabilizaron aproximadamente 1,5 millones de personas de ascendencia dominicana viviendo en territorio estadounidense⁵⁰.

Aunque en este caso no podemos hablar de una zona fronteriza influenciada por ambas culturas ni de un contacto tan intenso y continuo entre ambos países, sí podemos hacerlo de grandes comunidades diaspóricas en las que se da una hibridación social y lingüística parecida a la que ocurre en el caso de los chicanos, así como de un sentimiento de desplazamiento y una fragmentación identitaria similares. Por otro lado, es verdad que no existe una corriente cultural tan formada como la chicana, pero esto se debe a que esta, por ser la primera, ha construido el marco dentro del cual se ha encuadrado a tendencias similares, especialmente en lo que se refiere a las voces

causa de las guerras, las epidemias y las brutales condiciones de trabajo. Para seguir contando con mano de obra, los españoles importaron numerosos esclavos africanos, por lo que el mestizaje tuvo lugar entre los tres grupos étnicos.

⁴⁹ “Migration Trends in Six Latin American Countries”: http://www.learner.org/libraries/socialstudies/9_12/weir/background.html (última consulta: 13 de octubre de 2011).

⁵⁰ U.S. Census Bureau, *2010 American Community Survey 1-Year Estimates* (última consulta: 13 de octubre de 2011).

femeninas. Lo cierto es que las escritoras hispanas han ido conformando una corriente propia en la que el hecho de compartir orígenes y género establece más conexiones que el país exacto de procedencia.

Así, los puntos en común son numerosos, comenzando por la problematización de la hibridación lingüística y cultural. Y es que el mestizaje tiene también sus repercusiones negativas, la más sangrante de ellas constituye, sin duda, la no pertenencia a ninguna de las dos culturas. La estadounidense no les considera iguales⁵¹ (el racismo es un tema constante en la literatura, por ejemplo) y se siente incómoda ante la hibridación lingüística y cultural de la que hacen gala (cf. Butler y Spivak 2007: 58-61). Por otra parte, la nación de origen no les reconoce, puesto que han perdido su pureza, son “vendidos”, “pochos” en el caso de los chicanos, que han abandonado la patria de sus ancestros y mutilado la lengua de sus padres, de ahí que la impotencia al viajar al país de origen y no ser capaz de expresarse correctamente en español sea una situación recurrente en numerosas novelas hispanas escritas en inglés:

[Their] account promotes self-understanding for a whole sector of population who no longer fits in its country of origin but neither has the feeling of being one hundred per cent American. It also fosters the understanding of the experience of exile and of the hybrid identity of nomadic individuals (Martín Ruano y Vidal Claramonte 2004: 86-7).

Como consecuencia, la sensación de rechazo, de desplazamiento es, como afirma Vidal Claramonte (2007b), la columna alrededor de la cual se forma la identidad de los individuos de origen hispano que habitan territorio estadounidense: “Ser de origen mexicano en los Estados Unidos significa crecer con una esquizofrenia cultural que para mí es la base de la identidad chicana” (Gaspar de Alba en Morillas y Villar 2000: 9); “I saw that ‘cultural schizophrenia’ was undoing many others around me at

⁵¹ Quienes consiguen cruzar la frontera de forma ilegal y establecerse en los Estados Unidos se encuentran, en la mayoría de ocasiones, a merced de empresarios que se aprovechan de su situación para darles trabajo a cambio de bajísimos salarios. Atrapados en *ghettos*, sin derecho a una vivienda digna, ni a asistencia médica o legal, estas personas se encuentran entre las más pobres y explotadas de los Estados Unidos (Anzaldúa 1987: 34). Desde el punto de vista de los prejuicios, la situación no es mucho mejor para aquellos que inmigran de forma legal, ya que son igualmente vistos como ciudadanos de segunda clase, “mosquitos que le chupaban la sangre a los USA” (Fuentes 1995: 253). Incluso sus descendientes, ya nacidos en los Estados Unidos, son a menudo tratados con desprecio: “—Déjame ser franco, Mario, ustedes los mexicanos que sirven en la patrulla tienen que demostrar su lealtad más convincentemente que nosotros, los verdaderos norteamericanos... —Yo nací aquí, Dan. Soy tan norteamericano como tú” (*ibid.*: 281).

different stages of their lives” (Ortiz Cofer 1990: 118). No es de extrañar, pues, que este sentimiento de biculturalidad, marcado además por el empleo de la lengua dominante como código expresivo, aparezca constantemente reflejado en las manifestaciones literarias. En muchos casos, esta desterritorialización de la identidad se ve como un fenómeno de repercusiones negativas, como se ve en el conocido poema de Pat Mora, “Legal Alien” (1990: 376):

Bi-lingual, Bi-cultural,
able to slip from “How’s life?”
to “Me’stanvolviendoloca,”
able to sit in a paneled office
drafting memos in smooth English,
able to order in fluent Spanish
at a Mexican restaurant,
American but hyphenated,
viewed by Anglos as perhaps exotic,
perhaps inferior, definitely different,
viewed by Mexicans as alien,
(their eyes say, “You may speak
Spanish but you’re not like me”)
an American to Mexicans
a Mexican to Americans
a handy token
sliding back and forth
between the fringes of both worlds
by smiling
by masking the discomfort
of being pre-judged
Bi-laterally

No obstante, el mismo sentimiento es considerado desde un punto de vista mucho más positivo por otros autores, “as an enriching way of living from which they can benefit”, como resalta Ochoa Fernández (2003: 109), hasta el punto de adquirir “a balance that makes it difficult to determine which is the dominant and which is the subordinate culture”, en palabras de Pérez Firmat (1994: 6). Al fin y al cabo, vivir el postcolonialismo en primera persona hace posible escoger la opción de ser un “cultural translator” y crear arte a partir de esa experiencia, nos dice Coco Fusco (1995: x). También Julia Alvarez reconoce que, a pesar de que marcharse de la República Dominicana a Estados Unidos fue una de las vivencias más traumáticas de su vida (Kevane y Heredia 2000: 21), la conciencia bicultural que esto le proporcionó añade a su personalidad una forma de ver el mundo única:

I am a Dominican, hyphen, American [. . .] I find that the most exciting things happen in the realm of the hyphen—the place where two worlds collide or blend together [. . .] What I’ve discovered then, is that this in between place is not just one of friction and tension but one that offers unique perspectives, visions, energy, choices [. . .] [it is] crucial for understanding ourselves, for validating ourselves as individuals and as members of communities that happen to be neither of one world nor another [. . .] (Augenbraum, Quinn y Stavans 1993: 60-62, citados en Ochoa Fernández 2003: 109-110).

Desde una perspectiva diferente, hay autores que no ven esta biculturalidad como un elemento problemático en absoluto y que experimentan una sensación de rechazo hacia los escritores que problematizan en sus novelas esta experiencia. Su manera de vivir la situación es totalmente distinta y no sienten ningún tipo de identificación, sino que más bien experimentan en ese momento la sensación de desplazamiento al no encajar en el patrón de comportamiento frente a esa realidad que la mayoría de novelistas han establecido como habitual. Este es el caso de Alisa Valdés-Rodríguez, quien rechaza la idea de latinidad y la identidad fronteriza que promueven otros escritores. En su novela *The Dirty Girls Social Club* (2003) destruye la imagen ya clásica de los latinos en Estados Unidos al atacar “estereotipos que provienen de la misma producción latina como se ha definido en el código de la cultura estadounidense, sobre todo a través de las autoras chicanas más reconocidas” (Bruce-Novoa 2006: 57). A través de las palabras de Lauren, pronunciadas en un tono burlón e irreverente, Valdés-Rodríguez evoca imágenes creadas por escritoras como Cisneros y Castillo. Además, utiliza el adjetivo “old-school” para definir a estas autoras lo cual connota respeto, pero también antigüedad, como si sus ideas pertenecieran a una época ya pasada:

We’re not even like those down-trodden chicks in the novels of those old-school Chicana writers, you know the ones; they wait tables and watch old Mexican movies in decrepit downtown theaters where whiskey drunks piss on the seats; they drive beat-up cars and clean toilets with their fingernails coated in Ajax (Valdés-Rodríguez 2003: 11).

Sin embargo, esta crítica resulta suave e inofensiva si la comparamos con la sátira despiadada del activismo chicano que presenta a través del personaje de Amber⁵². Al

⁵² “La ‘pocha’ Amber descubre su chicanismo en Boston al enamorarse de un mexicano de Monterrey. La circunstancia es humorística: tiene que ir al este para aprender su etnicidad, pero la aprende no de un chicano sino de un mexicano que la adora porque se parece a la Virgen de Guadalupe. Cualquier feminista sensible debiera sentirse incómoda con el macho mexicano

hablar de sus motivaciones para escribir el libro, la propia autora afirma que su experiencia no se correspondía en absoluto con la que la mayoría de escritoras hispanas plasman en sus obras, una versión de la experiencia bicultural desde el punto de vista femenino que a ella le resultaba irreal, exotizada y pasada de moda:

If a novel by a Latina hit the shelves, I bought it. I wanted to read about someone like me – an American woman like any other, who happened to have a Spanish surname. While I was impressed by the writings I found, I usually couldn't relate. Most "Latinas" in American fiction were culturally isolated women, [...] women defined by an exotic ethnicity – women, in other words, who were more like my grandmother than they were like me. Where was literature about people like me? My frustration was intensified by the fact that I fancied myself a writer. I couldn't see how I'd fit into the world of American letters. I knew nothing of the things "Latina" writers were supposed to know about: immigration, making tortillas, loving Pedro Infante. I was sunk (Valdés-Rodríguez: "Latina Like Me").

La construcción de la identidad en contextos biculturales es, como vemos, extremadamente caleidoscópica y multiforme. Las gradaciones entre las dos posturas descritas por Cronin, la "translational accommodation" y la "translational assimilation", existen y son relevantes para crear una personalidad propia que escape del estereotipo y

que utiliza el discurso de la etnicidad y la religión para seducir a una muchacha sin experiencia. Luego un capitalino de la alta burguesía la inicia en el culto de los Mexica.

Amber comienza a repetir nombres, clichés, y gestos que cualquier estudiante de historia o cultura mexicana reconocería como una mezcla de lugares comunes, errores, y mentiras. Sin embargo, Amber lo toma muy en serio, sobre todo porque su amante, Gato, la trata como una niña que él puede formar a la imagen de su ideal. Pero cuando Amber consigue un contrato para grabar sus canciones, Gato la abandona, acusándola de haberse vendido a los intereses comerciales. Amber se deja convencer que no es cierto y que Gato nada más está celoso, pero la narración nos permite ver que en efecto comienza a comprometer sus valores al firmar su contrato y aceptar grabar en inglés cuando siempre había jurado que no lo haría. Más tarde niega haberse alejado de la comunidad mientras explica que ya no va al 'eastside' chicano, sólo a 'West L.A.' donde casi no se ve la chicanada.

La gran ironía es que Amber triunfa en la costa de Nueva Inglaterra porque el novio de Lauren la promueve entre la comunidad dominicana que de mexicas no tiene ni la x. Y el último tiro satírico viene de Lauren cuando en un gesto de amistad declara que el rollo indigenista de Amber no es "garbage. It's history" (306). El movimiento mexica de Amber se opone a la historia por ser una versión oficial de los grupos dominantes: la historia es lo que escriben los que ganan a costo del silencio del pueblo. Al convertirse en *history* la versión del pasado de Amber se convierte en un discurso del poder capaz de imponerse por todos los mecanismos que controlan y reprimen al pueblo.

Este comentario de Lauren irónicamente describe lo que le ha pasado a Amber al entrar al mercado como mercancía étnica. Por extensión, la sátira implica al establecimiento de la LATINIDAD en general como se ha manejado en los centros de poder, pero al ubicarla en la figura de una Chicana, cuyo discurso y persona comparte tantos rasgos con autoras chicanas fácilmente reconocidas en las alusiones, la sátira se vuelve explícita" (Bruce-Novoa 2006: 57-58).

se estructure alrededor de unas premisas personales. En el caso que nos ocupa, además del entorno familiar y social que rodea a la persona, influye la relación individual de apego que mantiene con la cultura de origen. Así, ser migrante de primera, segunda o tercera generación repercute, obviamente, en la identificación que se realiza con cada comunidad:

My children, who were born in this country of Cuban parents and in whom I have tried to inculcate some sort of cubanía, are American through and through. They can be 'saved' from their Americanness no more than my parents can be 'saved' from their Cubanness... Like other second-generation immigrants, they maintain a connection to their parents' homeland, but it is a bond forged by my experiences rather than their own. For my children Cuba is an enduring, perhaps an endearing, fiction. Cuba is for them as ethereal as the smoke and as persistent as the smell from their grandfather's cigars (which are not even Cuban but Dominican) (Pérez Firmat 1994: 5).

Esta relación tiene una evidente repercusión en los temas que tratan estos autores en sus obras o, al menos, en la manera de enfocarlos (Ochoa Fernández 2003: 108). En esta línea, es necesario señalar que el choque entre culturas aparece especialmente problematizado en los escritos de los "one-and-a-halfers", un término acuñado por el sociólogo cubano Ruben Rumbaut y definido por Pérez Firmat como "an intermediate immigrant generation whose members spent their childhood or adolescence abroad but grew into adults in America" (1994: 4), dado que son ellos mismos el terreno donde se produce el encuentro bicultural. Como veremos a continuación, también en lo lingüístico existen gradaciones, posturas y estrategias que expresan una enorme diversidad en cuanto a la forma de emplear el lenguaje de estas escritoras.

2.4.1. El lenguaje en la literatura hispana de Estados Unidos

Language is the only homeland
(Milosz 1998)⁵³

De alguna manera, la cita de Milosz con la que comienza este epígrafe resume todo lo que se ha dicho en este capítulo: alejados de su lugar de origen y negociando su

⁵³ Recital de poesía en la MLA Annual Convention, 27-30 de diciembre de 1998, San Francisco.

identidad en un contexto nuevo de, además, enorme fuerza asimiladora⁵⁴, el lenguaje, dúctil y transformable, es el único reducto de los migrantes para construir una patria propia, es decir, una forma de expresar cuál es su lugar en el mundo sin tener que plegarse a diferenciaciones rígidas e inmutables que a menudo no se adaptan a la realidad que habitan. Veíamos en el primer capítulo cómo ha evolucionado esa situación en las comunidades hispanas en Estados Unidos, hasta el punto de, en muchos casos, poderse hablar de la creación de un nuevo idioma. La literatura producida desde estas sociedades persigue un objetivo ideológico al buscar el reconocimiento de grupos sociales minorizados, pero, por otro lado, también funciona como un elemento catártico para los propios escritores, una forma de encontrar su voz y su lugar en una cultura extraña (Mujčinović 2004: 72).

La decisión de en qué lengua escribir es ya, a menudo, una difícil de tomar, cargada de connotaciones sentimentales: “escribir en inglés es o puede ser un acto de venganza contra los padres, contra la patria, contra uno mismo” (Pérez Firmat 2000: 23), mientras que “escribir en español es un acto de reconciliación, con mi patria, con mis padres, conmigo mismo” (*ibid.*: 53). No obstante, en muchas ocasiones esta decisión se dirime por una cuestión práctica. Por un lado, los *one-and-a-halfers* y los migrantes de segunda y subsiguientes generaciones poseen mucha más competencia lingüística activa en inglés que en español al ser el idioma adquirido y perfeccionado en las instituciones educativas⁵⁵ (cf. Bustamante-López 2008). Por otro, escribir en inglés les permite “existir literariamente” (Sales 2004: 459), ya que les proporciona una

⁵⁴ Curiosamente, a pesar de haber sido definido en múltiples ocasiones como un país de inmigrantes, Estados Unidos posee un tremendo poder asimilador, sobre todo a nivel lingüístico. Este se debe tanto a sus políticas lingüísticas como a su hegemonía económica, que sustenta el *American Dream* e imbuye a la cultura de un enorme capital simbólico: “it was the extraordinary assimilative force of American enterprise capitalism that drew the new immigrants into a common language and away from previous linguistic loyalties” (Cronin 2003: 33). Greenblatt también afirma que fue precisamente rechazando las particularidades locales y regionales como se consiguió crear una cultura nacional tan poderosa: “The material world in which they participated was a national culture whose immense transforming power over their lives derived precisely from its refusal of the local and the particular. This refusal was, of course, hugely to the advantage of the new arrivals, because in effect it made everyone an immigrant” (2000: 10).

⁵⁵ La novelista y poeta chicana Lucha Corpi, por ejemplo, afirma que cuando escribe novelas lo hace en inglés, porque en español le falta vocabulario y rapidez de expresión; por el contrario, la poesía siempre tiene que ser en español, ya que se siente incapaz de hacerlo en inglés, los sentimientos, dice, no fluyen en otra lengua que no sea la que inevitablemente está unida a ellos.

visibilidad y una presencia en el mercado anglosajón que jamás conseguirían haciéndolo en español. Además, les permite el acceso a lectores monolingües, editoriales influyentes, premios y un largo etcétera de ventajas para dar a conocer su obra que no podrían obtener de la otra manera. Y no hay que ver en esto matices peyorativos. Si de algo fueron conscientes desde el primer momento los chicanos, por ejemplo, fue de que el sistema sólo podía cambiarse desde dentro, desde posiciones poderosas en instituciones como las universidades, donde, en la actualidad, existen cientos de departamentos y centros de investigación relacionados con la sociedad, cultura y literatura de los hispanos en Estados Unidos.

La dificultad de esta toma de postura radica, por tanto, en que posiciona al narrador en un lugar de enunciación desde el que escribir y en relación con el cual el público va a leer su obra. Para los escritores hispano-estadounidenses, ese lugar de enunciación no puede ser la cultura anglosajona, sino sus márgenes: las zonas en las que la pureza se disuelve en otro universo cultural que añade nuevos significados y significantes. La decisión de emplear solamente inglés o español les situaría en un espacio distinto al que habitan y de ahí que, independientemente de cuál de los dos idiomas funcione como matriz, el lenguaje nunca sea puro ni monoglósico. Cada código se relaciona, además, con una parte constituyente de su identidad y experiencia vital, por lo que el salto entre lenguas nunca es neutro ni inmotivado. Así, el español funciona como la clave para entender el pasado al ser la lengua familiar, en la que se recuerda la niñez y está íntimamente ligado a los sentimientos. Incluye experiencias y tradiciones que quizá no se han vivido de forma personal, pero que se transmiten de generación en generación y que, por lo tanto, forman parte de una especie de subconsciente colectivo que une a la comunidad. El inglés, en cambio, suele ser la clave para construir el futuro al ser la lengua aprendida en la escuela y relacionarse con el mundo educativo y laboral.

La constante dicotomía entre ambos idiomas puede llegar a ser traumática si consideramos que hablar español en la escuela estaba, hasta no hace tanto, prohibido, mientras que hablar inglés en el ámbito familiar es visto en ocasiones como una traición a la cultura vernácula. De este modo, el lenguaje se convierte en una herramienta que discrimina a aquellos que realmente *pertenecen* de aquellos que no (Butler y Spivak 2007: 59) (cf. Saldívar-Hull 2000). Gloria Anzaldúa recuerda, por ejemplo, cómo su

profesora le pegaba si la oía hablar español y cómo su madre le advertía que, para ser alguien en la vida, tenía que hablar correctamente inglés:

“I want you to speak English. *Pa’ hallar buen trabajo tienes que saber hablar el inglés bien. Qué vale toda tu educación si todavía hablar inglés con un ‘accent,’*” my mother would say, mortified that I spoke English like a Mexican (1987: 75-76).

Asimismo, Gaspar de Alba cuenta que le estaba prohibido hablar inglés en casa y español en la escuela, una experiencia que también recoge Margarita Cota-Cárdenas en *Puppet*: “Y si te agarraban, pos zas! Una slip, donde te la pudiera dar la *ticher...*” (2000: 22). Graciela Limón relata experiencias similares, aunque afirma que, al final, “el bilingüismo es lo que prevalece; una lengua influyendo a la otra, un proceso que ha resultado en una expresión híbrida”⁵⁶. Aceptar el constante juego entre lenguas y legitimarlo mediante su uso en la literatura es para las autoras de origen hispano una forma de escapar de esa esquizofrenia. Vivir expuesto a dos lenguas se convierte así en vivir *entre* dos lenguas, no sólo una opción lingüística sino también una manera de *estar* en el mundo: el *bilanguaging* del que habla Mignolo.

Podríamos pensar que esta hibridación en el lenguaje se produce de forma uniforme y similar en todas las sociedades hispanas de los Estados Unidos y, sin embargo, lo que ocurre es justo lo contrario: “[t]here is no one Chicano language just as there is no one Chicano experience” (1987: 80) decía Anzaldúa, y esta afirmación es extrapolable al resto de comunidades. En la vida real, el mestizaje lingüístico se manifiesta de diversas maneras y en diversos grados y, como el reflejo de la realidad que pretende ser, en la literatura se da la misma variedad. La portorriqueña Ana Lydia Vega emplea el español como lengua matriz, pero salpicada de tal cantidad de términos anglosajones, que además no marca tipográficamente, que la única forma de entender el texto es efectivamente ser bilingüe, hace, además, hablar a sus personajes en la variedad de inglés, español o spanglish que emplearían en la vida real:

Suzie Bermúdez buscó en vano un rostro pecoso, un rubicundo crew-cut hacia el cual dirigir sus batientes eyelashes. Unfortunately, el grupo era predominantly senil, compuesto de Middle-class, Suburban Americans estrenando su primer cheque del Social Security.
—Ujté ej puertorriqueña, ¿noveldá?

⁵⁶ Graciela Limon, <http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias> (última consulta: 3 de enero de 2012).

preguntó un awful hombrecito de no más de three feet de alto, emborujado como un guineo niño en un imitation Pierre Cardin mini-suit.

—Sorry

murmuró Suzie con magna indiferencia. Y poniéndose los sunglasses, abrió el bestseller de turno en la página exacta en que el negro haitiano hipnotizaba a su víctima blanca para efectuar unos primitive Voodoo rites sobre su naked body (Vega 1994 [1977]).

Esmeralda Santiago, también portorriqueña, toma, en cambio, el inglés como lengua matriz e incluye, aquí y allá, palabras, dichos y expresiones en español características del ámbito social, cultural, gastronómico... de Puerto Rico que resalta en cursiva y para las que incluye un glosario al final de la novela. Por otro lado, reproduce el habla de la protagonista realizando una aproximación fonética a su forma de hablar inglés, dejando patentes el acento y los errores gramaticales:

“Seben gray?” I asked Mr. Grant, pointing at his big numbers, and he nodded.

“I no guan seben gray. I eight gray. I teeneyer.”

“You don’t speak English,” he said. “You have to go to seventh grade while you are learning.”

“I have A’s in school Puerto Rico. I lern good. I no seven gray girl.”(Santiago 1993: 226)

También muestra el constante cambio de código que emplea cuando habla con sus amigos en el que usar una lengua u otra depende “de la que salga primero”:

On the way home, I walked with another new ninth grader, Yolanda. She had been in New York for three years but knew as little English as I did. We spoke in Spanglish, a combination of English and Spanish in which we hopped from one language to the other depending on which word came first.

“Te preguntó el Mr. Barone, you know, lo que querías hacer when you grow up?” I asked.

“Sí, pero, I didn’t know. ¿Y tú?”

“Yo tampoco. He said, que I like to help people. Pero, you know, a mí no me gusta mucho la gente.”(Santiago 1993: 258).

La chicana Denise Chávez escribe en inglés e incluye términos en español, señalando así que las experiencias narradas se desarrollan en un ambiente bilingüe y que, para reflejar la realidad, tienen que aparecer sin marcar tipográficamente, camufladas en el texto. Con esta técnica consigue que el cambio de código desaparezca, al no haber distinción entre dos lenguas, sino un único *continuum* en el que se enlazan las dos:

They held warm, softened objects, handkerchiefs and embroidered limpiadores with pale stitched roses on a fading background of days: lunes, martes, miércoles. In the corners, wrapped in filmy plastic bags, were peinetas still holding tufts of strong, dark hair (Chávez 2004 [1986]: 48).

Sandra Cisneros, también chicana, confronta las culturas norteamericana y mexicana mediante un uso muy particular del lenguaje. Utiliza su conocimiento del registro oral del español mexicano y lo plasma en el texto inglés, de manera que la estructura sintáctica resulte extraña para un lector inglés monolingüe. Aunque la hibridación está presente en todo el texto, es en los diálogos donde se hace más evidente cómo utilizan el lenguaje los habitantes del entre:

—Zoila! Father says, out of breath. —For the love of God! Get back in the car!
—I'm never going anywhere with you again, you big fat liar! Never! What do you take me for?
—Zoila, please don't make a scene. *No seas escandalosa*. Be dignified...
—*Lárgate*. Scram! I'm warning you, don't come near me! [...]
—*¡No me toques!* Mother says. —*Suéltame*. *¡Animal bruto!* She screams at the top of her lungs.
In two languages Mother hurls words like weapons, and they thump and thud their target with amazing *accuracy* (Cisneros 2002: 84).

En otras ocasiones, persigue un objetivo casi pedagógico, puesto que, mediante recursos textuales como la compensación o la transcripción literal, intenta contrarrestar los problemas que un lector monolingüe puede tener al leer sus obras. De esta forma educa y guía al lector:

I'm really conscious of trying to teach, but I don't want to make my texts sound as if I'm writing for the non-Spanish speakers. The central person that is sitting across from me is going to be someone from the Texas border area, but I also am conscious that people who don't speak Spanish are eavesdropping. I really try to teach them a little bit of how people in the area speak without losing them completely. I try to structure it in such a way that they can capture the essence even if they don't know a syllable of Spanish (Godoyol 1996: 59).

Muy similares son las estrategias que sigue la dominicana-estadounidense Julia Alvarez, en cuyas novelas varía el grado de hibridación lingüística. Por ejemplo, en *How the García Girls Lost Their Accents* los términos españoles no son numerosos y siempre están marcados en cursiva, y el juego entre lenguas se pone más de manifiesto en el modo en el que los personajes suelen emplear un inglés incorrecto o sintáctica y

semánticamente influenciado por el español, por ejemplo en el calco de dichos y refranes:

“Maybe not. Maybe, just maybe, there’s something they’ve missed that’s important. With patience and calm, even a burro can climb a palm.” This last was one of her many Dominican sayings she had imported into her scrambled English (Alvarez 1991: 138).

Por el contrario, en la historia para niños *How Tía Lola Came To Visit Stay* el personaje principal, Tía Lola, no habla inglés, mientras que sus sobrinos apenas chapurrean un par de frases en español, por lo que la tensión lingüística entre ellos es constante. El original presenta numerosas palabras y oraciones en español que suelen venir luego traducidas al inglés para facilitar la comprensión del texto. Observamos, al igual que ocurría con Cisneros, cierta intención pedagógica en esta técnica, como de hecho explica Álvarez al final de la obra:

As for those of you who might not know any Spanish at all, I’ve tried always, *siempre*, to translate each phrase or word right after the Spanish, so that in reading about Tía Lola, you (like Miguel and Juanita) might learn a little bit of Spanish, *un poquito de español*, from her (Álvarez 2001: 146).

Podríamos seguir viendo ejemplos que demostrarían que existen tantas estrategias posibles como obras. Esta circunstancia revela la enorme diversidad lingüística que comprende el spanglish, un idioma que, al igual que la personalidad de sus usuarios, es un amasamiento construido a partir de las circunstancias históricas, políticas, lingüísticas y culturales que han marcado su evolución. Más que una lengua unificada, el Spanglish es, así, una actitud y una forma de entender el lenguaje que constituye un claro ejemplo de la heteroglosia dialógica descrita por Bajtin (1982: 300), al entablar los distintos lenguajes que permean la voz del narrador una relación comunicativa por la que cada uno *es* y ocupa un lugar en el discurso en relación refractaria con el otro. Lejos de ser un elemento neutro e inmotivado, el lenguaje funciona aquí como un símbolo ideológico; la corriente literaria como un mecanismo de poder que con su creciente presencia y visibilidad en librerías, premios, ferias del libro y medios de comunicación confiere a estas comunidades y a su forma de hablar un capital simbólico y una legitimidad de los que carecían hasta ahora.

2.4.2. Subversión temática y narrativa en la literatura hispana escrita por mujeres en Estados Unidos⁵⁷

*I heard my grandmother, the
other women mutter
“Escandalosa” —
a woman who says too
much, too loudly —
abrasive, furious,
“Escandalosa” —
She is me.
(Villanueva 1985: 30)*

Para hablar de las características temáticas de la literatura hispana escrita por mujeres en los Estados Unidos, es necesario dar breves apuntes sobre el surgimiento y evolución de la prosa femenina en esta corriente artística que nos permitan comprender, por una parte, los lazos que las unen, ajenos a una nacionalidad concreta, y, por otra, las razones que motivan el empleo recurrente de ciertos temas. Las mujeres estuvieron prácticamente ausentes del panorama novelístico hispano en Estados Unidos hasta los años ochenta, cuando se dio el boom de la literatura chicana en femenino con autoras como Ana Castillo, Sandra Cisneros o Denise Chávez que abrieron el camino para las numerosas escritoras hispano-estadounidenses que surgieron, se dieron a conocer o se

⁵⁷ No es mi intención realizar aquí un análisis exhaustivo de las características de esta literatura que puede encontrarse en las monografías que cito a continuación, sólo resaltar las que tienen más repercusión a la hora de traducir la prosa al español por su complejidad o sus connotaciones ideológicas.

Por otra parte, dado que esta tesis se centra en las escritoras, he optado por no incluir una contextualización literaria más amplia que necesariamente hubiera ocupado muchas páginas y que proporcionaría información de sobra conocida por los interesados en este campo. Sin embargo, si se desea profundizar en el estudio de esta corriente literaria, es recomendable la extensa antología recopilada por Nicolas Kanellos *En otra voz: antología de literatura hispana en Estados Unidos* (2002), que proporciona una necesaria perspectiva histórica, así como su *Biographical Dictionary of Hispanic Literature in the United States: The Literature of Puerto Ricans, Cuban Americans, and Other Hispanic Writers* (1989). En el ámbito de la literatura chicana, hay varias obras prácticamente imprescindibles como *Narrativa chicana: nuevas propuestas analíticas* (2003) de José Antonio Gurpegui, *Chicano Narrative. The Dialectics of Difference* (1990) de Ramón Saldívar o *When We Arrive. A New Literary History of Mexican America* (2003) de José F. Aranda Jr. Exclusivamente centrada en la escritura femenina está, por otro lado, la excelente antología recopilada por Tey Diana Rebolledo y Eliana S. Rivero, *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature* (1993a). Si se desea más información sobre la corriente cubano-americana, el libro *Little Havana Blues: A Cuban-American Literature Anthology* (1996), recopilado por Suarez y Poey, así como el ensayo seminal de Isabel Alvarez-Borland *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona* (1998) y la monografía *Cuban-American Literature and Art: Negotiating Identities* (2009) son tres obras más que recomendables.

asentaron en las décadas subsiguientes. Hasta ese momento, las escasas escritoras enmarcadas en esta corriente se dedicaban a la poesía, mientras que la novela parecía ser un género reservado exclusivamente a los hombres, un hecho curioso si consideramos que los críticos no dudan en señalar a las mujeres como las verdaderas artífices del auge literario chicano de finales del siglo XX. A pesar de que esta corriente literaria podría considerarse como doblemente marginal por estar producida por un grupo minorizado —mujeres— dentro de otro —hispanos—, la literatura y los estudios postcoloniales ya habían allanado el camino para las expresiones híbridas que necesariamente surgen en contextos de dominación y choques étnicos. La crítica no dudó en premiar⁵⁸ a estas autoras, y esta circunstancia, unida al interés que despertaron en el mundo académico, fue el germen de la creación de los numerosos departamentos y cátedras de estudios hispanos que hoy pueblan las universidades del país.

Además del particular uso de la hibridación lingüística como símbolo identitario e ideológico que ya hemos comentado, la literatura escrita por estas mujeres presenta otros rasgos comunes. Desde el punto de vista de la temática y el género literarios, la mayoría de sus novelas encajaría en la definición de *Bildungsroman* al tener como protagonistas a adolescentes o mujeres jóvenes en pleno proceso de maduración que buscan su lugar en algún punto a medio camino entre su cultura de origen y la imperante cultura estadounidense. Así, la búsqueda de una identidad mestiza aparece siempre unida a la búsqueda de una identidad femenina propia, circunstancia que causa no pocos problemas a las protagonistas de estas historias. Ya hemos dicho con anterioridad que la sociedad latina es, en general, bastante sexista, por lo que su definición del rol de la mujer suele encontrar no pocos puntos de fricción con el privilegiado por la cultura

⁵⁸ Por citar sólo algunos de estos premios, Sandra Cisneros obtuvo en 1985 el “American Book Award” otorgado por la Before Columbus Foundation por *The House on Mango Street*. *Women Hollering Creek* fue galardonado con el PEN Center West Award for Best Fiction en 1991, además de ser elegido como uno de los libros del año por *The New York Times* y por *The American Library Journal*. Y *Caramelo* fue seleccionado como uno de los mejores libros del 2002 por *The New York Times*, *Los Angeles Times*, *San Francisco Chronicle*, *Chicago Tribune*, y *Seattle Times*. También Ana Castillo recibió el “American Book Award” en 1987 por *The Mixquiahuala Letters*. Y, varios años después, en 1992, Cristina García fue finalista por *Dreaming in Cuban* y, en 1995, Denise Chavez lo ganó por *Face of an Angel*. Gloria Anzaldúa recibió, entre muchos otros, el NEA Fiction Award en 1991 y su libro *Borderlands/La Frontera* fue seleccionado como uno de los mejores de 1987 según el *Literary Journal*. *How the García Girls Lost Their Accents* y *In the Time of the Butterflies* de Julia Alvarez fueron incluidos en la lista de los mejores libros del año elaborada por la American Library Association, en 1992 y 1994, respectivamente.

anglosajona. Aunque las mujeres hayan desempeñado un papel fundamental en la consolidación de la literatura hispana en Estados Unidos, en sus inicios, cuando se conformó el Movimiento Chicano, la situación era bastante distinta. *The Chicano Manifesto*, escrito por Armando Rendón en 1971, defendía el machismo como el principio simbólico de la revuelta chicana y lo adoptaba como la base para la vida familiar, impregnando al movimiento de una ideología masculina y patriarcal que equiparaba macho con chicano: “macho in other words can no longer merely relate to manhood but to nationhood as well” (Rendón 1971: 105). De esta manera, lo femenino quedaba automáticamente excluido del movimiento y se negaba su importancia dentro de la comunidad, identificada de forma exclusiva con el universo masculino (Chabram-Dernersesian 2006). Así, aunque las mujeres formaban parte del Movimiento Chicano, sus compañeros no reconocían su capacidad de liderazgo ni tomaban en serio sus ideas y, cuando sus quejas comenzaron a ser demasiado insistentes y a los hombres no les quedó más remedio que reconocer su poder, fueron acusadas de tener un comportamiento poco femenino. A medida que el conflicto fue acrecentándose, las chicanas se vieron impelidas a re-evaluar sus afiliaciones: “it became a question of deciding which came first: change as individuals, change as women, or over-all social change?” (Apodaca 1986: 107 citada en Darder y Torres 1998: 13). Esta masculinización de la cultura legitimada por el Movimiento sometía a la mujer chicana y, por extensión, a la hispana a una doble colonización: la llevada a cabo por la cultura dominante y la promovida por la suya propia, que la silenciaba a causa de su género⁵⁹ (cf. Rebolledo y Rivero 1993b y Saldívar-Hull 2000). Las reivindicaciones de los hispanos, en lugar de estar en línea con otras revueltas sociales de la época y apoyar la liberación de la mujer, no hicieron sino continuar refrendando su sometimiento al hombre, una actitud que sigue fuertemente arraigada, especialmente entre las personas mayores y las que no han recibido educación. Las mujeres hispanas, sobre todo las de procedencia más humilde, continúan sufriendo la discriminación de una cultura patriarcal que les impone el rol de esposas y madres subordinadas primero a sus padres,

⁵⁹ Chabram-Dernersesian afirma que esta discriminación tiene su base en un nivel simbólico, ya que en la cultura mexicana lo femenino se equipara al malinchismo, un modelo ideológico que se identifica con la traición: “Thus, within the subtext of Rendón’s essay, the forces of revolutionary contention are drawn around the equation of male power with machismo and female betrayal with the malinchismo. The former, *Chicano* power, represents revolutionary fervor, while the latter, female power, malinchismo, represents betrayal and conquest” (2006: 167).

luego a sus maridos y, por último, a sus hijos. Si deciden no aceptar la imposición y, por ejemplo, trabajar, aunque sea por necesidad, se considera que abandonan a sus familias por dinero y que son indecentes, ya que en la cultura latina la protección de un hombre es fundamental para asegurar que una mujer esté sexualmente *civilizada*. Estas trabajadoras marginales, mal vistas por su comunidad y explotadas por las empresas, representan de forma paradigmática “the international neo-colonial subject” (Spivak 1989: 223 en Alarcón 2006: 187), una figura casi caricaturizada por los estereotipos, nunca escuchada en su diferencia:

Entre el patriarcado y el imperialismo, y los procesos de constitución de sujetos y formación de objetos, termina por desaparecer la figura de la mujer, si bien no hasta quedar reducida a una insignificancia originaria, sino a ese violento vaivén del que emerge la descentrada representación de la “mujer tercermundista”. [...]

Cuando la mujer hace suya la reivindicación de una condición subalterna puede hallarse limitada por unas líneas definitorias en razón del silenciamiento al que se ha visto sometida por diversas circunstancias (Spivak 2002: 207-208 y 212).

A la reivindicación social y étnica se le suma, por tanto, la reivindicación femenina y, como no puede ser de otra forma dadas las circunstancias, feminista. La lucha por la visibilidad y la independencia en una sociedad dominada por hombres es un tema recurrente en la literatura hispana escrita por mujeres. Hay una defensa de la cultura vernácula, pero siempre rechazando su estructura patriarcal y los valores de subordinación y silencio que atribuye a las mujeres. Un rechazo que comienza con el acto mismo de escribir, que ya supone invadir el espacio público, tradicionalmente reservado a los hombres: “in that very act lies our survival because a woman who writes has power. And a woman with power is feared” (Anzaldúa 1983 [1981]: 171) (cf. Rebolledo y Rivero 1993b). En sus obras, hay una solidaridad, un sentido de responsabilidad histórica que las mueve a hablar por aquellas que nunca lo hicieron o que todavía no pueden hacerlo, tanto a causa de su género como de su raza, pues la subversión del feminismo *blanco* y occidental es también necesaria⁶⁰ (Saldívar-Hull

⁶⁰ El movimiento feminista de las mujeres de color o del tercer mundo, como ellas mismas se denominan, se muestra desde sus comienzos escindido de los feminismos occidentales surgidos en Europa y en Estados Unidos a causa de su distinta situación que las relega a una posición marginal en términos culturales y sociales. Su objetivo no es sólo subvertir el yugo patriarcal, sino también la opresión étnica y racial que sufren y crear “a feminist critical discourse that adequately takes into account their position as women under

2000) para re-interpretar su experiencia en sus propios términos en lugar de en los de la cultura dominante y “elaborar teorías que reescriban la historia utilizando categorías de análisis basadas en la raza, la clase, el género y la etnicidad” (Vidal Claramonte 2007b: 88).

La búsqueda de un auténtico desarrollo como mujeres es, así, uno de los temas principales de esta prosa (Eysturoy 1996: 3), puesto que, según la rígida estructuración de roles de la sociedad patriarcal hispana, el género femenino encuentra bastante limitadas sus opciones: “For a woman of my culture there used to be only three directions she could turn: to the Church as a nun, to the streets as a prostitute, or to the home as a mother” (Anzaldúa 1987: 39). En la actualidad, existe otra posibilidad que pasa por la educación superior y la consolidación de una vida profesional, pero dado que en este contexto el pecado a menudo se asocia con el descubrimiento por parte de la mujer de las posibilidades que tiene su inteligencia, creatividad y sexualidad (Rebolledo 1995), la identidad sexual femenina continúa siendo un tabú incluso habiendo ganado la independencia económica y familiar, mucho más si se sale del terreno de la heterosexualidad: “For the lesbian of color, the ultimate rebellion she can make against her native culture is through her sexual behavior. She goes against two moral prohibitions: sexuality and homosexuality” (Anzaldúa 1987: 41) (cf. también Anzaldúa 2000). Es la única opción sexual socialmente aceptada, puesto que la estructura familiar reprime y castiga cualquier otro tipo de inclinación (Almaguer en Habell-Pall’an 2005: 65) y, según Yarbrow-Bejarano (1986), es este rígido patrón de comportamiento social el que impide a las mujeres formar su identidad de género fuera de unos roles predeterminados al perpetuar la ya clásica dicotomía de la virgen/madre en oposición a la prostituta⁶¹ (cf. Irigaray 1983). A pesar de la obvia connotación sexual de esta última

multiple oppressions” (Saldívar-Hull 2000: 46) (cf. Moraga y Anzaldúa 1983 [1981] y Anzaldúa 1987 y 2000).

⁶¹ En el caso particular de la literatura chicana, esta dicotomía está representada por figuras concretas como son la Virgen de Guadalupe y la Malinche. La Virgen de Guadalupe, símbolo religioso mexicano por excelencia como decíamos anteriormente, concentra todos los valores de sumisión, bondad e inocencia que son deseables en el género femenino: “Young women are admonished to behave like the Virgin of Guadalupe” (Rebolledo, conferencia en el V Congreso Internacional de Literatura Chicana, organizado por el Instituto de Investigación en Estudios Norteamericanos de la Universidad de Alcalá de Henares, 22-25 de mayo de 2006). Por el contrario, la Malinche, intérprete y amante de Cortés durante la conquista, representa la traición por abandonar a su familia y su cultura para ayudar al extranjero a destruirla y la

categoría, la estigmatización de una mujer como *mala* o *deshonrada* no siempre está relacionada con su comportamiento en este ámbito, sino con su rechazo a someterse a los dictados patriarcales (Gonzales-Berry 1993: 34). Por ello, la contraposición y subversión de estos dos roles es un recurso frecuente en la literatura femenina nacida en contextos que mantienen patrones de dominación patriarcal⁶². De ahí que en estas obras aparezcan mujeres “atravesadas” como las de Anzaldúa, “machas” como las de Cisneros o “escandalosas” como las de Alma Luz Villanueva: *mujeres andariegas*, *mujeres callejeras*, *mujeres de fuerza*, mujeres que no responden a los estereotipos de los discursos dominantes (Godoyol 2001: 13). Frente a ellas, las *vírgenes*: mujeres buenas, esposas abnegadas y sometidas a sus maridos, que, en ocasiones, deciden dar un golpe de efecto y rebelarse contra su papel. Y, entre ambos extremos, un amplio abanico de grises. Como muestra, en *The House on Mango Street* (1991 [1984]) Cisneros presenta diversos arquetipos de mujer a través de los ojos de Esperanza, la protagonista, quien observa tanto a Rafaela, a quien su marido mantiene encerrada en casa por temor a que se marche con otro hombre; a Marin, que continuamente desobedece las normas impuestas por su familia, como al resto de personajes femeninos que pueblan su ambiente y a las diversas actitudes que adoptan frente a la dominación masculina.

inmoralidad, al mantener relaciones sexuales no lícitas con él. Su figura ha sido rescatada por las autoras chicanas como símbolo de la mujer fuerte que vive libremente su sexualidad y se enfrenta a los valores patriarcales: “*La Malinche*, as the site of representation of sexuality for a culture, illuminates cultural specificity in the construction of the gender of “woman”. *La Malinche*’s presence in the culture is as pervasive as that of her polar opposite, the redeeming virgin/mother, *La Virgen*. *La Malinche* is the Mexican/Chicano Eve: she too bears the blame for the “fall.” [...] *La Malinche* contributes to the construction of the gender “woman” as object, as other, reserving the active subject role for the masculine gender. Woman is viewed as sexually passive, therefore open at all time to use by men either by seduction or rape ... *La Virgen* represents the redemption of her gender through self-abnegations and resignation. She is mother, yet still miraculously intact. The equation of female sexuality with enslavement is translated through *La Virgen* into the cultural values of love/devotion, reinforcing women’s subordinate position of servitude and obedience within a rigidly heterosexual hierarchy” (Yarbro-Bejarano 1986: 393) (cf. también Alarcón 1983 [1981] y 1989a y Franco 1989).

⁶² De hecho, esta contraposición de roles femeninos aparece también en obras actuales de la literatura española como pueden ser *Malena es un nombre de tango* (1994) de Almudena Grandes, donde la autora enfrenta a las dos hermanas mellizas, cada una un personaje arquetípico de esta dicotomía; o *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* (1997) de Lucía Etxebarria, en el que tres hermanas representan tres modelos de mujer, siendo dos de ellos el de la madre y el de la prostituta. En ambos casos, la evolución del argumento sirve para mostrar, mediante una subversión de los roles, cómo esta clasificación de la mujer que se basa en la apreciación de su comportamiento externo desde una concepción rígida y desfasada no es en absoluto precisa o adecuada a la realidad.

Por tanto, rehusar las conductas establecidas en pos de buscar una personalidad real y propia escapando de las limitaciones sexuales o de lo socialmente aceptado significa, para el código social latino, deshonorarse a una misma y a su familia. De ahí que esta actitud conlleve siempre un conflicto que se concreta en enfrentamientos familiares o, incluso, en el desprecio y rechazo de la comunidad, situaciones todas recurrentes en la literatura de la mujer hispana:

She wasn't pleased a second daughter had split with her husband and we tried to keep out of each other's way. Stones of silent condemnation were thrown from every direction, relatives and friends who believed "bad wives" were bad people" (Castillo 1992 [1986]: 35).

After his initial shock, the father regained his own fury. "Has he deflowered you? That's what I want to know. Have you gone behind the palm trees? Are you dragging my good name through the dirt, that is what I would like to know!" [...] "Are you a whore?" the father interrogated his daughter. There was spit on the daughter's cheeks from the closeness of his mouth to her face. "It's none of your fucking business!" she said in a low, ugly-sounding voice... (Alvarez 1992: 30).

Si la búsqueda de la identidad, tanto social y étnica como femenina, es el rasgo principal de la mayoría de obras en prosa desde el punto de vista temático, la ruptura de la linealidad de la historia lo es desde el punto de vista estructural. La experimentación narrativa es una característica fundamental de estas novelas, como si, de esta forma, pretendieran "enfaticar el hecho de que las formas patriarcales no son válidas para ellas" (Gurpegui 2003: 109). Gran parte de las obras presentan complejas estructuras formales, entre las que sobresale la fragmentación narrativa, una característica común en la literatura postmoderna y de vanguardia, y especialmente característica de la postmodernidad hispanoamericana (González Echevarría 1996: 187) como podemos ver en los escritos de Puig, Sarduy, Cortázar o Cabrera Infante. Las obras de estas escritoras híbridas son, así, fragmentarias al igual que su realidad. Tanto *The House on Mango Street*, *The Mixquiahuala Letters*, *The Last of the Menu Girls* y *When I Was Porto Rican*, por citar sólo algunas, presentan una estructura similar: varias partes con sentido en sí mismas pero que adquieren una significación mayor cuando son leídas en conjunto. De esta forma, sin salirse del todo del cuento o relato corto, una de las formas literarias favoritas dentro de la literatura hispanoamericana, construyen, al mismo tiempo, una historia mayor en la que todas las demás se relacionan y confluyen. La influencia de los autores antes reseñados es especialmente obvia en *The Mixquiahuala*

Letters, donde la dedicatoria, “In memory of the master of the game, Julio Cortázar”, ya anticipa tanto un homenaje como un juego. Si Cortázar proponía en *Rayuela* un orden para leer la obra, Ana Castillo riza el rizo al sugerir tres itinerarios de lectura realizados para tres tipos de lectores distintos: el conformista, el cínico y el quijotesco. Como decía, el tributo es evidente, pero también lo es el afán de Castillo por ir más allá y distinguirse de ese único camino que ofrece Cortázar para mostrar que la realidad no es una construcción absoluta y cerrada, sino una estructura poliédrica, abierta a diversas visiones e interpretaciones:

Insofar, as each suggested reading by Castillo presents us with a resolution, we are handed an ideological nexus (i.e., The Conformist-idyllic conjugal life) that forces us to reconstruct the meaning of Tere’s letters as always and already leading in that direction. Was that Tere’s desired end or is it The Quixotic, or The Cynic’s? If, as readers, we play along the suggested charts, we are forced to come to terms with the notion that Tere is very much trapped by a variety of ideological nexus that she, as we, need to question and disrupt (Alarcón 1989b: 105).

En *Dreaming in Cuban* y *How the García Girls Lost Their Accents* encontramos otra estructura habitual, especialmente en novelas con varios personajes importantes: la coral. Cada capítulo está narrado desde el punto de vista de uno/a de los protagonistas de la historia, de manera que las distintas voces se (con)funden en una polifonía que aporta relatividad a los hechos al proporcionar versiones divergentes de un mismo acontecimiento: la Cuba de Fidel Castro en *Dreaming in Cuban* y los distintos eventos que marcan la adaptación a Estados Unidos de una familia de exiliados políticos de la República Dominicana en *How the García Girls Lost Their Accents*. Al mismo tiempo que explora la dimensión colectiva de la emigración, este patrón narrativo busca la superación del antagonismo generacional provocado por la búsqueda de la identidad de los hijos en un contexto y una cultura distintos a los de sus padres, la fusión de las diversas voces que componen estas novelas permite la (re)conciliación de visiones opuestas de la realidad.

Como vemos, los esquemas clásicos de desarrollo de la trama no sirven para construir unas obras que pretenden subvertir la dominación cultural y sexual y mostrar un mundo propio, que se va creando (nótese la importancia del tiempo continuo que evidencia un proceso y no un resultado definido, de lo que se infiere que el contexto híbrido no es estático, sino que está en perpetuo movimiento, en perpetua formación [cf.

García Canclini 1989]) a partir de elementos de dos culturas, pero que es sustancialmente distinto a ambas.

2.5. Fronteras, terceros espacios y zonas de contacto

Tales of metamorphosis often arose in spaces (temporal, geographical, and mental) that were crossroads, cross-cultural zones, points of interchange on the intricate connective tissue of communications between cultures
(Warner 2002: 17)

Hablar de globalización, de identidades híbridas o de mestizaje lingüístico implica, inevitablemente, hablar de fronteras. Fronteras que se estrechan, se cruzan, desaparecen, se fortifican o, incluso, se habitan. Límites que son reales, abstractos o imaginarios, pero que siempre implican un cierto grado de división, ya que sin ella no puede existir la fusión de influencias que constituye el mestizaje, esencia de la identidad fronteriza. Las fronteras son, de esta forma, el lugar de la diferencia.

Aunque inicialmente creadas para dividir, acaban siendo, en realidad, zonas porosas en las que hay un tráfico bidireccional de personas, mercancías e ideas. Áreas de paso que se hallan fuera de los dos territorios que las circundan, en un tercer espacio que no acaba de pertenecer al país que las reclama. Tierra de nadie y hogar de *los atravesados* (Anzaldúa 1987: 25), habitar la frontera es sumergirse en un constante estado de transición (*id.*). Sólo en los mapas —intentos por *traducir* la socio-geografía del mundo, como nos recuerda Vidal Claramonte (en prensa)— se ve claramente definida una línea divisoria, que se sitúa en uno u otro punto dependiendo de quien la dibuje, porque “cada mapa es una manera de ordenar la representación de forma selectiva. Son peligrosos porque dan la sensación de que el espacio es una superficie acotada y terminada, sin cabos sueltos ni historias que traspasan fronteras” (*ibid.*). En la vida real, por el contrario, la efectividad de los límites es bastante cuestionable y su definición, cuando menos, ambigua (cf. Derrida 1998). Su finalidad de separar dos territorios y culturas se ve claramente superada por su innegable funcionamiento como terreno para la fusión y el mestizaje, en el que cada una de las partes influye a la otra. Ya la propia palabra es un concepto “fronterizo” o híbrido al connotar tanto una línea de división como una de encuentro y diálogo (Benito y Manzanar 2002: 3). De esta manera, frontera e hibridación, dos términos inicialmente opuestos, resultan, en

realidad, ser consecutivos, por lo que de esta fusión de culturas surgen nuevas identidades que, como veíamos, conllevan nuevas formas de expresión. Así, la frontera es en sí misma el personaje protagonista de la narrativa de la inmigración y, por lo tanto, también de la nueva era global que habitamos.

En el imaginario colectivo hispano, la frontera es un concepto básico, rico en significantes y significados, que tiene, además, un papel fundamental en su literatura. Cruzarla es un acto cuyo alcance va más allá del mero hecho físico de superar un límite entre territorios, porque pasar al otro lado no proporciona a aquellos que lo hacen la identidad del nuevo país, sino que les sume en el *entre*, en un continuo juego intercultural e interlingüístico, en un constante ir y venir del pasado al presente. El límite entre Hispanoamérica y Estados Unidos lo es también entre el primer y el tercer mundo: “*es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds*” (Anzaldúa 1987: 25). Es, por tanto, una zona en la que las asimetrías del poder se hacen extremadamente visibles, puesto que la relación entre ambos lados no es simbiótica e igualitaria; cada día, Estados Unidos pone un nuevo ladrillo en el muro que le separa del sur⁶³. Desde esta perspectiva, la frontera es “another ‘grand’ narrative, with its own hero (those within), and its antagonist (those without), whose goal is the definition of a national identity and narration” (Benito y Manzanar 2002: 2).

Cuanto más fina es esa línea infinitamente delgada (Arteaga 1997: 92), más claramente define y aísla a la nación al limitar la extensión de su antónimo: las zonas fronterizas, *the borderlands*, el espacio en el que tiene lugar la fusión, la mezcla, el *melting pot* de influencias contrarias. Sin contacto, no hay nada que separar y eso implica que “the existence of the border, however thin and demarcated the line is,

⁶³ Las desigualdades económicas entre ambos lados son tan extremas que cada día cientos de personas arriesgan su vida tratando de cruzar la frontera. La militarización no impide que sigan llegando inmigrantes, pero sí favorece la aparición de los coyotes que, a cambio de grandes sumas de dinero, guían a los indocumentados a través de un camino que se alarga durante varios días y que cruza extensiones desérticas. Aunque les impida la entrada como inmigrantes, Estados Unidos sí los acepta como mano de obra barata de la que deshacerse en el momento en el que interese: “Él: Los gringos tienen derecho a defender sus fronteras. Yo: No se puede hablar de mercado libre y luego cerrarle la frontera al trabajador que acude a la demanda. Él: Son delincuentes. Yo: Son trabajadores. Él: Vienen a una tierra extraña, deben respetarla. Yo: Regresan a su propia tierra; nosotros estuvimos antes aquí. No son criminales. Son trabajadores. Oye Pancho, quiero que trabajes para mí. Ven aquí. Te necesito. Oye Pancho, ya no te necesito. Lárgate. Acabo de denunciarte a la Migra. Yo nunca te contraté. Cuando te necesito te contrato Pancho, cuando me sobras te denuncio Pancho” (Fuentes 1995: 119-120).

requires its own negation, the borderlands” (Benito y Manzananas 2002: 4). De la misma forma, y aunque resulte paradójico, necesita gente dispuesta a cruzarla para que sea necesaria su existencia. Así, su mayor enemigo es también su mayor necesidad:

Detestaba a los indocumentados. Pero los adoraba y los necesitaba. Sin ellos, maldita sea, no habría presupuesto para helicópteros, radar, poderosas luces infrarrojas nocturnas, bazucas, pistolas [...] Que vengan [...] Que sigan viniendo por millones, rogó, para darle sentido a mi vida. Tenemos que seguir siendo víctimas inocentes (Fuentes 1995: 268).

Representación física de una separación que es a la vez un encuentro, bisagras que dividen y unen dos territorios en contacto, las fronteras son “an unnatural boundary” (Anzaldúa 1987: 25) en el que dos culturas colisionan. Y ese choque, lejos de destruirlas, las transforma en algo nuevo: “two worlds merging to form a third country – a border culture” (*id.*). El espíritu canibalístico de ese proceso de transformación lo convierte en otro de creación (Benito y Manzananas 2002: 3) (cf. Fusco 1995 y Saldívar 1997) en el que los elementos se adaptan y moldean a la nueva realidad, adquiriendo matices nuevos; las manifestaciones culturales se reinventan, el mestizaje se convierte en la base sobre la que los habitantes de estos territorios construyen su identidad: “Creolization is not a synthesis... Creolization is not the simple mechanics of a crude mixture of distinct things, it goes much farther, what it creates is new, unheard-of and unexpected” (Glissant 1998: 6).

Desde este tercer espacio (Bhabha 1994) que celebra la multiplicidad de identidades, la rotura de dicotomías y la amplitud de lecturas es posible entender la inclinación del individuo a ser plural, nómada, babélico. En las zonas de contacto (Pratt 1992) se puede eludir la polaridad y configurar historias propias que no se adscriben a una sola procedencia, puede construirse un terreno flexible, fructífero, generoso, abierto y productivo que se preste a las (re)creaciones culturales (Godoyol 1999: 30) en lugar de perpetuar las prácticas de poder que han desarrollado las sociedades hegemónicas a lo largo de la historia (cf. Fusco 1995). Son, por tanto, espacios de enunciación desde los que abogar por una verdadera interacción, un entrelazamiento, una cultura *internacional* “based not on the exoticism of multiculturalism or the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture’s hybridity” (Bhabha 1994: 56, cf. también García Canclini 2011) y contestar, así, a las rígidas estructuras epistemológicas dominantes que dividen la realidad en “categorías dicotómicas opuestas para mantener su diferencia de

poder” (Hernández 2007: 18). La consecuencia de esta disposición del mundo en dos bandos es que “they suppress ambiguous or interstitial spaces between the opposed categories” (Ashcroft *et al.* 2000: 23) y, por eso, escribir desde la frontera también es hacerlo desde una situación conscientemente minorizada, optar por mantenerse fuera del canon dictado por las culturas dominantes:

Auto-ethnography, transculturation, critique, collaboration, bilingualism, mediation, parody, denunciation, imaginary dialogue, vernacular expression – these are some of the literate arts of the contact zone. Miscomprehension, incomprehension, dead letters, unread masterpieces, absolute heterogeneity of meaning – these are some of the perils of writing in the contact zone (Pratt 1999: 373).

Tradicionalmente, las zonas de contacto surgían de la dominación colonial, que ponía en contacto a culturas geográfica e históricamente separadas e imponía condiciones radicales de coerción, desigualdad y conflicto (Pratt 1992: 6). Sin embargo, dada la actual configuración del mundo como un área global en el que las fronteras han quedado superadas por los flujos migratorios y las nuevas tecnologías que nos conectan a todos en esa suprarrealidad que es el espacio cibernético, la frontera ha dejado de encontrarse sólo en la línea que divide dos territorios para convertirse en una entidad abstracta, pero certera que se interpone allí donde dos culturas “meet, clash, and grapple with each other” (*ibid.*: 4) siguiendo patrones de interacción que instauran “highly asymmetrical relations of domination and subordination” (*id.*).

2.5.1. Fronteras intraculturales: breves apuntes sobre la teoría del espacio

Edward Said recuerda en su autobiografía, *Out of Place* (1999: 44), cómo en el universo colonial de El Cairo de su niñez, la valla que rodeaba un exclusivo club inglés podía representar una frontera intraspasable, erigida, precisamente, para separar a los árabes de los europeos. Más allá de los límites que aparecen en los mapas, las fronteras son una realidad palpable en lugares que no están legalmente divididos, pero en los que se produce un choque entre culturas y clases sociales. La calle que separa un barrio de hispanos de un vecindario conservador en una urbe estadounidense, la carretera de circunvalación que aleja y esconde las zonas marginales del centro de la ciudad o el

asiento junto a un inmigrante que queda vacío en un autobús urbano son “buffer zones” (Benito y Manzanás 2011: 98), símbolos de las divisiones de un mundo global que avanza hacia la eliminación de las fronteras políticas sólo para crear cada día cientos de barreras invisibles, tan difíciles de superar como los antiguos muros:

Borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy (Anzaldúa 1987: preface).

“Nosotros” y “los otros” habitamos mundos distintos aun dentro de un mismo espacio, dicotómicamente encerrados en una territorialidad impuesta por la relación centro-periferia que sitúa a los distintos grupos en *apartheids*, *ghettos* o barrios (Soja 1996: 87) según su posición social, poder adquisitivo o nivel de educación. Sabemos que a nuestro alrededor existen la pobreza, la marginalidad, el analfabetismo, pero nos sentimos más seguros si sabemos que hay límites no visibles que separan el espacio que compartimos (Benito y Manzanás 2002: 1) y empleamos la diferencia como razón para esta organización espacial (cf. Vidal Claramonte en prensa). Una diferencia provocada y reproducida por las asimetrías de un poder que “actively produces and reproduces difference, as a key strategy to create and maintain modes of social and spatial division” (Soja 1996: 87). La sociedad es, así, quien da forma al vacío que es el espacio no habitado e inscribe en él las consideraciones históricas, culturales o lingüísticas que han marcado su evolución, “space is social morphology”, dice Lefebvre, su ordenación está condicionada por los procesos que han tenido lugar en él (1991: 94).

En las grandes ciudades actuales podemos encontrar el reflejo a escala del mundo en el que vivimos, organizado según divisiones de raza, género, procedencia o nivel económico que nos recuerdan al colonialismo interno de Barrera (1979: 194), en el que “dominant and subordinate populations are intermingled, so that there is no geographically distinct ‘metropolis’ separate from the ‘colony’”. La geografía de la metrópolis revela claramente la distribución del capital y muestra la estructura *real* de la sociedad: “a First-Second-Third World city wrapped into one” (Soja 2000: 153), de lo que se infiere que la disposición del territorio urbano sufre la influencia de los mismos mecanismos de poder que separan y clasifican a las culturas, creando jerarquías que deciden el lugar y valor de las personas basándose en su procedencia, conformando “a veiled cartography of power and exploitation” (Soja 1996: 110). Todos los procesos que

conforman la modernidad que habitamos, marcada por el capitalismo más feroz — migraciones en masa, cambios sociales, explosiones urbanas, transformaciones industriales, innovaciones técnicas y políticas—, son visibles en la organización socioespacial de las grandes urbes (Cooke 1988: 67). Rocco (2006) ejemplifica esta idea mediante su análisis geodemográfico de Los Ángeles, que revela el modelo de la sociedad estadounidense. Convertida en una de las primeras ciudades tercermundistas de los Estados Unidos tanto por los extremos desniveles económicos como por el impacto de la desmesurada presencia de inmigrantes, en las áreas que rodean el centro urbano de Los Ángeles se multiplican las comunidades de inmigrantes, especialmente de origen hispano, en barrios perfectamente divididos por líneas invisibles. Como consecuencia, la urbe muestra, mantiene y reproduce la fragmentación social (*ibid.*: 407). Las ciudades son, desde esta perspectiva, microcosmos que muestran las dos caras del *American Dream*: “an urban world of playful, postmodern architecture, theme parks, new sports stadia, plazas and malls; for the enterprising, a world of over-consumption, and for the welfare-dependent and poor, exclusion and under-consumption” (Cooke 1988: 73).

Este espacio “quiástico” (cf. Benito y Manzanos 2011) que se abre en los intersticios de las diferenciaciones sociales es el tercer vértice en la tríada conceptual que plantea Lefèbvre⁶⁴ (1991), el terreno de lo representacional, la parte oculta y marginal de la vida en sociedad que Soja (1996) denomina “thirdspace” y Harvey “relational space”, donde se internalizan las múltiples conciencias que conforman nuestro genoma personal e ideológico (Benito y Manzanos 2011: 3). Es también, por tanto, el espacio propio del pensamiento individual y del surgimiento de las expresiones subalternas, que se oponen a las prácticas sociales dominantes que producen y reproducen un orden social y espacial impuesto por el poder.

⁶⁴ En la introducción a *The Production of Space* (1991), Lefèbvre establece una tríada conceptual para ordenar su análisis del espacio: prácticas espaciales, representaciones del espacio y espacios representacionales. Las prácticas espaciales engloban la proyección en el espacio de todos los aspectos y elementos que constituyen las prácticas sociales y su reproducción, asegurando así la continuidad y cohesión de una formación social. Las representaciones del espacio están ligadas al lenguaje y a los signos y códigos que subyacen a esa formación, mientras que los espacios representacionales se relacionan con el individualismo de la palabra, vinculado al lado clandestino y subterráneo de la vida social.

2.5.2. En pos de un pensamiento fronterizo

Pensée-autre: elle ne vit aucun lieu vivant, ni mort non plus, et si l'on eût invoqué l'absence, je crois que pour elle ce mot n'eût été qu'une derision, la vengeance d'une présence sans nom
(Khatibi 1983b: 122)

La visión del mundo, la epistemología o el canon impuestos por las sociedades dominantes no contemplan el pensamiento fronterizo surgido en estos espacios intersticiales. El modelo eurocentrista ha convertido en verdades universales con las que analizar y catalogar el mundo lo que en realidad es local y aplicable sólo en el contexto puramente occidental, convirtiéndose en una metáfora para describir el colonialismo del poder desde la perspectiva de la subalternidad, dado que el saber y la historia europeas han sido validadas hasta adquirir la dimensión de diseños globales (Mignolo 2000: 17)⁶⁵. La producción de conocimiento y de opinión desde el interior de una única cultura, sea dominante o subalterna, no puede nunca adquirir la condición de universal al estar necesariamente sesgado y encerrado en sí mismo, por lo que el estudio, descripción o comprensión de otra comunidad no puede ser válido a menos que se realice desde sus propios supuestos, en cuyo caso el objetivo “is not to agree but just to understand” (Appiah 2006: 47). Se hace preciso, así, desarrollar un pensamiento nómada (cf. Braidotti 2000 y Deleuze 2005) que nos permita alejarnos de nuestro entorno más inmediato para forjar una visión *excéntrica* de la realidad.

Para asegurar el entendimiento o la mediación entre dos sociedades alejadas, asegura Mignolo (2000: 67), no basta con conocer los dos lados del conflicto; es necesario encontrar el espacio entre ambas para ocuparlo como punto de negociación. Sólo desde ese punto exento de afiliaciones es posible romper la dicotomía nosotros-los otros y adoptar una posición de exterioridad que dé paso a lo que Khatibi (1983a)

⁶⁵ Esta crítica al eurocentrismo del conocimiento se da también dentro de los estudios de traducción, donde autores como Spivak (1993), Niranjana (1992) o Tymoczko (2006), entre otros, han denunciado el desinterés de muchos teóricos occidentales por las corrientes desarrolladas fuera de los límites de Occidente. De hecho, Tymoczko va más allá y sigue las palabras de Susam-Sarajeva (2002), Hung (2006) o Gopinathan (2006) cuando declara que esta tendencia llega al extremo de que “scholars outside Eurocentric contexts often begin their careers by internalizing Western theory; they then come to (dis)regard their own cultures’ concepts of and thinking about translation as old-fashioned, irrelevant, and simplistic, setting them aside in favor of Western views, even though tools originating in Eurocentric contexts do not necessarily prove useful when extended beyond the Western” (Tymoczko 2006: 79-80).

denomina “une pensé autre”, otra forma de pensar que requiere de una doble crítica hacia ambos lados porque implica reflexionar desde ambas tradiciones y, al mismo tiempo, desde ninguna de ellas. El concepto de Khatibi es así equiparable al *border thinking* que plantea Mignolo, porque, aunque el escritor marroquí no hable directamente de espacios fronterizos, ese (des)conocimiento de ambas tradiciones sólo es posible desde la frontera, desde los *in-between spaces* en los que no sólo se tienen en cuenta las dos diferentes historias y epistemologías, sino también las relaciones de poder entre ambas. Esta forma de pensar supera, por tanto, las limitaciones y el partidismo para adoptar una perspectiva integradora e intercultural que no establece jerarquías ni considera a las culturas como departamentos estancos e inalterables, sino que libera el conocimiento:

The epistemological potential of border thinking, of “an other thinking,” has the possibility of overcoming the limitation of territorial thinking (e.g., the monotopic epistemology of modernity), whose victory was possible because of its power in the subalternization of knowledge located outside the parameters of modern conceptions of reason and rationality. A double critique releases knowledges that have been subalternized, and the release of those knowledges makes possible “an other thinking” (Mignolo 2000: 67).

Las macronarrativas construidas desde la frontera persiguen así la restitución del conocimiento subalterno (Mignolo 2000: ix) mediante una reescritura de la historia que no pretende contar *una* verdad, sino buscar “a different logic” (*ibid.*: 22) desde la que observar el mundo. De esta manera, se desarrolla lo que Benito y Manzananas llaman un “borderlands approach” (2002: 2): un enfoque revisionista que considera las literaturas y culturas como construcciones basadas en la interacción y el diálogo, en lugar de verlas como proyectos definidos e independientes, aislados de otras influencias. Adoptarlo implica subvertir la visión de la frontera como una línea divisoria para reconocer “the interrelationships of cultures, literatures, hence aesthetic theories and critical practices in the modern and post-modern world” (Elder 1996: 9).

En la misma línea se hallan la “double consciousness” acuñada por Du Bois (1989 [1903]) y la “new *mestiza* consciousness” de Anzaldúa (1987: 99), quien coincide con Khatibi y Mignolo acerca de la necesidad de salir de las dicotomías y poner pie “on

both shores at once and, at once, see through serpent and eagle eyes”⁶⁶ (*ibid.*: 100-101) para no acabar reproduciendo la acritud y la violencia de la dominación colonial (cf. también Maalouf 1999 [2010]). Dejarse permear por tres culturas distintas, la india, la hispánica y la anglosajona, al tiempo que se cuestionan sus planteamientos, permite a la *new mestiza* desarrollar una tolerancia por la ambigüedad de la que surge algo nuevo, “yet another culture” (Anzaldúa 1987: 101-103) (cf. Saldívar-Hull 2000: 59ss). La misión de la *new mestiza* es escapar de la dualidad sujeto-objeto que la aprisiona, una dualidad que también plantea Mignolo (2000: 18) en términos de producción de conocimiento: “The goal is to erase the distinction between the knower and the known, between a ‘hybrid’ object (the borderland as the known) and a ‘pure’ disciplinary or interdisciplinary subject (the knower), uncontaminated by the border matters he or she describes”. La epistemología de la frontera tiene que reflejar el carácter mestizo de sus creadores en todos los flancos, incluido el lingüístico (*ibid.*: 251). Así, el *border thinking* sólo es posible desde el *bilanguaging* del que hablábamos al comienzo de este capítulo, un existir entre lenguas que sitúa la traducción — un elemento de vital importancia “both for double critique and for ‘another thinking’” (*ibid.*: 70-71) — en el centro de la vida en el tercer espacio.

2.5.3. La frontera como espacio de traducción y la traducción como actividad fronteriza

I’m a translator. I’m an amphibian. I can travel in both worlds
(Cisneros en Tabor 1993)

(Sobre)vivir en la frontera es traducir, dice Bhabha siguiendo las ideas de Benjamin y Derrida⁶⁷. La tensión existente entre las culturas que circundan el

⁶⁶ Nótese la metáfora: para Anzaldúa la serpiente representa la tradición indígena mexicana mientras que el águila representa la cultura estadounidense anglosajona.

⁶⁷ “If hybridity is heresy, then to blaspheme is to dream. To dream not of the past or present, nor the continuous present; it is not the nostalgic dream of tradition, nor the Utopian dream of modern progress; it is the dream of translation as “survival,” as Derrida translates the “time” of Benjamin’s concept of the after-life of translation, as *sur-vivre*, the act of living on borderlines. Rushdie translates this into the migrant’s dream of survival; an initiatory interstices; an empowering condition of hybridity; an emergence that turns “return” into reinscription or re-description; an iteration that is not belated, but ironic and insurgent” (Bhabha 1994: 324).

thirdspace no es tan distinta del diálogo asimétrico entre lenguas que tiene lugar durante el proceso de traducción. El traductor se asemeja así al individuo postcolonial en su continua negociación entre diversos frentes abiertos. Ser la pieza del medio, la bisagra entre dos realidades les hace compartir una situación de *in-betweenness* desde la que reinterpretar el mundo mediante la creación de nuevos discursos que cuestionen los significados tradicionalmente asignados a ciertos elementos (Bhabha 1994: 55). El espacio de la hibridación también lo es de la traducción, al ser este acto uno continuo y necesario para desenvolverse en el continuo vaivén de lenguas y culturas que se entrelazan. En esta realidad, por tanto, escribir y traducir confluyen como prácticas creativas (cf. Simon 1999).

Se podría afirmar que toda escritura, o incluso todo acto de comunicación, es, en cierta medida, una traducción. Siempre intersemiótica, ya que trasladamos al papel o a nuestro interlocutor nuestros pensamientos, una interpretación del mundo que nos rodea, y, normalmente, intralingüística. Sin embargo, en el caso de los habitantes del *entre*, la traducción ocurre en el más clásico sentido del término, como el trasvase entre dos lenguas distintas, puesto que el continuo cambio de código convierte el mero hecho de hablar o de escribir en un acto de traducción que ocupa el propio espacio del lenguaje (Simon 1992: 174). Para las numerosas personas que habitan “both interesting and stressing situations of in-betweenness, crossculturalism and hybridation” (Martín Ruano y Vidal Claramonte 2004: 83), este proceso “transcultural”⁶⁸ (Sales 2004: 66) forma parte de la vida cotidiana, llegando a ser un rasgo definitorio de su identidad.

Ser seres traducidos implica que también los textos que producen son traducciones (Rushdie 1991: 17). Escribir desde el *entre* es, como decíamos, hacerlo desde el espacio de la traducción y, por ello, las obras surgidas en los espacios híbridos son “originales que en sí ya llevan la carga de la traducción, ya constituyen una traducción, han surgido como resultado de un proceso traductor en el ámbito de la creación” (Sales 2004: 466) (cf. Bandia 2006: 358). Los escritores híbridos saben bien que traducir, y escribir, “is to travel, to open up a space that invites movement,

⁶⁸ “El proceso transcultural es, con mucho, un proceso traductor, siendo un fenómeno de transferencia o transitividad cultural, que tiene que ver con el traslado de contenidos y formas culturales de una cultura a otra, así como la creación de nuevas vías que permiten la comunicación entre esferas diferentes y, en muchos casos, opuestas y enfrentadas” (Sales 2004: 66).

migration, a journey, a repudiation of domination” (Chambers 1994: 10), por eso, su dilema no es en qué idioma escribir, sino cómo escribir en dos idiomas a la vez, cómo relatar una vida vivida entre lenguas (McGuire 1992: 112 citado en Castillo García 2006). Así, los códigos híbridos son lenguajes traducidos porque nacen del constante trasvase lingüístico entre dos idiomas y, a la vez, son lenguajes de traducción al funcionar como representación física y palpable de un proceso de intercambio cultural. Paradójicamente, es esta precisa cualidad bífida la que los hace intraducibles, al inscribir en una sola lengua la diferencia de varios sistemas lingüísticos (Derrida 1985: 100).

Estas narraciones transculturales habitan, por tanto, a un tiempo el espacio de la traducción y el de la intraducibilidad (Bhabha 1994: 322, Balderston y Schwartz 2002: 8) al estar tan firmemente arraigadas en un espacio culturalmente multiplicado que muchos de sus elementos pierden su sentido si los trasladamos a otra lengua y contexto: “thicker concepts that really are peculiar to particular societies” (Appiah 2006: 47) y que requieren “thick descriptions”, siguiendo la terminología acuñada por Geertz (1973), para ser comprendidos fuera de su entorno natural. Términos en otros idiomas, neologismos, transcripción de idiolectos o fusión sintáctica son sólo algunos de los marcadores discursivos que ya presentan los originales (Ashcroft 1989: 61). Plenamente conscientes de la diferencia metonímica y cultural, los escritores híbridos emplean la carga expresiva de esos elementos para reafirmar y hacer visible su identidad, por lo que para entender el texto inglés es necesario superponer y decodificar un modelo cultural no familiar (cf. Mehrez 1992). Se convierte, así, en un “double text, a bilingual text, and demands of its readers (who are themselves expected to be bilingual) [and of its translators] to approach it as such” (*ibid.*: 124), como una experiencia heterogénea que sólo se ve completada por la traducción (Joysmith 1996). El traductor se ve así en la situación de reproducir la distancia cultural y, a la vez, superar la que existe entre la lengua origen y la meta para transmitir a los lectores un texto que les haga sentir esa extrañeza como propia. Para ello, ha de tratar de mantener esa primera traducción cultural que realizan los autores para dar lugar a un texto doblemente traducido (Cronin 2003: 136), y también contar con un lector dispuesto a entrar en el juego bicultural, a abrir sus miras a nuevas formas de ver y trasladar el mundo a través de un texto en el que la traducción forma parte de la experiencia lectora (Mehrez 1992: 122). Esta es para Derrida (1985: 103) la inevitable contradicción que presentan los espacios en los que

conviven múltiples lenguas: la traducción es, en ellos, a un tiempo necesaria e imposible.

Viendo la dificultad que entraña esta actividad, no sorprende que la traducción de literatura híbrida y, más concretamente, de literatura hispana escrita en Estados Unidos, haya suscitado no pocos ensayos y comentarios al respecto. Tampoco lo es que muchos autores opten, si dominan ambas lenguas, por la autotraducción como una forma de “conciliar los imperativos literarios con los ‘deberes’ nacionales” (Casanova 2001: 335). Este proceso les permite una reescritura en una clave distinta, ya que su posición como autoras les da una autoridad sobre la obra que posibilita un trasvase mucho más libre (Castillo García 2006) como en el caso de Rosario Ferré, quien afirma que “es uno de los pocos momentos en que uno puede ser deshonesto y no sentirse culpable por ello; casi como si le ofrecieran a uno una segunda oportunidad para corregir los errores del pasado y vivir de manera distinta” (1990: 78 citada en Castillo García 2006). Es, además, una forma de recuperar el idioma de sus antecesores, como relata Esmeralda Santiago en el prólogo a *Cuando era puertorriqueña*, la versión española que elaboró a partir del inglés *When I was Puerto Rican*. Santiago (1994: xvi) explica cómo el proceso de reescribir la obra en español la forzó a aprender de nuevo el idioma de su niñez y a activar gran parte del vocabulario que había permanecido pasivo.

En el caso de que sea otra persona quien realice la traducción, entre los dos extremos, ya clásicos, propuestos por Venuti⁶⁹ (1995), domesticación y extranjerización, los múltiples ejemplos de adaptaciones de obras híbridas muestran un amplio espectro de posibilidades. Puestos a ser exigentes, la forma ideal para realizar el trasvase de una obra de este tipo a otra lengua y cultura es aquella que no trata de transformar el original para que se asemeje a lo que el público receptor está habituado

⁶⁹ Si bien fue Venuti quien la hizo popular, él mismo nos recuerda (1995: 20) que la dicotomía extranjerizar-domesticar es una idea que podemos encontrar formulada en muchos textos anteriores. De hecho, el primero en teorizar sobre esta dualidad fue Friedrich Schleiermacher, quien escribió sobre la posibilidad de acercar el lector al autor o el autor al lector y dejó claro que escogía la primera, una postura que Antoine Berman (2003) califica de ética, porque hace del texto traducido un lugar de encuentro para la otredad. Pero Schleiermacher no fue el único, de hecho, en *La prueba de lo ajeno* (2003), Berman recoge las teorías de los románticos alemanes acerca de la traducción y nos muestra que también Goethe reflexionó sobre esta idea: “Hay dos máximas en traducción: una requiere que el autor de una nación extranjera se acerque a nosotros de manera que podamos considerarlo nuestro. La otra, por el contrario, exige que nos entreguemos a lo extranjero” (Goethe en Störig 1967: 34, traducción de Rosario García López).

por virtud del contexto meta en el que se inscribe. Es decir, aquella que no trata de facilitar el universo referencial del original para adaptarse a los nuevos lectores, ya sea acercándolo a la cultura de recepción o a la imagen prefijada que esa cultura tiene de la origen. No obstante, la versión ideal tampoco debe caer en la trampa del exotismo, que puede conducir a una traducción tan alejada del universo que el lector conoce que le lleve a, simplemente, cerrar el libro. Es obvio que la visibilidad del traductor (Venuti 1995) es una cuestión de suma importancia para el reconocimiento de nuestra labor, pero no creo que sea realizando traducciones que provocan más desaliento que amor a la lectura como vayamos a conseguir la visibilidad y el estatus que nuestra profesión merece. Por decirlo con Cronin (2003: 42): “too much visibility can produce blindness, not insight”. Sostener que una estrategia extranjerizante conduce siempre a la subversión de la hegemonía cultural es tan falaz como afirmar lo contrario, ya que tan falsa puede ser una representación por defecto como por exceso:

Cultural dominance results in translations with deformed textual and cultural representation that serves the interests of the dominant receptor culture. Such deformation is not necessarily to be associated with a single type of translation method, such as fluency. Rather, any translation procedure can become a tool of cultural colonization, even foreignizing translation (Tymoczko 2000: 35).

La subversión de la hegemonía cultural pasa, de hecho, por hacer accesibles al público obras procedentes de literaturas minorizadas. Con “hacer accesibles” no me refiero a desproblematizarlas de forma que se pierdan las características ancladas en la cultura de origen, sino a acercar, a explicar, esos rasgos al lector de manera que los entienda *en* los términos de esa cultura y no buscando equivalentes en la propia. Por tanto, sí es importante tener en cuenta las expectativas del público receptor—y el *tipo* de público receptor al que va dirigida la obra— para saber qué puntos van a ser más delicados. Al traducir, sacamos a los textos de su entorno natural para lanzarlos en una cultura que los interpretará según la imagen que se haya formado de ese entorno origen (cf. van Dijk 1999), por lo que las expectativas “pueden determinar la interpretación de ciertos elementos no de acuerdo con lo que realmente dicen, sino por lo que se espera que digan” (Carbonell 2000: 174). El conocimiento de este concepto, que complementa la *illusio* de Bourdieu que vimos en el primer capítulo, es fundamental si queremos que nuestro trabajo cumpla con la utilidad pedagógica que le concedía Ramanujan

(Dharwadker 1999) y que está recogida en una de las definiciones de traductor más empleadas: la de mediador entre culturas.

Si es cierto que el texto va dirigido a *alguien* a quien hay que tener en cuenta en el proceso, no lo es menos, por supuesto, que el traductor tiene otra deuda igualmente importante con el autor. En el caso de las literaturas híbridas, podemos decir que esa deuda es especialmente difícil de pagar por las dificultades que genera cumplir con ambos, ya que estas expresiones requieren una nueva forma de traducir (Sáenz 1999: 17, Chan 2002: 50). La indiferencia o la vacilación no son aptas cuando el original desafía, lingüística y culturalmente, las ideas clásicas sobre traducción (Mehrez 1992: 121) al ocupar su espacio, el espacio del *entre*. Así, para Spivak (1993: 180) se necesita más que técnica para adentrarse en ese terreno desconocido y múltiple, presidido por la heteroglosia; es preciso hacer de la traducción el más íntimo acto de lectura, un acto de amor al texto y a la cultura de origen en el que apropiarse del original buscando “the trace of the other in the self” (*ibid.*: 179). Desde esta perspectiva, el trasvase es un encuentro, un diálogo entre autor y traductor, que sólo puede tener lugar entre el contexto origen y el meta, en el tercer espacio. Diálogos que se dejan ver detrás de traducciones como la que Dora Sales realizó de la novela *Hijas difíciles* de la escritora india Manju Kapur, en la que incluye una nota que analizaremos más adelante; o en las que Malika Embarek lleva a cabo de obras del autor marroquí Tahar Ben Jelloun, donde su intención de acercar a ambas culturas la lleva a buscar equivalentes castellanos de origen árabe para poner de relieve la historia compartida de ambas comunidades y dar la vuelta a las siempre señaladas *pérdidas* en la traducción: “me fascina la idea de que, en lugar de perder en el proceso de traducción, se gane, se recuperen esas voces auténticas, cuyos referentes retornan a través del texto magrebí del siglo XX” (Embarek 1997: 475). Spivak recurrió, en cambio, a la *différance* de Derrida —“the equivocal, displaced step from one thing to another, from one term of the opposition to the other” (Vidal Claramonte 2007a: 236)— para traducir al inglés tres historias de la autora india Mahasweta Devi que iban a publicarse al mismo tiempo en la India y en Estados Unidos, por lo que estaban destinadas a dos audiencias totalmente distintas. En lugar de considerar a ambas culturas como opuestas, Spivak consideró que cada una tenía que ser la *différance* de la otra, “the different and deferred other in the economy of the same” (*id.*) El concepto de Derrida se convierte así en un puente entre ambas culturas, una forma de estar *in-between* sin dejar de lado ninguna de las dos para que no haya: “[a]

single victory, but several victories which are also warnings” (Spivak 1995: xxv citado en Vidal Claramonte 2007a).

Estas traducciones demuestran que nuestra actividad puede ser una forma de dar voz a comunidades minorizadas y hacerlas visibles en otros contextos culturales. Ya sea mediante procedimientos pedagógicos que proporcionen a la audiencia los medios para ver el mundo desde otro punto de vista o mediante estrategias de compensación lingüística con las que ejecutar, por ejemplo, “pequeñas venganzas como la que tiene que ver con la traducción de los nombres propios”⁷⁰ (Vidal Claramonte 2007b: 44), la traducción puede convertirse en el territorio ideal para sacar a la luz el dominio que determinadas lenguas y culturas ejercen sobre otras (Snell-Hornby 1997b en Vidal Claramonte 2007a). Y es que, como defiende Godayol (2000: 60), traducir a autoras híbridas implica luchar por la identidad y el compromiso entre dos comunidades y, por consiguiente, eludir la simplificación y los juicios culturales. Así, nuestra labor también puede ser una ideológica que inscriba la heterogeneidad (Niranjana 1992: 186), deconstruya mitos y estereotipos y consiga que los lectores afronten la diferencia y cuestionen la supremacía de las culturas dominantes (Tymoczko 1999).

La traducción se convierte, de este modo, en la actividad nómada de la que habla Cronin (2000, 2003), una práctica que implica viajar entre textos y culturas sin que esto signifique deambular o vagar sin rumbo, puesto que se conoce el trayecto que debe realizarse, aunque cada vez se opte por transitar un camino distinto (Cronin 2000: 105). La conciencia nómada debe combinar movilidad y coherencia (Braidotti 2000) para no perderse en la vorágine de posibilidades que ofrece la itinerancia. Cualquier traducción de literatura híbrida debería, así pues, adoptar un enfoque similar al *border thinking* y buscar la ambigüedad y flexibilidad de los espacios fronterizos para no adherirse por completo a ninguna de las dos culturas en juego, sino crear “a constant journeying across the threshold between event and narration, between authority and dispersal,

⁷⁰ Vidal Claramonte cita en su libro *Traducir entre culturas: diferencias, poderes, identidades* (2007b) a Carlos Fuentes, quien habla de la traducción de los nombres de personajes de tiras cómicas: “La América Latina recibe los cómics norteamericanos pero ellos no publican nunca los nuestros. Mafalda, Patoruzú, los Supersabios o la Familia Burrón jamás viajan de sur a norte. Nuestra venganza, mínima, es darles nombres castellanos a la galería de los funnies gringos. Jiggs and Maggie se convierten en Pancho y Ramona, Mutt y Jeff en Benitín y Eneas, Goofy en Tribilín, Minnie Mouse en Ratoncita Mimí, Donald Duck en Pato Pascual y Dagwood and Blondie en Lorenzo y Pepita” (Fuentes 1995: 77).

between repression and representation, between powerless and power” (Chambers 1994: 11). El traductor debe, para ello, aprender de la *new mestiza* a escapar de la dualidad, a vivir *in-between*, tendiendo la mano a ambos lados, pero manteniendo un espíritu crítico que no desoiga los errores. En consecuencia, la frontera ha de ser, necesariamente, el hogar del traductor, una tierra de nadie desde la que buscar la otredad en sí mismo (Bhabha 1994: 56) para añadir una voz más a la polifonía que puebla las obras de los escritores híbridos.

CAPÍTULO 3

UN ENFOQUE CULTURAL, SOCIAL Y PARATEXTUAL

Can [...] power divide be crossed by translation?
(Robinson 1998: 28)

Mientras que en los dos capítulos anteriores se intentaba proporcionar una perspectiva sociolingüística y cultural del tema que nos ocupa que hiciera posible adoptar un enfoque interdisciplinar y heterogéneo, en este tercero mi intención es conjugar los distintos puntos de vista para tratar de esbozar un esquema de análisis que proporcione un enfoque más holístico a la traducción al español de literatura hispana escrita por mujeres en los Estados Unidos.

Si pudiéramos hablar de una revolución en el campo de la traducción literaria, esta desde luego habría venido de la mano del giro cultural y de la escuela de la manipulación. A partir de ese momento, el traductor pasó de ser involuntariamente infiel a manipular, consciente o inconscientemente, el texto; el original dejó de ser un elemento casi sacralizado para convertirse en el punto de partida de una reescritura que,

necesariamente, tenía que apoyarse en la “muerte” simbólica del autor original, que posibilitaría el nacimiento del lector-traductor. Así, el enfoque cultural marcó el comienzo no sólo de una nueva corriente, sino casi de una nueva era en la teoría de la traducción, “a new paradigm” en palabras de Theo Hermans (1985), que empezó a cambiar la visión eurocentrista de las escuelas anteriores por una más abierta y pluralista que conseguía englobar literaturas, culturas e identidades minorizadas, surgidas en contextos de dominación.

A pesar del ensanchamiento de horizontes que supuso el giro cultural para la traductología, esta corriente se centró tan exclusivamente en lo cultural que pasó por alto, salvo honrosas y valiosas excepciones, la dimensión social de nuestra disciplina. Tuvieron que transcurrir unos cuantos años para que teóricos como Simeoni, Wolf o Heilbron y Shapiro aplicaran las ideas del filósofo francés Pierre Bourdieu a nuestro campo y dieran lugar a un nuevo enfoque: la sociología de la traducción. En mi opinión, aunando ambas corrientes es posible obtener un bagaje teórico que nos permita analizar en profundidad y desde múltiples y complementarios puntos de vista la traducción de literatura, siendo especialmente útil para el estudio de casos en los que hay una clara asimetría de poder entre el contexto origen y el meta, como trataré de demostrar en estos dos últimos capítulos.

3.1. La traducción de literatura híbrida desde una perspectiva cultural

How can the ‘otherness’ of the other be described or represented to those who have not themselves experienced it?
(Hermans 2002: 18)

La hibridación es sin duda una de las tendencias literarias más innovadoras e interesantes del último cuarto del siglo XX y comienzos del XXI. No es de extrañar, por tanto, que las reflexiones en torno a la mejor manera de acometer su traducción hayan llenado numerosas páginas, inspirado miles de conferencias y suscitado encarnizados debates. El giro cultural y la escuela de la manipulación proporcionaban un marco perfecto para que corrientes teóricas procedentes de los Estudios Culturales y la Teoría de la Literatura como el Postcolonialismo extendieran su influencia hasta nuestro campo e introdujeran ideas y conceptos de gran utilidad para el análisis traductológico de un

nuevo tipo de literatura que planteaba múltiples dilemas y hacía necesarias nuevas estrategias de traducción.

La cuestión clave alrededor de la cual giraban todas las demás era cómo transmitir una identidad tan profundamente arraigada en un contexto extraño para el receptor de la traducción sin caer en lo exótico o en lo incomprensible, o, tomando las palabras de Martín Ruano y Vidal Claramonte (2004: 88), “How to preserve difference without imprisoning it in the dangerous jail of ‘the different’; how to recreate the inherent subversion of this writing without fostering wholesale rejection; how to invent unique expressions of identity anew”. Esa identidad mestiza se manifiesta en el texto, fundamentalmente, a través de tres elementos: la forma de usar el lenguaje, las referencias culturales y la ideología, explícita o implícita. Encontrar el modo de mantener la especificidad de estos ingredientes, imprescindibles en cualquier versión de la obra en otro idioma se convirtió, así, en la principal preocupación tanto de los traductores que se enfrentaban a estos textos, como de los académicos que estudiaban este fenómeno.

3.1.1. La traducción de la ideología

All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way
(Lefevere 1992: xi)

Veámos en el capítulo anterior que las literaturas híbridas no surgen de una situación cualquiera, sino que tienen su origen en contextos problemáticos por su coyuntura histórica o por su realidad social. Lógicamente, estos entornos son propicios para el arraigo de movimientos ideológicos contrarios a la hegemonía dominante, reivindicaciones que se hacen muy presentes en las manifestaciones culturales, que, a menudo, funcionan como el vehículo de transmisión de esas ideas. Explicar brevemente cómo estas tendencias penetran y se multiplican en la sociedad a través del discurso y qué problemas plantea traducir textos ideológicamente marcados entre contextos muy alejados es el objetivo de esta sección.

Para comenzar, considero necesario repasar, aunque sea de forma muy somera, el concepto de ideología desarrollado por van Dijk. Para este autor, “las ideologías son

las creencias fundamentales de un grupo y de sus miembros” (2003: 14), una noción que, *a priori*, no tiene por qué tener una connotación negativa, ya que la ideología es inherente a la condición humana, es el prisma bajo el que observamos la realidad. Por eso, la oposición entre conocimiento verdadero e ideología es una falacia que nos lleva a polarizar el mundo entre aquellos que poseen la verdad (nosotros) y quienes están cegados por sus ideas (los otros).

Las ideologías pueden ser positivas o negativas, dominantes o subversivas, pero todas ellas dan sentido al mundo para el grupo que las defiende y, por tanto, sus miembros se comportarán de acuerdo con ellas, ya que son siempre “creencias sociales compartidas y no opiniones personales” (*ibid.*: 20). Compartidas, nos recuerda van Dijk, pero no comunes, es decir, no todos los que pertenecen a una misma sociedad o habitan un mismo contexto tienen creencias similares, por lo que no podemos tomar una corriente ideológica como una base de conocimiento común. Las afiliaciones de un individuo, por otra parte, pueden ser variadas, y esto significa que es posible desarrollar una visión crítica hacia las ideologías que acepte algunos elementos mientras que rechace otros que entran en contradicción con las creencias personales. Por ejemplo, uno puede ser de izquierdas y religioso, a pesar de que, en principio, las corrientes socialistas suelen entrar en conflicto con los requerimientos de la Iglesia. Es decir, aunque las ideologías sean constructos grupales, las visiones personales de cada miembro del grupo sobre ellas no tienen por qué corresponderse.

Las ideas funcionan, así, como un método de ordenación social, además de como estandartes en las luchas de poder. Las luchas por el dominio (político, económico, cultural) sobre una comunidad se apoyan siempre en fundamentos ideológicos que cada grupo defiende como si fueran, precisamente, el conocimiento verdadero. El principal aliado de los líderes para persuadir a la población de *su* verdad es el discurso, cuyos recursos formales permiten de forma indirecta, implícita o escondida transmitir unas ideas como verdaderas y sembrar la duda sobre otras. Así, mediante la selección de términos, la sintaxis o el orden temático podemos “poner o quitar énfasis en los significados ideológicos” (*ibid.*: 79).

El concepto de ideología desarrollado por van Dijk coincide, de forma parcial, con el de narrativa, expuesto por Bruner y por Somers y Gibson, y aplicado por Baker

(2005, 2006) al campo de la traducción. Para Baker (2005: 5), la narrativa es “*the principal and inescapable mode by which we experience the world*” y está formada por las “historias” personales y de grupo que aceptamos como válidas y verdaderas y que enmarcan nuestra forma de ver el mundo y guían nuestro comportamiento. Uno de los efectos de la construcción de narrativas es el hecho de que, con el tiempo, normalizan las historias que proyectan “so that they come to be perceived as self-evident, benign, uncontested and non-controversial” (Baker 2006: 11). Aun así, el detalle más importante de la definición de narrativa y el que la diferencia del concepto de ideología de van Dijk es el hecho de que es fundamentalmente individual y está motivada por el entorno, por lo que no puede haber dos personas en el mundo que compartan exactamente la misma. Es cierto que, como veremos a continuación, hay narrativas o construcciones ideológicas que son grupales y, por tanto, compartidas, pero, incluso aunque dos individuos pertenezcan a la misma comunidad, siempre habrá un rasgo personal en la manera en la que cada uno se aproximará a esa *historia* común.

Si existen diferencias entre dos personas que, *a priori*, se definirían como pertenecientes a un mismo grupo cultural, el desencuentro puede verse lógicamente acrecentado cuando ambos individuos habitan contextos alejados entre sí que se ven puestos en contacto a través de la traducción de un texto. Esta traducción funciona (o debería funcionar) en la cultura meta como una ventana a la cultura origen, un *caballo de Troya* lleno de ideas y visiones del mundo nuevas introducido por el mercado literario. Para ello, no obstante, es necesario que la *novedad* que ese texto puede proporcionar al público receptor se mantenga en la traducción, en lugar de verse adaptada para encajar dócilmente en las expectativas de los lectores. El problema reside en que la persona que tiene que realizar el papel de mediador cultural, el traductor, también tiene una afiliación, ya que no es posible permanecer fuera de las narrativas. Así, un autor y un traductor pertenecientes a culturas muy alejadas pueden compartir una misma tendencia ideológica, pero no una misma narrativa, por lo que, incluso teniendo creencias en común, su visión de la realidad será obviamente distinta. El trasvase ideológico corre el peligro, por tanto, de verse afectado por estas diferencias.

Siguiendo a Somers y Gibson, Baker (2005) distingue cuatro tipos de narrativas: ontológicas, públicas, conceptuales y metanarrativas. Las primeras comprenden las historias que construimos de forma personal acerca de nuestras experiencias y nuestro

lugar en el mundo, por lo que conforman una realidad que se centra en nuestra vida en relación con lo que nos rodea. Las narrativas públicas, por el contrario, son elaboradas y difundidas por grupos sociales e institucionales mayores que el individuo como, por ejemplo, la familia, las instituciones religiosas o educativas, los grupos políticos o activistas, los medios de comunicación o el estado. Tienen un rol fundamental en la construcción del esquema ideológico de las identidades de grupo y si nos identificamos con ellas, aunque podamos desarrollar un cierto alejamiento crítico, su influencia es bastante persistente debido a un fuerte componente emocional. Las conceptuales están formadas por las ideas y explicaciones elaboradas por los investigadores en sociología; si aquel que las construye es considerado una figura de autoridad, pueden tener un enorme impacto en la sociedad, incluso a nivel mundial (Somers y Gibson 1994: 62), hasta el punto de dar forma a una corriente de pensamiento o una teoría unánimemente aceptada como válida. Por último, las metanarrativas son aquellas “in which we are embedded as contemporary actors in history” (*ibid.*: 61), es decir, los modos de pensar y de reaccionar ante la realidad que son comunes en el momento histórico que nos ha tocado vivir: “our sociological theories and concepts are encoded with aspects of these master-narratives – Progress, Decadence, Industrialization, Enlightenment, etc.” (*id.*). Lógicamente, el momento y el lugar en el que nacemos condicionan nuestro desarrollo como personas, nuestra manera de enfocar la vida y nuestra adscripción ideológica.

Siguiendo a Baker (2006), la construcción de las narrativas se apoya en varios mecanismos. Somers y Gibson (1994) y Somers (1997) distinguen cuatro, y los denominan relacionalidad, temporalidad, trama causal y apropiación selectiva. Por su parte, Bruner (1991) identifica diez, algunos de los cuales coinciden con los cuatro citados o los desarrollan en más profundidad, son: diacronicidad narrativa, particularidad, intencionalidad, componibilidad hermenéutica, ruptura de la canonicidad, referencialidad, clasificación por géneros, normatividad, sensibilidad y negociabilidad contextual, y acumulación narrativa.

Comenzando por los cuatro rasgos propuestos por Somers y Gibson, la **relacionalidad** implica que las narrativas tienen que seguir una cadena de acontecimientos. Un hecho aislado no puede tener sentido, ya que, para interpretar un evento, este tiene que ser concebido como un episodio, una parte de una sucesión mayor de hechos: “narrativity demands that we discern the meaning of any single event only in

temporal and spatial relationship to other events” (Somers 1997: 82). Esta característica impide que podamos importar directamente partes de otras narrativas al ligar la comprensión de la realidad a la conexión entre los distintos sucesos que la componen: “renders understanding only by connecting (however unstably) parts to a constructed configuration or a social network (however incoherent or unrealisable) composed of symbolic, institutional, and material practices” (Somers y Gibson 1994: 59). En relación con este rasgo, la **temporalidad** se refiere al hecho de que los elementos de una narrativa se sitúan en un orden y que la elección de un orden u otro tiene un significado. Son muy pocas las ocasiones en las que, de forma natural, contamos una historia de manera lineal, pero la parte por la que empecemos a relatarla hará que la atención se centre en unos elementos o en otros (Baker 2006: 51), el modo en el que liguemos los acontecimientos guiará hacia una interpretación u otra. En cuanto a la **trama causal**, se emplea para dar importancia a partes independientes dentro de una sucesión mayor de acontecimientos, pasando por alto cronologías y clasificaciones (Somers 1997: 82). Esto nos permite juzgar moralmente los hechos, ya que nos hace pensar por qué las cosas ocurrieron tal y como una narrativa sugiere. Así, resaltar unas partes u otras hará que adoptemos visiones distintas e interpretemos una historia de una manera determinada, de ahí que las personas tengamos opiniones diferentes sobre sucesiones de acontecimientos totalmente objetivas⁷¹.

La trama causal también implica que la construcción de una narrativa tiene lugar mediante la **apropiación selectiva** de una serie de eventos o elementos de entre el enorme caudal de hechos que constituyen la experiencia. Por lo tanto, para elaborar una narrativa coherente con una forma de pensar determinada se excluyen unos elementos y se remarcan otros, y esto es visible cada día en el discurso de instituciones poderosas como los medios de comunicación, los partidos políticos o el Estado, que promueven unas narrativas públicas en las que destacan aquellos elementos que les interesan y silencian los que no sirven a sus intereses. Además, la repetición continua de estas narrativas desde posiciones de poder consigue que la población acabe dándolas por

⁷¹ Baker (2005: 8-9) ejemplifica esto de forma muy clara empleando el conflicto entre Israel y Palestina, en el que, si bien todo el mundo está de acuerdo en una serie de hechos objetivos como que Palestina mata a ciudadanos israelíes mediante actos terroristas suicidas o que Israel comete asesinatos entre la población palestina, en unas narrativas el terrorismo palestino es una respuesta al terrorismo de estado israelí, mientras que en otras los actos de Israel son la consecuencia de la actitud palestina.

hecho y aceptándolas como válidas, lo que nos conduce a la **acumulación narrativa**, definida por Bruner (1991) como el proceso de exposición repetida a una narrativa o narrativas que conlleva la formación de una cultura, tradición o historia. La acumulación narrativa es el rasgo que hace posible la creación y expansión de metanarrativas al conseguir que un discurso público se convierta en una *realidad* aceptada⁷². Esto constituye un buen ejemplo del poder del lenguaje, que ya veíamos en el primer capítulo que mantiene una relación de influencia recíproca con la realidad al ser capaces de condicionarse mutuamente.

Como decía, algunos de los otros nueve elementos desarrollados por Bruner (1991) se solapan con los de Somers y Gibson. Así, la **diacronicidad narrativa** es similar a la temporalidad y la **componibilidad hermenéutica** y la **referencialidad** quedarían englobadas en la relacionalidad. La **intencionalidad** hace referencia al elemento personal y subjetivo de las narrativas, es decir, a que los hechos influyen en las intenciones de los individuos y en sus afiliaciones y viceversa: sus creencias y experiencias vitales influyen en su visión e interpretación de los hechos. A pesar de esta influencia, la intencionalidad no significa que podamos prever de forma absoluta la evolución de los acontecimientos “since a character with a particular intentional state might end up *doing* practically anything. For some measure of agency is always present in narrative, and agency presupposes choice—some element of ‘freedom’” (Bruner 1991: 7). Si los individuos actuaran siempre según lo que su intencionalidad debiera dictarles, no existirían la **sensibilidad y negociabilidad contextual**, que hacen posible que tengamos en cuenta las intenciones y los antecedentes de los demás y no sólo los nuestros, lo que supone un rasgo clave para el entendimiento entre culturas y entre distintas narrativas y para el desarrollo de una cierta visión crítica: “we seem to be able to take competing versions of a story with a perspectival grain of salt” (*ibid.*: 17).

⁷² Un ejemplo cercano de esta situación lo tenemos con la propagación a partir de los atentados terroristas del 11 de septiembre en Nueva York de lo que se dio en llamar la “Era del Terror”. La ofuscación occidental con el terrorismo islámico llegó hasta el punto de provocar dos guerras (Afganistán e Irak), aumentar hasta extremos muy poco pragmáticos la seguridad en los aeropuertos o desatar una islamofobia absolutamente irracional. A partir de un hecho concreto, numerosas narrativas públicas y conceptuales consiguieron, mediante la repetición continua de una visión de los acontecimientos, cambiar la faz del mundo y el curso de la historia al dar inicio a una nueva época. De hecho, son numerosos los artículos y libros sobre el 11-S que lo definen como “el día que cambió el mundo”.

La **particularidad** remite al hecho de que las narrativas incluyen a gente concreta y relatan eventos específicos, y es debido a esa especificidad por la que provocan reacciones emocionales en nosotros. Sin embargo, esta particularidad se inserta dentro de un marco mayor y más general, una suerte de tipología de historias (Baker 2006: 78), que proporciona significado a los hechos aislados. Es esta especie de **clasificación por géneros** la que hace posible que *rellenemos* los huecos de un relato, puesto que conocemos las características del género. Pensemos, por ejemplo, en el procesamiento casi inconsciente que realiza nuestra mente cuando empezamos a ver una película y nos perdemos cinco minutos por estar contestando al teléfono, preparando café o dormitando ante el televisor. Si el filme pertenece a un género reconocible y guiado por unas reglas bastante concretas (comedia romántica, historia de terror, thriller...), seremos capaces de reconstruir de forma bastante acertada el fragmento que no hemos visto por inferencia a partir de los hechos que se suceden después de la película y de nuestro conocimiento del género. Sin embargo, como nos recuerda Baker (2006: 79-80), estas convenciones son culturales y, por tanto, somos capaces de *rellenar* las historias según *nuestras* expectativas, pero no lo somos si estas proceden de sociedades que tienen otro tipo de convenciones. Además, Bruner asocia a cada género un estilo de relato y afirma que “to translate the ‘way of telling’ of a genre into another language or culture where it does not exist requires a fresh literary-linguistic intervention” (Bruner 1991: 14), una idea que enlaza con la de la (re)creación de la *illusio* que veíamos en el primer capítulo y sobre la que volveremos más tarde, ya que, efectivamente, trasladar a un sistema lingüístico y cultural una obra perteneciente a un género desconocido para el público meta requiere innovación —casi podríamos decir que invención— para crear un universo nuevo de convenciones y expectativas.

No obstante, el rasgo que aporta validez a una narrativa, que la hace sobresalir, diferenciarse y constituirse como tal es precisamente que suponga una **ruptura de la canonicidad**, es decir, que aporte algo nuevo. Pero esta violación de las reglas no puede ser arbitraria o total, ya que eso provocaría que la *historia* fuera ininteligible (Baker 2006: 98) para la propia sociedad en la que se enmarca, lo que implica que “even breaches of canonical storylines have to be effected within circumscribed, normative plots if they are to be intelligible at all” (*id.*), lo que nos conduce a otra de las características de las narrativas, la **normatividad**. La subversión de las normas hegemónicas es necesaria y deseable para la construcción de nuevas narrativas, pero

conseguir el éxito en esta empresa requiere conocer esas normas y mantenerse dentro de ciertos parámetros, de lo contrario, la nueva postura se verá directamente rechazada.

Si decíamos que nadie puede permanecer fuera de las narrativas, es lógico pensar que esas *historias* personales y públicas que componen la forma de ver y entender la realidad de un individuo se vislumbren en las actividades que realiza, aun sin él pretenderlo. En el caso de los escritores híbridos, a menudo figuras de autoridad dentro de sus comunidades, las narrativas no sólo se entrevén sino que ciertos componentes ideológicos son conscientemente reivindicados mediante sus obras literarias, a través, por ejemplo, del lenguaje, un elemento fundamental en la construcción de la identidad y de las narrativas. Sin embargo, “even a concrete personal story told in one language cannot necessarily be retold or translated into another language unproblematically” (Baker 2006: 28). Cuando se lleva a cabo la traducción de esas obras, es tarea del traductor preservar las narrativas del autor para trasladar a la cultura meta esa dimensión ideológica. No obstante, *nadie* permanece fuera de las narrativas, ni siquiera el traductor, por lo que es inevitable que las circunstancias sociales y los discursos imperantes a su alrededor —las *mitologías*, por decirlo con Barthes (1994)— se hagan patentes, de una u otra forma, en su trabajo (cf. Brownlie 2006). Las narrativas de autor y traductor pueden estar más o menos alejadas dependiendo, entre muchas otras cosas, del lugar del que procedan, de si son contemporáneos o de sus simpatías políticas⁷³. Normalmente, cuanto más similares sean sus entornos y formas de pensar, más fácil será para el traductor identificarse con el texto y transmitirlo en consonancia. Sin embargo, como afirma Baker (2005), aunque una de las metanarrativas más aceptadas en los estudios de traducción sea la de que el traductor es un intermediario honesto que hace posible el diálogo entre culturas y, por lo tanto, la comprensión entre sus miembros, esta no deja de ser una visión cuando menos utópica de nuestra disciplina. Al habitar un contexto cultural determinado, el traductor se halla, al igual que el resto del mundo, influenciado por las narrativas e, incluso de

⁷³ Es ilustrativo de esta compleja situación el caso de Alma Barghout, una intérprete de origen palestino que trabaja en las Naciones Unidas, quien en el debate abierto tras la conferencia “The Politics of Translating Political Texts”, que Mona Baker impartió en un Seminario de Traducción Jurídica (16-20 febrero 2009) en la Universidad de Salamanca, comentó que ella a veces tenía que interpretar a los representantes de Israel en la ONU y que ponía especial cuidado en ser fiel y literal a sus palabras para que el mundo supiera exactamente qué era lo que estaban diciendo.

forma inconsciente, mediante mecanismos que veíamos anteriormente como la temporalidad o la trama causal, es capaz de ofrecer su interpretación de un hecho o una obra literaria:

Far from being innocent and neutral, translators are always entangled in the dynamics of constructing “self” and “other”, and thus participate actively in the always evolving relations between “we” and “them”. In this regard, they may facilitate understanding: they may also promote, consciously or inadvertently, intercultural tension, incomprehension, mistrust, building or reinforcing barriers. And [...] it might well be the case that the latter occurs when translators and interpreters are forced to clearly and unequivocally assert their identity (House, Martín y Baumgarten 2005: 12).

Como nos recuerda Tymoczko, las narrativas que defienden una visión de la traducción como una actividad que se desarrolla en un espacio entre culturas promueven “a rather romantic and even elitist notion of the translator as a poet” (2003: 199) que llevan a pensar que el traductor habita un contexto neutral que trasciende todo tipo de simpatías políticas o culturales, en lugar de difundir un enfoque más realista en el que el traductor aparezca como una figura “embedded in and committed to a specified cultural and social framework and agenda” (*id.*). Dado que los actos de traducción no tienen lugar en el vacío (Bassnett y Trivedi 1999: 2), es ilógico pensar que el traductor ha de habitar un lugar ajeno a toda influencia cultural y social:

If the place of enunciation of the translator is a space outside both the source and the receptor culture, the translator becomes a figure like romantic poets, alienated from allegiances to any culture, isolated by genius (Tymoczko 2003: 199).

Nadie, tampoco el traductor, puede permanecer fuera de las narrativas. Su propia ideología puede ser una barrera a la hora de interpretar y reescribir textos, sobre todo cuando no le son afines o proceden de un contexto que le resulta alejado y extraño, algo que tendrá mucho que ver con la relación que su cultura mantenga con la de origen de la obra. Obviamente, estas diferencias en las narrativas se acentúan en los textos que persiguen un cierto objetivo político o ideológico, algo que, como ya explicábamos en el segundo capítulo, es característico de la literatura híbrida. La traducción, en tanto que actividad que pone en contacto dos culturas, tiene lugar dentro del marco de esa relación, participa de ella y contribuye a su formación y evolución, ya que funciona como una ventana a la cultura de origen de la obra literaria, una ventana, eso sí, que puede estar más o menos abierta y cuyo cristal puede ser más o menos opaco, ya que

traducir “rarely, if ever, involves a relationship of equality between texts, authors or systems” (Bassnett y Trivedi 1999: 2). La pregunta que esta reflexión suscita es hasta qué punto es posible que el traductor se enfrente a un texto que esté en completo desacuerdo con sus narrativas o que parta de una cosmogonía totalmente distinta a la suya sin intervenir (consciente o inconscientemente) para hacerlo encajar en los discursos que conforman su visión del mundo⁷⁴. Como dice Simon (1996: 30), los textos antagónicos ideológicamente plantean un choque entre las narrativas del autor y las del traductor.

Obviamente, esto puede acarrear consecuencias bastante graves, ya que la traducción tiene capacidad para manipular los discursos sin que el público receptor sea consciente de ello. Si en el proceso de reescritura de una obra los elementos ideológicos que definen al autor original desaparecen o se transforman —como, de hecho, veremos que ocurre en algunos textos analizados en el siguiente capítulo—, la imagen que se transmite en la traducción no se corresponde con la realidad del contexto origen y, por tanto, una parte importante del contenido se pierde irremediabilmente para los lectores del texto meta. En estos casos, se da la contradicción de que actividades que podrían servir para promover el intercambio y el acercamiento cultural “end up contributing to *misconstructing the national and international identities of emerging cultures*” (Ryou 2005: 99).

No obstante, nos recuerda Baker (2006: 17), sí es posible mantener cierto grado de alejamiento, ya que “the constructedness of narratives and our embeddedness in them do not preclude us from reasoning about them”, y el traductor ha de ser capaz de encontrar ese punto desde el que adoptar una visión crítica de su realidad para llegar a comprender otras. Así, y siempre teniendo en cuenta la dificultad que supone “hacer

⁷⁴ Las traductólogas feministas canadienses, por ejemplo, plantean esta situación desde el punto de vista del género y se preguntan si un hombre es capaz de traducir un discurso feminista sin manipularlo ideológicamente, aunque sea de forma inconsciente. La misma pregunta es lícito plantearla desde la perspectiva opuesta, ¿cómo se enfrenta una traductora a una obra que promueve el sexismo? Ante esta situación, estas teóricas abogan por la intervención más consciente y visible, por traducir según la propia sensibilidad, ya que, en palabras de Untermeyer, “the translator has really to identify with the work he is translating in the same way that he identifies with his own creative work” (1965: 253). Así, y dado que defienden una estrategia traductora activista que denuncie la posición de inferioridad y dominación que han sufrido y sufren las mujeres a lo largo de la historia, los textos se “feminizan” (Godard 1990, von Flotow 1991, Chamberlain 1992, Simon 1996), aunque ello suponga un cambio evidente con respecto al original.

hablar a un texto (subrayo, a un texto, no a una persona) en otro universo y en otra cultura” (Talens 2006: 75), la traducción debería abordarse como un proceso de *descubrimiento*. Descubrimiento de lo extraño, de la diferencia en el texto origen, y descubrimiento de las posibilidades que entraña la autorreflexión, el volver la mirada hacia la realidad propia con ojos nuevos: “de esta forma, no sólo el traductor crea el texto traducido sino que también la traducción crea al traductor, porque no hay acto de traducción que deje incólumes a las partes implicadas” (Vidal Claramonte 2007b: 29).

3.1.2. La traducción del lenguaje híbrido

Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère
(Proust 2002: 297)

Decíamos con anterioridad que el lenguaje híbrido que se emplea en este tipo de literatura plantea, sin duda, no pocos quebraderos de cabeza al traductor. Trasladar una obra escrita en una lengua nacida de la conjunción de otras dos puede llegar a significar inventar un idioma tomando como matriz el propio para reescribir la historia en él. Es obvio que la traducción del lenguaje está íntimamente ligada con la traducción de la ideología y que las estrategias respecto a estas cuestiones suelen estar en consonancia.

El problema al que se enfrenta el traductor de literatura híbrida reside en el hecho de que estas nuevas expresiones desafían el principio de la distintividad de las lenguas (Martín Ruano y Vidal Claramonte 2004: 84), que se da por supuesto en la concepción tradicional de la literatura y, lo que es más importante, en la definición de traducción, aún concebida por muchos como la transferencia de un texto de una lengua a otra o, en las últimas décadas, de una cultura a otra, pero siempre contando con que los posibles idiomas empleados en un texto serán construcciones ortodoxas y monológicas, plenamente separadas del resto. En estas obras, en cambio, el lector se ve sorprendido y desbordado por la combinación de influencias lingüísticas en una misma oración o intervención de un personaje. El reto para el traductor consiste, pues, en trasladar y recrear esa heteroglosia “without yielding to the centripetal forces of the unitary language(s) or turning those orchestral, multivoiced compositions into monologic solos or arias” (*id.*).

Para Chan (cf. Chan 2002: 51), siguiendo a Sternberg (1981), existen tres posibles técnicas para enfrentarse a textos plurilingües: usar una sola lengua y excluir las tensiones interlingüísticas (lo que Sternberg denomina “referential restriction”), combinar artificialmente una lengua con un tenor plurilingüe (“homogeneizing convention”) o recurrir a más de una lengua para imitar la diversidad plurilingüe del original (“vehicular matching”).

La primera técnica, *referential restriction*, consiste, en palabras de Sternberg (1981: 223), en “confining the scope of the represented world to the limits of a single, linguistically uniform community whose speech-patterns correspond to those of the implied audience, sometimes to the point of excluding interdialectal as well as interlingual tensions”. De esta manera, no se transmite al lector de la traducción la información de que los personajes de la obra original utilizan más de un idioma o una lengua híbrida, o de que existen diferencias en la forma en la que unos y otros emplean el lenguaje. Veamos un ejemplo extraído de la colección de cuentos *Woman Hollering Creek and other stories* de Sandra Cisneros y de la traducción que realizó de esta obra Enrique de Hériz para Ediciones B en 1992:

Don't go out there after dark, *mi'jita*. Stay near the house. *No es bueno para la salud. Mala suerte. Badluck. Malaire.* You'll get sick and the baby too. You'll catch a fright wandering about in the dark, and then you'll see how right we were (Cisneros 1991: 51).

No vayas allí después de oscurecer, *mi'jita*. Quédate cerca de la casa. No es bueno para la salud. Mala suerte. Mal aire. Caerás enferma, y el bebé también. Pillarás un catarro paseándote en la oscuridad, y entonces verás si teníamos razón (Cisneros 1992a: 82).

Al eliminar el juego entre lenguas del original, se transforma el texto en uno escrito enteramente en español. Se evita, así, el problema de mantener el bilingüismo, pero se pierde una información valiosa para el lector, a menudo incluso necesaria para comprender el desarrollo del argumento de la historia.

Si el traductor opta por la segunda técnica, *homogeneizing convention*, transmitirá la información de que en el contexto original se está utilizando más de una lengua, pero homogeneizará su versión en aras de la comprensión, ya que esta estrategia “retains the freedom of reference while dismissing the resultant variations in the language presumably spoken by the characters as an irrelevant, if not distracting,

representational factor” (Sternberg 1981: 224). Incluirá, por tanto, adiciones o paratextos explicativos para trasladar las circunstancias lingüísticas de los personajes, como la nota al pie que encontramos al comienzo de la primera traducción al castellano de *How the García Girls Lost Their Accents* (1991) de Julia Álvarez: “En español en el original. En lo sucesivo se indicarán con cursiva todas las palabras que figuran en dicha lengua en el texto de origen” (Álvarez 1994: 16). Siguiendo esta estrategia, Jordi Gubern, autor de la traducción, explicita los errores que algunos personajes cometen al hablar inglés, errores que en el original aparecen implícitos en la forma de emplear el lenguaje:

Remember that time we took the car to Bear Mountain, and we re-ah-lized that we had forgotten to pack an opener with our pick-a-nick? (Her daughters kept correcting her, but she insisted this was how it should be said.) (Álvarez 1991: 137).

¿Recuerdas aquella vez que fuimos en coche a Bear Mountain y descubrimos que habíamos olvidado meter un abrelatas en la cesta de la comida? —Pronunciaba a su manera muchas de las palabras inglesas, pero sus hijas sabían que corregirla era inútil (Álvarez 1994: 141).

La última de estas técnicas, *vehicular matching*, busca reproducir en la traducción el juego interlingüístico del original y para ello:

far from avoiding linguistic diversity or conflict, accepts them as a matter of course, as a fact of life and a factor of communication, and sometimes even deliberately seeks them out - suiting the variations in the representational medium to the variations in the represented object (Sternberg 1981: 223).

De esta forma, en lugar de evitar los problemas de comprensión que pueden derivarse de la utilización de más de una lengua, los adopta y presenta como parte de la cotidianeidad de las comunidades que viven a caballo entre dos idiomas y culturas, reflejando un polilingüismo cada vez más presente en nuestro mundo. Esta técnica resulta especialmente apropiada a la hora de trasladar los diálogos o las intervenciones de los personajes, quienes suelen estar muy caracterizados por la forma en la que emplean el lenguaje. El grado de perfección en el uso del idioma mayoritario revela, por ejemplo, el nivel de adhesión a esa cultura o, incluso, el tiempo pasado en contacto con ella (en el caso de que sean inmigrantes, puede marcar si lo son de primera, segunda o tercera generación). El lenguaje funciona así como un medio para transmitir información no lingüística que el autor prefiere dejar implícita (cf. López Ponz 2010b),

por lo que la neutralización del habla de los personajes supone la pérdida de esos datos en la traducción. En el siguiente ejemplo, extraído de *Caramelo* de Sandra Cisneros y de la versión española realizada por Liliana Valenzuela, vemos cómo esta técnica convierte la traducción en un texto muy similar al original:

— Zoila! Father says, out of breath. —For the love of God! Get back in the car!

— I'm never going anywhere with you again, you big fat liar! Never! What do you take me for?

— Zoila, please don't make a scene. *No seas escandalosa*. Be dignified...

— *Lárgate*. Scram! I'm warning you, don't come near me! [...]

— ¡*No me toques!* Mother says. —*Suéltame*. ¡*Animal bruto!* She screams at the top of her lungs.

In two languages Mother hurls words like weapons, and they thump and thud their target with amazing accuracy (Cisneros 2002: 84).

—¡Zoila! —papá dice sin aliento—. ¡Por el amor de Dios! ¡Súbete al carro!

—Yo nunca volveré a ir contigo a ningún lado, ¡nunca! *You big fat liar!* ¡Mentirosote! ¡Nunca! ¡Quién crees que soy?

—Zoila, por favor, no hagas una escena. No seas escandalosa. Sé digna...

—¡Lárgate! ¡Te advierto, no te me arrimes! *Scram!* [...]

—¡No me toques! —dice mamá—. ¡Suéltame! ¡Animal bruto! —le grita a todo pulmón.

En dos lenguas mamá lanza palabras como armas, y éstas atinan al blanco con un ruido sordo de asombrosa precisión (Cisneros 2003: 109-10).

Curiosamente, la elección de una u otra técnica no es siempre una consistente y mantenida a lo largo de toda la traducción, sino que, en ocasiones, varía dependiendo del problema específico que plantea una palabra, oración o párrafo determinados. Así, vemos traducciones “tentativas”, que se mueven entre algunas soluciones neutras o conservadoras y otras decididamente valientes. Conocer el momento y contexto laboral en el que fueron realizadas puede ayudarnos a averiguar las causas de esta inconsistencia en la estrategia general seguida, por ello y como se verá más adelante, el enfoque cultural no es suficiente para un análisis holístico del proceso traductor. Se requiere una aproximación social que aporte las piezas que faltan para poder contemplar el puzle en su totalidad.

Es preciso señalar, no obstante, que el caso del trasvase al español de literatura hispana escrita en Estados Unidos es bastante particular en lo que se refiere a lo lingüístico, ya que la lengua que funciona como subversiva en el texto original pasa a ser la dominante en la traducción: “the target language of translation happens to be the foreign tongue ‘erased’ but ‘still functioning’ in the source text” (Chan 2002: 62). En

estas circunstancias, una estrategia que se puede emplear en otras lenguas, mantener el juego bilingüe con el español como idioma minorizado, no funciona en la traducción a nuestro idioma: “when the Spanish from the English text gets translated, it’s like throwing water on water. You lose the dissonance” (Díaz 2000: 42), afirma Junot Díaz al hablar de las traducciones de sus obras al español. Al final, esta subversión del rol del idioma provoca que se pierda “some of the violence that languages inflict on each other” (*id.*), por lo que las traducciones son, a menudo, fidedignas y correctas, pero estériles (*id.*). Así, se vuelve necesario buscar otros recursos lingüísticos que trasladen al lector la lucha entre lenguas, la subversión inherente a la inscripción de un idioma minorizado dentro del código dominante.

Si escogemos unas cuantas traducciones al castellano de autores chicanos, observamos que en algunas se tomó la decisión de neutralizar el bilingüismo, mientras que en otras se optó por buscar soluciones que permitieran conservar el juego entre ambos idiomas en línea con las estrategias recomendadas por Joysmith (1996), quien afirma que es necesario utilizar algún tipo de marcadores textuales de resistencia. El traductor puede, así, trasladar la subversión empleando diversos métodos, por ejemplo, señalar tipográficamente los términos que ya aparecen en español en el original o dejar palabras y expresiones en inglés para que causen en el lector meta la misma sensación de extrañamiento que provoca el cambio de código del texto origen. De emplear esta técnica, se produce lo que Godayol (1999: 35) denomina un retorno invertido, un intercambio entre el código lingüístico dominante y el marginal de resistencia. Sin embargo, no deja de ser irónico que el inglés, la lengua más poderosa del mundo, desempeñe un rol subversivo y, de hecho, cabría preguntarse si realmente puede ejercer esa función en el texto traducido o si podría ser visto como justo lo contrario.

Creo que para trasladar a un lector español la *marginalidad* lingüística que supone la mezcla de códigos en el texto original, el idioma que habría que mantener como subversivo es el español, pero en su registro original, con los rasgos propios de la variedad diatópica y diastrática que emplearían los personajes. Si neutralizamos el lenguaje de forma que la traducción quede reducida a un texto en castellano salpicado de expresiones en inglés, perderemos la perspectiva cultural y las connotaciones de rebeldía que transmite el juego lingüístico en el original. Sin duda, la combinación de esta característica con el empleo de algunos términos en inglés y la conservación de las

palabras y expresiones que aparecen en lenguas como el náhuatl o el caló servirían para contextualizar la historia y provocar extrañeza en el lector de forma mucho más efectiva y acertada.

3.1.3. La traducción de las referencias culturales

The question is not simply 'what does the concept mean within a culture alien to us?' but 'to what extent can we consider this concept equivalent or analogous to one which we can frame in our own terms?'
(Simon 1996: 139)

Al margen del particular uso del lenguaje en general que se observa en estas obras literarias, la especificidad cultural de los contextos que se describen en ellas se acentúa mediante la inclusión en el texto de términos extraídos directamente de la lengua minorizada. Estos elementos *extraños* aparecen incluso en los casos en los que la hibridación lingüística no es demasiado visible y se emplean para subrayar la distintividad de una situación bicultural en la que las influencias vernáculas no dejan de tener peso, aunque sea en la esfera de la vida privada, pero también porque no suele existir una equivalencia en la lengua mayoritaria para esos términos que designan comidas, costumbres, objetos, vestiduras o ceremonias que, simplemente, no existen en otros sistemas sociales. Como bien dice la cita de Simon que encabeza esta sección, el problema al que se enfrenta el traductor cuando se topa con estos conceptos tan profundamente enraizados en la cultura de origen no es tanto qué significan, sino cómo trasladarlos para que tengan sentido en un contexto radicalmente distinto.

De alguna forma, este hecho sitúa estas palabras, y, por ende, también estos textos, en el espacio de lo intraducible, al ser vacíos referenciales (Rabadán 1991: 164-168) o “lagunas de tipo ontológico” (*ibid.*: 111) cuyo significado reside en la lengua original en el más estricto sentido de la expresión. Al poner en contacto dos culturas con raíces, estructuras y patrones de comportamiento totalmente distintos, la traducción del sentido a la lengua meta no puede ser nunca completa, puesto que es imposible la equivalencia entre sistemas tan alejados: “The ‘foreignness’ of language is the nucleus of the untranslatable that goes beyond the transparency of subject matter. The transfer of meaning can never be total between differential systems of meaning, or within them...” (Bhabha 1994: 314). La propia función del término en sí cambia al cambiar el contexto

en el que se enmarca su pronunciación; en este sentido, es útil recordar la distinción que propone Carbonell (1999: 156) entre los adjetivos émico y ético⁷⁵:

Un artefacto procedente de una cultura determinada posee una función émica, que es la que cumple en la situación social, cultural e ideológica que le ha dado lugar y en la que se utiliza. Ese mismo artefacto, extraído de la cultura de origen y transplantado a un museo europeo, o como ilustración en la página de una revista sobre culturas primitivas, posee una nueva función que vamos a llamar “ética”, que responde a las expectativas de su nuevo contexto, a la interacción en suma, con el resto de elementos de la cultura que lo recibe.

Aplicando esta distinción a la traducción, Carbonell nos recuerda que cualquier elemento cultural conlleva una red de significados y relaciones con el sistema en el que se ha originado que va más allá del sentido estricto de la palabra. Su identidad contextual sólo existe dentro de un sistema cultural o lingüístico determinado, por lo que son construcciones émicas, cuya significación reside en una realidad particular. Sin embargo, la traducción proporciona a estos elementos nuevos significados, relaciones y funciones al cambiar el contexto en el que aparecen: “their interpretation by the new actors in the target culture is not emic anymore, but **etic**” (Carbonell 2003: 146), el dilema del traductor radica en buscar el modo de trascender esa visión desde el exterior y evitar la clasificación en categorías que son ajenas al contexto en el que se ha creado la referencia cultural.

Pensemos en cómo transmitir el sentido de costumbres o tradiciones de forma que el lector meta comprenda la importancia de una ceremonia, la significación especial de un gesto determinado, en un contexto que no sólo le es extraño y desconocido, sino

⁷⁵ Los términos “emic” (de *phonemic*) y “etic” (de *phonetic*) fueron acuñados por el lingüista y antropólogo Kenneth Pike en su obra seminal *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behaviour* (1954). Pike afirma que existen dos posturas desde las que examinar el comportamiento humano: la *ética* y la *émica*. En la primera, el investigador observa una realidad desde una perspectiva externa que le permita clasificar sistemáticamente lo que ve en compartimentos generales válidos para cualquier cultura: “studies, identifies, and describes any newly found data in reference to this system which has been *created* by the analyst before studying the particular culture within which the new data have been found” (Pike 1954: 8).

En la segunda, se crea un método de observación interno que solo es válido para una cultura o lengua determinadas, o más concretamente para una parte de una cultura o un dialecto dentro de un idioma: “it is an attempt to *discover* and to describe the pattern of that particular language or culture in reference to the way in which the various elements of that culture are related to each other in the functioning of that particular pattern, rather than an attempt to describe them in reference to a generalized classification derived in advance of the study of that particular culture” (*id.*)

que, además, puede respetar y promover ideas que entran en contradicción con sus propios valores. A este respecto, por ejemplo, Kachru (1992: 45) comenta que algunas de las prácticas mencionadas por autores indo-británicos en sus obras únicamente pueden ser interpretadas en el contexto de una comunidad “that uses kinship terms as instruments of politeness, has a belief system that accommodates astrology as relevant to human endeavours, has an institution of arranged marriage, and sharply demarcates the spheres of domestic activities of each spouse in a marriage” (1992: 45). También Carbonell (en prensa) habla de estas situaciones como susceptibles de provocar “malentendidos”, por lo que requieren “explicarse en un sentido más amplio como parte de la construcción de narrativas o argumentación” para evitar fallos en la comunicación. *Traducir* de forma literal a otro sistema lingüístico y cultural los términos que designan esas prácticas sería sencillamente imposible, ya que ciertas convenciones culturales sólo pueden tratar de entenderse en los términos específicos de esa cultura, intentando posicionarnos en ese contexto en lugar de observarlo desde la distancia de las diferencias culturales.

La cuestión es si es posible adoptar esa postura flexible que nos permita comprender a las otras culturas en sus propios términos⁷⁶ o si el *cultural gap* del que hablábamos no es tanto una *distancia* salvable, sino un abismo de incompreensión. ¿Cómo relacionar dos culturas separadas por una relación de poder extremadamente asimétrica de manera que un texto procedente de una de ellas tenga pleno sentido en la otra?:

How does one rephrase an American English text in Mexican Spanish so that it will make anything like the same sense to a member of a poor third-world country that it makes to a member of one of the richest countries on earth? (Robinson 1998: 28).

Como siempre que se enfrenta a textos culturalmente alejados, el traductor tiene ante sí distintos caminos para lidiar con los elementos que pueden resultar extraños al

⁷⁶ Esta es una pregunta que también habría que plantearse desde el lado opuesto, es decir, cuando se traduce un texto procedente de una cultura mayoritaria a una minoritaria, ¿se plantean estas cuestiones? ¿O simplemente se da por supuesto que el lector meta conocerá y comprenderá la forma de vida de la cultura de origen porque ésta es mayoritaria?: “It is telling that translators moving from a dominant-culture source text to a minority-culture audience often leave dominant cultural materials implicit, presupposing knowledge of the mythic allusions, historical events or customs of the dominant culture: such a stance is part of the assertion of hegemony” (Tymoczko 1999: 28).

público meta. Por una parte, y empleando la terminología propuesta por Venuti, cabe adoptar una estrategia extranjerizante que respete la diferencia y la transmita al lector, aun a costa de construir una traducción que le plantee más dificultades de comprensión al ponerle directamente en contacto con una cultura que le es desconocida. Por la otra, puede emplear una estrategia de naturalización mediante la cual se eliminen o adapten aquellos elementos que puedan causar extrañeza o rechazo a los receptores de la traducción para conseguir un texto más *digerible*:

Thus the translator is faced with the dilemma of faithfulness: to be “faithful”, such problematic factors must be transposed despite the difficulties they might cause to the sensibilities or cognitive framework of translator or audience; in obscuring or muting the cultural disjunctions, the translator ceases to be “faithful” to the source text (Tymoczko 1999: 21).

La fidelidad al texto origen reclama del traductor, por tanto, que mantenga esos elementos problemáticos a pesar de la dificultad que entraña la transmisión de su significado al público meta. En algunos casos de naturalización, sin embargo, ¿podríamos estar hablando también de una cierta forma de fidelidad hacia el receptor de la traducción? ¿Una fidelidad entendida, quizás, como *consideración*, como ayuda para disfrutar del texto? Sería esta una actitud con un evidente matiz paternalista o protector, pero si la traducción de literatura híbrida requiere en muchas ocasiones de una actitud pedagógica⁷⁷ hacia el público, parece obvio pensar que dejar al lector frente a una obra llena de referencias extrañas podría asemejarse a proporcionar a un alumno un libro de texto que pertenece a un nivel superior al suyo. Sin pretender decir que *todos* los lectores son como alumnos que desconocen la materia, sí es necesario que el traductor se plantee a qué tipo de público se dirige la traducción. Obviamente, existen diferencias

⁷⁷ Dharwadker (1999), siguiendo las palabras de Ramanujan, teórico y traductor indio, en cuanto a la traducción de poesía, afirma que el traductor tiene que ser fiel al lector de la traducción, quien espera de él que cumpla tres normas: fidelidad textual, satisfacción estética y utilidad pedagógica. El traductor suele ser capaz de lidiar con la fidelidad, el placer poético o la búsqueda de la forma externa e interna del texto, pero para cumplir la norma de la utilidad pedagógica, necesita ir más allá de las restricciones inmediatas de la transmisión textual e invocar a la cultura del texto origen. El traductor no puede trasladar una cultura como conjunto: de hecho, el trasvase de un texto concreto es parte del esfuerzo de traducir una cultura. Dharwadker (1999: 121) explica que la estrategia de Ramanujan, debido a su visión del círculo hermenéutico, era crear una introducción o apertura con la ayuda del lector, ya que nuestra tarea no es sólo traducir un texto de una cultura a otra, sino al mismo tiempo traducir al lector de la segunda cultura a la primera, porque las traducciones que más éxito tienen son precisamente aquellas capaces de establecer las conexiones más imaginativas entre personas, lugares y momentos históricos radicalmente diferentes (*ibid.*: 123).

entre los diversos tipos de ediciones: académicas, adaptadas, generales... Las ediciones académicas, al igual que las adaptadas, suelen tener un tipo de lector mucho más concreto y homogéneo que las ediciones generales, que se lanzan al mercado enfocadas hacia todo tipo de público. Estas últimas requieren, por tanto, de un enfoque traductor que pueda abarcar a un grupo heterogéneo de receptores, ¿cómo trasladar el texto de forma que resulte comprensible y ameno para los lectores, pero sin perder de vista la fidelidad al original? ¿Cómo gestionar la información *nueva*?

Este mismo dilema se plantea a menudo en el propio proceso de escritura de la obra, ya que el autor se encuentra en la tesitura de *traducir* sus influencias vernáculas para el sector de público que no está familiarizado con ellas. Al emplear un idioma mayoritario como lengua matriz, el conjunto de posibles lectores incluye personas de todo tipo. Así, en el caso de los escritores hispanos en Estados Unidos, los receptores potenciales pueden ser individuos híbridos que conozcan bien el contexto que se describe, pero también anglosajones o incluso, dada la enorme expansión de la lengua inglesa y de la cultura y literatura estadounidenses, prácticamente todo el mundo. Por tanto, la cuestión de gestionar la carga de información nueva y administrar elementos que puedan resultar desconcertantes para una audiencia que habita un marco cultural diferente ya se encuentra, a menudo, en el origen de la obra literaria (cf. Tymoczko 1999: 21).

El traductor, por supuesto, siempre se encuentra con el plus de dificultad que supone no tener la libertad de movimientos del autor y el dirigirse a una audiencia que, aunque simplemente sea por cuestiones lingüísticas, no es la receptora natural del texto. Si a las referencias culturales sumamos la hibridación del lenguaje y la carga ideológica, resulta lógico pensar que mantener equilibrada la cantidad de información nueva que se proporciona al lector será, sin duda, uno de los problemas principales que se le plantearán: “How much of the “otherness” of the ‘foreign’ should the translator highlight? How much of the foreign should he mute or erase in order to make texts easier for the ‘home’ (target) audience to assimilate?” (Bermann 2005: 5). Tanto para el autor como para el traductor gestionar este suministro de datos es una tarea que necesariamente conlleva un cierto grado de manipulación, puesto que ambos deciden qué incluir y qué eliminar basándose en su propio juicio, siempre bajo el influjo de las narrativas como veíamos anteriormente. Inevitablemente, el autor juzgará a su cultura

mientras la describe, y el traductor confrontará las distintas narrativas propias con las del original durante la reescritura, además de llevar a cabo un proceso de selección que privilegiará unas ideas sobre otras, unos elementos por encima de los demás. Tanto en el proceso creador como en el traductor, las posibilidades resultantes de combinar los elementos de los que se dispone son infinitas, la objetividad una utopía. Como consecuencia, una obra literaria nunca planteará un retrato fiel y exacto de una cultura del mismo modo que una traducción nunca será un preciso reflejo del original, porque “judgement is inescapable in the process; ‘objectivity’ is impossible. And just as there can be no final translation, there can be no final interpretation of a culture through a literary mode. There is no last Word” (Tymoczko 1999: 24).

Volviendo, pues, a la pregunta que planteábamos en este epígrafe: ¿cómo trasladar los términos que aparecen en la lengua vernácula en el original y que designan especificidades culturales propias del híbrido contexto de origen? Tymoczko (1999: 25), siguiendo una división parecida a la que establecíamos con la terminología venutiana, afirma que existen dos caminos: de un lado, omitir la referencia o buscar un equivalente en la cultura receptora, y del otro, mantener la palabra sin traducir y valorar la posibilidad de añadir una nota al pie, una aclaración o un clasificador explicativo.

Analicemos las técnicas que propone Tymoczko. Parece que la primera vía apostaría por facilitar la lectura al público de la traducción al eliminar el elemento extraño en los casos en que no aporte información fundamental para el desarrollo de la historia o buscar una equivalencia dinámica en la lengua meta que adapte el concepto a las características de la cultura de llegada. Es una estrategia, sin embargo, que, al neutralizar la diferencia, neutraliza aquello que distingue a la obra literaria, hace más *legible* la traducción a costa de, precisamente, lo que hizo destacable al original. Al tratar de clasificar en categorías de la cultura meta conceptos que proceden de un contexto totalmente distinto se pierden, irremediablemente, el sabor y la distintividad promovidos en el original, así como parte de la información contextual necesaria para comprender las bases y el desarrollo de la historia o la construcción de los personajes. De este modo, estaremos facilitando la lectura al público, pero también privándole de la posibilidad de conocer otra cultura, de cuestionar la realidad sobre la que se apoya su visión del mundo.

La segunda vía apuesta por subrayar la diferencia y mantener la fidelidad a las características del texto origen. Al dejar los términos sin traducir, igual que aparecen en el original, la cultura vernácula se vuelve decididamente visible a los ojos del lector de la traducción. No obstante, como ya hemos dicho en otra parte, demasiada visibilidad puede acabar causando ceguera; en este caso, apabullando al receptor con información desconocida que puede, incluso aunque haga el esfuerzo de buscarla, ser difícil de encontrar de forma más o menos rápida en los recursos a su alcance. Así, y apelando a la utilidad pedagógica de la traducción, parece más recomendable añadir algún tipo de explicación que transmita al lector el significado del término. El traductor será, por tanto, como un guía que podrá emplear diversas tácticas para conseguir este objetivo, entre ellas, las notas, las aposiciones explicativas o los glosarios. Es lo que hacen, por ejemplo, Esther Monzó y Dora Sales en su traducción de *Amor y añoranza en Bombay* de Vikram Chandra, especializada esta última en reescrituras de autores indios, sobre todo Chandra y Manju Kapur, de los que ha traducido o supervisado y revisado todo lo que se ha publicado en nuestro país⁷⁸. Sales apuesta siempre por incluir un glosario en el que define y explica el significado de las diversas palabras o expresiones en lenguas vernáculas que figuran en las obras, veamos los primeros términos del que acompaña a *Hijas difíciles*:

aalukisabzi: Guiso de patatas.

achar: Salmuera, fruta adobada.

achha, achcha: Expresión coloquial, “bien, bien”.

akhand Hindustan: Consigna que aboga por una India no dividida. Akhand significa completo, indiviso, e Hindustán se refiere a India (Kapur 2003: 337).

También añade una nota final en la que contextualiza la historia y aporta información relevante para comprenderla que el lector español no tiene por qué conocer:

[P]ara comprender el terreno en que se mueven Virmati e Ida, cabe decir que en la India la maternidad se considera mucho más que una fase natural en la vida de toda mujer, pues también es un estatus. El legado del

⁷⁸*Hijas difíciles* (2003), *Una mujer casada* (2004) y *En Familia* (2007) de Manju Kapur, aunque esta última novela ha sido traducida por Paz Pruneda y Sales se ha encargado de la revisión y de elaborar el glosario y la nota final. Lo mismo hizo con *Tierra roja y lluvia torrencial* (2005) de Vikram Chandra, publicada por Siruela en 1995 como *Tierra roja* con la traducción de José Luis Fernández-Villanueva Cencio. Diez años después se volvió a publicar con el título completo, revisada y anotada por Sales y con un glosario de términos. Sales se encargó también, como hemos dicho, de la traducción de *Amor y añoranza en Bombay* (con Esther Monzó, 2001) y de la de *Juegos sagrados* (2007), ambas de Vikram Chandra.

Código de Manu (200 AC-200 AD) está muy presente en el pensamiento actual. Este texto antiguo, que combina el hinduismo con el derecho, definía a las mujeres basándose en sus funciones como esposas, madres e hijas (Sales 2003: 355).

En esta suerte de epílogos, Sales también aprovecha para explicar la hibridación lingüística del original y justificar la estrategia de traducción seguida para respetar este rasgo:

[H]emos respetado en todo momento la hibridez con que la autora hace uso de la lengua inglesa, utilizada como vehículo comunicativo desde la ficción india contemporánea. Así, las palabras en hindi, panjabí y sánscrito que aparecen en el original, y que allí no se traducen, se han mantenido de igual modo en la versión en español. Manju Kapur es consciente de la diferencialidad que suponen esas expresiones para un público lector no indio y para otras comunidades lingüísticas en la propia India. El multilingüismo es, pues, un valor que se palpa en la textura de esta novela. Con todo, para quienes estén interesados, hemos preparado un glosario de términos y expresiones culturalmente definidas que puede consultarse alfabéticamente (Sales 2003: 357-8).

En algunos casos, se podría también optar por añadir breves explicaciones dentro del texto en forma de aposiciones o aparte, en notas al pie, la primera vez que aparece una palabra extraña para el lector. Sin embargo, si los términos en otra lengua son muy frecuentes, con esta técnica acabaremos rompiendo el hilo natural de la historia al alargar las oraciones en demasía o al apabullar al público con multitud de notas, mientras que recopilando esta información al final, de forma que su consulta sea opcional, el texto resultante será mucho más fluido. Esta es la estrategia que sigue Sales en sus traducciones de literatura india, fijémonos, por ejemplo, en un fragmento de *Hijas difíciles* en el que se describe el ajuar de una novia:

Había una pequeña *tashtri*, delicadamente moldeada, para aperitivos; thalis de *kansa* y *katoris* que fulguraban su fingido brillo plateado; vasos de latón en forma de cono; enormes *karhais* y *patilas* para cocinar. Una pequeña maleta contenía su ropa: seis juegos de salvar kamizes. Una esposa no tenía que exhibirse, después de todo (Kapur 2003: 87).

Pensemos en cuán trabado resultaría el texto si cada término se acompañara de su descripción, en lugar de, como hace Sales, recopilarlos en un glosario. Este procedimiento está en la línea de lo que Appiah (2000 [1993]) denomina “thick translation”, que describe como una forma de traducir “that seeks with its annotations and its accompanying glosses to locate the text in a rich cultural and linguistic context” (*ibid.*: 427). Para este autor, este es el mejor modo de enfrentarse a textos muy marcados

culturalmente, porque es respetuoso tanto con el autor como con el público, al ofrecer una detallada descripción del contexto de creación de la obra que promueve el conocimiento y la comprensión. Así, la traducción obliga a los lectores a ir más allá y cumple un doble objetivo: el de trasladar el texto y el de impulsar “a genuinely informed respect for others” (*id.*). Por otro lado, Hermans no entra en consideraciones respecto a la idoneidad de esta práctica, sino que afirma que es una interesante línea de investigación en tanto que tiene en cuenta “both the epistemological complexities and the political implications of cross-cultural translation” (2003: 387). Se muestra, además, partidario de extender el estudio y el uso de la “thick translation” en los estudios de traducción como un elemento crítico que posee el potencial “to counter the flatness and formulaic reductiveness of the jargon of translation studies, and foster instead a more diversified, richer vocabulary” (*id.*).

Hemos visto que el enfoque cultural nos proporciona, sin duda, valiosas técnicas y estrategias para acometer la traducción de literatura híbrida desde una postura reflexiva e indagadora, casi antropológica en su afán por conocer en profundidad los sistemas en los que se originan las manifestaciones culturales trasladadas. Sin embargo, esta postura, que es muy útil para llevar a cabo la traducción, no lo es tanto para realizar un análisis de los textos traducidos que aborde el resultado final desde una perspectiva holística que nos dé una visión real del proceso traductor. Por lo tanto, si es cierto que es importante examinar los textos valorando las estrategias seguidas por el traductor y su éxito al trasladar el lenguaje y la realidad construidos por el autor original, no lo es menos que el juicio de dicha actividad tiene que tener también en cuenta los factores sociales, por ejemplo, las circunstancias laborales en las que se ha llevado a cabo, la consideración de la traducción en la sociedad meta o la posible incidencia de otros agentes en el proceso.

Por eso, el marco teórico desde el que valorar la traducción de manifestaciones híbridas, en este caso de literatura hispana escrita por mujeres en Estados Unidos, ha de aunar necesariamente ambos enfoques. De lo contrario, podremos examinar las estrategias y técnicas empleadas, los resultados obtenidos o el impacto causado en el público meta, pero no sabremos por qué se tradujeron unas obras en lugar de otras, qué

motivos llevaron a los traductores a tomar sus decisiones de traducción ni, más importante, qué medidas se podrían impulsar para tratar de mejorar la calidad de las traducciones que se producen en nuestro mercado literario. Considero, por tanto, fundamental la aplicación de las teorías sociológicas de la traducción al análisis que realizo en esta tesis doctoral, ya que, en este caso concreto como veremos, resulta obvia la influencia de factores sociales que condicionaron la aparición de dos versiones españolas de una misma obra tan distintas y cercanas en el tiempo.

Si en esta sección he tratado de mostrar las técnicas empleadas en la traducción de literatura híbrida para abordar las tres áreas que más problemas plantean al traductor: la ideología, el lenguaje y las referencias culturales, en la siguiente intentaré justificar por qué la aplicación de estas estrategias en el terreno práctico no se lleva a cabo tan a menudo como sería deseable, así como por qué el análisis de estas traducciones suele partir de unas premisas teóricas insuficientes para abordar este asunto en profundidad.

3.2. La aportación de la perspectiva social

Does cultural translation mean that the cultural should be focused in our reflection of translation instead of another dimension such as the social? Here we could object, is the social separable from the cultural?
(Wolf 2010)

Aunque, como decía, el enfoque cultural nos proporciona un punto de vista excelente desde el que efectuar un análisis de las relaciones entre culturas, de las asimetrías de conocimiento y de su influencia en la traducción, en mi opinión, sería una aportación interesante estudiar las razones tras la elección de una obra para su publicación en un nuevo mercado, los mecanismos subyacentes a las decisiones del traductor o las motivaciones de los agentes involucrados en el proceso. Si analizamos la estructura de la sociedad en la que habitamos, es obvio que todos los seres humanos formamos parte del tejido social y estamos enlazados por este; esta red conforma un amasijo de relaciones, normas, expectativas, distinciones y estereotipos que constituye nuestro hábitat, un sistema en el que nos desenvolvemos con eficacia y facilidad al haber pasado por un proceso de interiorización de sus reglas que comienza en el momento en el que nacemos. Los individuos somos fundamentalmente, por tanto, *seres sociales* en tanto que nuestra situación en el mundo y en nuestra comunidad se define

por relación y contraposición a los demás seres que nos rodean. Así, uno es *padre* porque ha tenido relación con una *mujer* de la que han nacido *hijos*; es *jefe* porque tiene una serie de *empleados* a su cargo; es *alcalde* porque un *partido* le ha elegido como candidato y unos *ciudadanos* le han dado su voto; es *traductor* porque reescribe textos de un *autor* para que sean leídos por un *público* que puede o no ser su *empleador*, la persona que le encarga el trabajo. Es decir, los roles que desempeñamos como individuos a nivel familiar, laboral o personal siempre dependen de otros seres humanos que son los que les dan sentido, los que los hacen posibles o los que marcan las pautas que los rigen. Nuestra actividad al desempeñar esos roles, por tanto, estará marcada por nuestra personalidad y juicio, pero también por las expectativas que los rodean, ya que, si no las cumplimos, seremos castigados de una u otra forma por la sociedad: nos despedirán, nos quedaremos sin amigos o perderemos la custodia de nuestros hijos.

Dado que, en apariencia, el traductor no se diferencia en nada de sus congéneres, es lógico aceptar que se trata de un ser social que, en su faceta laboral, intentará alcanzar las mismas metas que el resto de individuos en nuestra sociedad: realizar su trabajo de una forma digna ganando, por ello, un salario que le permita un nivel de vida normal. Por supuesto, hay diversos tipos de traductores como veremos más adelante, pero, en cualquier caso, no es posible valorar su comportamiento laboral sólo desde una perspectiva cultural si consideramos que, a pesar de su importancia e influencia en la comunidad, el entorno más inmediato del individuo está constituido por lo social.

Del mismo modo, las traducciones son artefactos sociales, objetos cuyo origen se encuentra en las instituciones sociales que ponen los medios para su lanzamiento, sean éstas organizaciones nacionales o supranacionales, productoras cinematográficas, centros artísticos o editoriales. Los originales pasan, por tanto, por un proceso de selección que es especialmente significativo en el caso de la literatura, ya que, si bien es obvio que no se puede traducir todo, cabe preguntarse qué razones llevan al editor a escoger unas obras y no otras para su publicación en un nuevo mercado. Desde las imposiciones canónicas (marcadas por premios internacionales⁷⁹ o corrientes

⁷⁹ La publicidad que un premio internacional da a un autor extranjero, incluso a uno ya consagrado, es incomparable, sólo hay que pensar en algunos de los ganadores del Premio Nobel de Literatura de los últimos diez años. Autoras de reconocida calidad como la austríaca Elfriede Jelinek o la rumano-alemana Herta Müller contaban con apenas tres o cuatro obras traducidas y publicadas en España hasta que dicho galardón les proporcionó un reconocimiento

académicas) hasta el gusto personal, pasando por previsiones de ventas o puras intuiciones, existen numerosas motivaciones para traducir y comercializar un libro. La elección puede, por tanto, estar más o menos motivada, pero, sin duda, repercute sobre la imagen que el público receptor construirá de la corriente literaria a la que pertenece la obra y de la cultura en la que se enmarca. Como decía con anterioridad, la traducción es un poderoso medio para construir imágenes y poner en contacto dos culturas, por lo que las obras funcionan como *ventanas* que muestran una parte del contexto origen. Así, la forma de seleccionarlas puede carecer de importancia, pero las consecuencias de dicha selección son indudablemente relevantes.

3.2.1. Las políticas de poder y las luchas entre capitales

Si aplicamos el concepto de poder desarrollado por Foucault que veíamos en el primer capítulo, observamos que, efectivamente, en el proceso de publicación de una obra traducida se produce una **compartimentalización** que incide incluso en el acto de selección de la obra en sí, ya que cualquiera de los supuestos que acabamos de aventurar se apoya en una serie de relaciones de poder que, de forma casi imperceptible, guían los actos del individuo en una dirección determinada. Estas redes de fuerzas resultan más evidentes cuando se producen cambios en el canon o cobran impulso nuevas corrientes académicas, porque es fácil identificar a los agentes en posesión de más autoridad. Sin embargo, son igualmente eficaces en el caso de la formación del gusto literario⁸⁰ de una

a nivel internacional que, en el caso de nuestro país, multiplicó las traducciones de sus mejores novelas y las situó en primera línea en todas las librerías. No cabe duda de que, tras la canonización que supuso el Nobel, los editores se vieron compelidos a hacer accesibles más obras de estas autoras al público español; una operación que, sin perder de vista los negocios, pudo además reportarles bastantes beneficios.

⁸⁰ La formación del gusto literario de un individuo es un proceso fascinante si tenemos en cuenta los factores que inciden en él. Por un lado, la pertenencia a una u otra cultura influye de forma decisiva en los libros considerados canónicos en una sociedad determinada y, también, una vez más, en las obras que un lector puede encontrar en cualquier librería. Las listas de lectura impuestas en colegios, institutos y universidades; las recomendaciones de la crítica; y, por supuesto, las traducciones disponibles, forman parte de una red de fuerzas que se sostiene y retroalimenta y que repercute de manera innegable en el gusto literario de una sociedad. Por otro, el gusto se desarrollará también teniendo en cuenta la disponibilidad, es decir, según las obras que un individuo tenga a su alcance en el entorno más próximo, lo cual significa que dependerá, en gran medida, del gusto de otros. Es decir, en la formación del gusto literario de una persona tendrá, normalmente, incidencia el gusto de los miembros de su familia más

persona o en la formulación de las previsiones de ventas de un libro, aunque sean más opacas. Cuanto más compartimentalizado está el poder, más invisible, más **microscópico** en palabras de Foucault, resulta y, por tanto, más aceptado socialmente, ya que nadie lo posee de forma absoluta y todos tenemos, en mayor o menor medida, la posibilidad de ejercerlo.

Estas microfuerzas actúan en el seno de una sociedad determinada, pero indirectamente pueden tener una incidencia mucho mayor. Pensemos que al traducir una obra procedente de una comunidad minorizada estamos introduciendo un elemento *extraño* en la cultura meta de tal forma que la operación puede tener como resultado el intercambio cultural o la dominación. La política del poder ha formado siempre parte de cualquier tipo de relación cultural y en el caso de la traducción su presencia es especialmente obvia, sólo hay que tener en cuenta la direccionalidad de las traducciones de obras literarias (cf. Bielsa 2010 y Venuti 1995, 1998)⁸¹. Esto significa que una cultura minorizada cuenta con escasas posibilidades de compartir sus bienes culturales con las culturas más poderosas⁸², por lo que la balanza está inclinada desde el principio. En consecuencia, elegir cuáles de esos bienes culturales se hacen accesibles no debería ser, como decíamos, un proceso arbitrario, ya que, cuando una cultura emergente tiene la rara oportunidad de ganar visibilidad, los “emisarios culturales” deberían centrarse tanto en qué compartir como en cómo compartirlo.

En el caso de la literatura, si bien el traductor es el emisario que regula la transmisión de información a través de esa ventana a la cultura meta que es una obra

próxima o de los amigos más cercanos. Dado que, además, esas personas pueden tener cierto ascendente sobre él y representar una autoridad, el interés por las obras que leen surge, aun inconscientemente, de una relación de poder.

⁸¹ “The economic and political ascendancy of the United States has reduced foreign languages and cultures to minorities in relation to its language and culture. English is the most translated language world-wide, but one of the least translated into (Venuti 1995: 12-14)” (Venuti 1998: 10). Una afirmación que en nuestro país corroboran los datos del informe “La traducción editorial en España” realizado por el Ministerio de Cultura en noviembre de 2010. De un total de 17.909 títulos traducidos al castellano en España en el año 2009, 10.123 habían sido originariamente escritos en inglés. En cambio, el número de publicaciones traducidas del castellano al inglés durante ese año ascendía sólo a 385.

⁸² “A culture with a low self-image welcomes translation (and other forms of rewriting) from a culture or cultures it considers superior to itself” (Lefevere 1992b: 87).

literaria, no podemos olvidar que el editor es el emisario responsable de decidir qué ventanas se abren y cómo lo hacen:

Who makes the text in one's own culture "represent" the text in the foreign culture? In other words: who translates, why, and with what aim in mind? Who selects texts as candidates to "be represented?" Do translators? And are those translators alone? Are there other factors involved? (Lefevere 1992a: 1).

Retomando las ideas de Bourdieu que vimos en el primer capítulo, consideramos que existe un protocampo de la traducción que se caracteriza por su interseccionalidad con otros campos, por lo que la traducción literaria sería una subdivisión dentro de ese protocampo en la que ejercerían su influencia también otras áreas como la de la teoría de la literatura o la del mercado literario. Esta cualidad interseccional provoca que el capital se halle repartido en este subcampo de forma muy heterogénea, al haber agentes que ostentan su poder en las distintas áreas y que, por tanto, lo ejercen sobre aspectos distintos de la actividad traductora.

Así, en este caso los mayores poseedores de capital simbólico serían, por un lado, los expertos en traducción literaria tanto en el plano académico —profesores de universidad especializados en el tema que imparten docencia relacionada con él tanto a nivel de grado como de máster y que han teorizado ampliamente sobre esta cuestión en conferencias y publicaciones de reconocida pertinencia— como en el práctico —traductores consagrados, con una afamada trayectoria profesional en lo literario, a menudo incluso premiada con galardones de prestigio. En algunos casos, ambas figuras coinciden y el experto en traducción literaria lo es tanto en la academia como en la práctica profesional. Por otro lado, estarían los críticos literarios, expertos en teoría de la literatura cuyas valoraciones pueden llegar a tener la etiqueta de verdad absoluta si su opinión es aceptada y valorada como un juicio de autoridad. En esos casos, su poder es tal que son capaces de lanzar o poner en peligro la carrera de un escritor, puesto que desempeñan un rol fundamental en la formación del canon literario⁸³. Aun cuando

⁸³ El caso más paradigmático de crítico literario con un enorme poder y con gran influencia mediática de los últimos años, es, sin duda, el del polaco-alemán Marcel Reich-Ranicki. Conocido por su carácter polémico y controvertido que le ha llevado a tener sonadas discusiones con escritores como Günter Grass, Peter Handke, es, sin duda, una de las figuras de autoridad que dicta el canon literario en lengua alemana ("El crítico Reich-Ranicki elige las 20 mejores novelas en alemán", *El País*, 23 de mayo de 2002: <http://www.elpais.com/articulo/cultura/ALEMANIA/critico/Reich->

raramente puede considerárseles expertos en traducción, juzgan tanto obras escritas en su lengua como traducciones, pero la mayoría no parece reparar en este detalle excepto cuando considera que el traductor ha cometido errores o cuando la lectura es tan fluida que este parece haberse esfumado, es decir, el mayor elogio que se suele dedicar a una traducción es que *se lee como un original*, potenciando así, precisamente, la invisibilidad del traductor y la desaparición de los elementos cultural y lingüísticamente problemáticos.

Los agentes en posesión del capital económico serían principalmente los editores, es decir, pertenecerían al campo del mercado literario y serían, en última instancia, los responsables de la publicación de un libro. No obstante, como afirma Thompson (2005: 30-31), las editoriales necesitan poseer también capital simbólico si desean tener prestigio, un elemento que repercute en las ventas, y, además, requieren otros dos tipos de capital: humano e intelectual. El primero se consigue a través de los empleados de la editorial y depende de los conocimientos y la experiencia que sumen; el trabajo del traductor está incluido en esta sección. Por supuesto, el capital humano cuesta dinero, lo que significa que el editor ha de valorar los pros y los contras de la inversión de parte del capital económico en la contratación de profesionales que, a su vez, pueden proporcionarle mediante su trabajo más rendimientos monetarios y simbólicos. El capital intelectual consiste en los derechos que el editor tiene sobre el contenido que publica, y es el producto principal con el que realizan negocios las editoriales, cuyo valor suele cifrarse en el catálogo de títulos (cf. también Bourdieu 1995: 255). La combinación de estos cuatro tipos de capital determina la situación de cada editorial en el campo, por lo que todas tratan de encontrar el equilibrio que les permita obtener el máximo. La cadena editorial es, por tanto, una cadena *de valor* (*ibid.*: 20-21) en la que cada agente agrega *algo* con su trabajo que suma más valor al objeto libro, desde el autor hasta los distribuidores. Todas las personas que son responsables de algunas de las acciones de dicha cadena tienen que recibir una remuneración económica

Ranicki/elige/mejores/novelas/aleman/elpepicul/20020523elpepicul_6/Tes_ [última consulta: 28 de diciembre de 2011]).

Su influencia sobre los lectores alemanes es apabullante, para muestra, una sola referencia positiva a *Corazón tan blanco* de Javier Marías fue suficiente para convertir a esta novela durante años en un éxito de ventas en el mercado alemán (“El crítico más feroz de Europa promete ser bueno... a los 90”, *El Mundo*, 2 de junio de 2010: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/06/02/cultura/1275470759.html> [última consulta: 28 de diciembre de 2011]).

por su labor que, normalmente, irá acorde con sus conocimientos y experiencia. La tarea del editor es, por tanto, supervisar el proceso y tratar de encontrar el balance más provechoso entre el capital económico que invierte y los beneficios monetarios y simbólicos que obtiene.

El rol de los editores en la vida cultural de un país es fundamental si tenemos en cuenta lo que comentábamos anteriormente: suya es la decisión final acerca de qué obras traducir y comercializar y, por tanto, de qué *ventanas* entre culturas abrir. Las motivaciones de un editor dependen, por supuesto, de innumerables factores, entre ellos los personales, pero no se puede olvidar que el componente económico tiene que estar siempre presente en mayor o menor medida, más aun cuando vivimos una era marcada por la mercantilización del arte (Jameson 1991). La lucha entre los principios heterónimo y autónomo⁸⁴ que veíamos en el primer capítulo se reproduce en el subcampo de la traducción literaria enfrentando (en un sentido figurado) a los poseedores del capital simbólico y a los del económico. Sin embargo, esta lucha también puede darse a nivel personal dentro del mundo editorial y, como muestra, existen editores con un enorme capital simbólico⁸⁵, producto de su afán por poner al

⁸⁴ Decíamos en el primer capítulo que es la lucha clásica del dinero frente al arte, ambos extremos se disputan la jerarquía sobre un campo: el principio heterónimo es la base para aquellos agentes que dominan un campo política y económicamente, mientras que el principio autónomo se caracteriza por ser independiente de las presiones económicas y políticas y estar, en cambio, basado en el *amor al arte*.

⁸⁵ Un caso conocido de esa lucha entre ambos tipos de capital en el mercado literario es el del editor catalán José Janés, fundador del sello José Janés Editor, precursor de Plaza & Janés, en 1941. A pesar de los tiempos difíciles que corrían, no renunció nunca a editar libros bien hechos, ni siquiera cuando, como en los primeros años, había restricciones de papel. Así publicó la colección “Grano de Arena”, formada por obras de formato pequeño y pocas páginas, en la que incluyó a autores como Baring, Wells, Joyce, Colette y Pirandello. Poco a poco, se fue atreviendo a más, y en 1959, el año de su muerte, ya había publicado un total de 1.600 títulos. Decíamos que la biografía de un editor es su catálogo y, en el caso de Janés, una ojeada a su último catálogo produce una gran admiración. En él, él mismo hace esta declaración de principios: “Un afán de constante superación y un decidido empeño en que el lector español esté siempre a la page en todo cuanto concierne a las inquietudes literarias de estos días nuestros”.

Sus colaboradores lo recuerdan siempre con problemas económicos, luchando por conseguir créditos para no tener que cerrar. En las numerosas colecciones de José Janés Editor publicó, entre otros, a Homero, Leopardi, Tolstoi, Stefan Zweig, Somerset Maugham, Thomas Mann, Marcel Proust, François Mauriac, Aldous Huxley, H. G. Wells, Luigi Pirandello, Virginia Woolf, Ernest Hemingway, John Dos Passos y un largo etcétera. Publicó los premios Pulitzer y Goncourt, ediciones lujosas y baratas, novela policíaca y de humor. Incluso se atrevió, en una época de simpatías germanófilas, a publicar las memorias de Churchill y de Eisenhower. Entre los autores españoles, publicó a Camilo José Cela, Mercedes Salisachs,

alcance de una sociedad obras —tanto originales como traducidas— a las que, de otra forma, no tendría acceso^{86,87} (Casanova 2002, Buzelin 2007, Milton y Bandia 2009).

No obstante, con raras excepciones, el editor debe preocuparse por las ventas que pueda generar una obra (y es positivo que sea así, puesto que son los beneficios los que permiten seguir publicando nuevos títulos), ya que es quien invierte el capital y, como decíamos, en cierta medida esto le posiciona frente a los agentes que defienden la preponderancia del principio autónomo al valorar el arte teniendo en cuenta su dimensión comercial (Bourdieu 1995: 214ss). A pesar de la relativa independencia de cada campo o subcampo, el dominio de lo simbólico o lo económico en una sociedad se dirime en el campo del poder, que ejerce su influencia sobre todos los demás y determina la actitud general de una sociedad hacia esta lucha.

Antonio Gil, Francisco Candel y Noel Clarasó. Es reconocido como uno de los editores más influyentes y aperturistas de la posguerra española y, sin duda, uno de los que más luchó por promover la literatura en un país inmerso en una enorme crisis cultural (Moret 2002).

⁸⁶ Esta labor se vuelve particularmente visible en casos de conflicto y represión, pensemos, por ejemplo, en el trabajo de los editores durante la época franquista. Con la mayoría de intelectuales españoles desaparecidos, encarcelados, silenciados o exiliados, prácticamente la única forma de cultura a la que podía acceder la población eran las traducciones de autores extranjeros. Hubo editores como el ya mencionado José Janés que hicieron posible el trasvase a nuestro idioma de cientos de obras cumbre de la literatura universal. En estas situaciones, traductores y editores desempeñan una labor fundamental para el mantenimiento y desarrollo de la vida cultural del país.

⁸⁷ En relación con esta idea se encuentra el concepto de “Literatura Mundial” (*Weltliteratur*) avanzado por Goethe para describir la circulación y recepción en Europa de numerosas obras internacionales, procedentes incluso de países no occidentales. En los últimos años, debido al mercado de intercambios globales, que pone a disposición de los lectores una inabarcable cantidad de títulos procedentes de numerosos países, el debate en torno a este concepto se ha reabierto y abordado desde diversas perspectivas. Así, Damrosch (2003) afirma que esta noción no se refiere tanto a la formación de un amplio canon que incluya obras de todo el mundo, como a la libre circulación de literatura, un ámbito en el que tiene un papel clave la traducción como mediadora entre los distintos contextos de origen y llegada. Así, las obras que dan realmente sentido a la Literatura Mundial son aquellas que, de alguna manera, ganan con la traducción. No obstante, mientras que el enfoque de Damrosch está ligado a la lectura personal, el promovido por Moretti (2000, 2003) apunta más hacia la creación de un modelo para elaborar patrones a gran escala que permitan analizar el alcance global de distintas formas literarias. En línea con las ideas de Moretti se encuentran también los trabajos de Casanova (2001) o Apter (2006), quienes coinciden con él en considerar el campo literario como global, pero desigual. Desde esta perspectiva, lo relevante como objeto de estudio no son tanto las obras, como los mecanismos de distribución y recepción que las convierten en *mundiales* y en los que la traducción sigue teniendo una importancia fundamental.

3.2.2. Mecenazgo y *habitus*

Acceptance of patronage implies that writers and rewriters work within the parameters set by their patrons and that they should be willing and able to legitimize both the status and the power of those patrons
(Lefevere 1992b: 18)

La influencia del capital económico es especialmente evidente en la relación que se establece entre el editor y el traductor, puesto que, al ser laboral, no se queda en el nivel de lo abstracto, sino que, efectivamente, el traductor necesita del dinero del editor para realizar su trabajo. La relación que se establece entre ellos es, por tanto, una de mecenazgo, similar a la que se establece entre autor y editor con la diferencia de que el traductor no suele, excepto en contadas ocasiones como veremos, poseer el capital simbólico que atesora el autor.

Si recordamos las definiciones y explicaciones acerca del *habitus* del traductor que se analizaron en el primer capítulo, tanto Simeoni como Gouanvic y Prunc estaban de acuerdo en que, en general, el curso de la historia, la formación académica recibida, las características del sector y las condiciones laborales con las que normalmente trabajan han provocado que el *habitus* del traductor se caracterice por la servidumbre y el sometimiento a los agentes en posesión de los distintos capitales: autores y editores, sobre todo. Esto significa que, además de encontrarse en la tesitura de tener que respetar al máximo las características del texto original que, en el tipo de literatura que nos ocupa, son especialmente complicadas de mantener en lo que se refiere a las referencias culturales, las estructuras lingüísticas y la carga ideológica, como veíamos en secciones anteriores, ha de hacerlo en las condiciones laborales impuestas por el editor. Estas suelen estar marcadas por una serie de restricciones que ya anticipó Lefevere, así, las más frecuentes y denunciadas por muchos traductores están relacionadas con los plazos, normalmente demasiado cortos y poco realistas si se quiere obtener una traducción de calidad, y con los salarios, entre los más bajos de Europa. Pero, además, existen otras irregularidades en la situación laboral de los traductores que no se señalan con tanta frecuencia a pesar de que muestran con claridad la precaria posición en la que se encuentra este colectivo de trabajadores en nuestro país.

Así, según el II Libro Blanco de la traducción editorial en España, redactado por la ACEtt (Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de

Escritores) en 2010, y el informe “La Traducción Editorial en España”⁸⁸ realizado por la Subdirección General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas del Ministerio de Cultura en el mismo año⁸⁹, la situación del traductor editorial queda lejos de ser ideal. El informe LTEE especifica el marco legal por el que se regula esta actividad laboral en nuestro país, fundamentalmente, la *Ley de Propiedad Intelectual de 1987*, que sirvió para proteger los derechos de los traductores además de proporcionar un entorno propicio para impulsar otras iniciativas como la que estableció, en 1989, un protocolo de acuerdo entre la Federación de Gremios de Editores de España y ACEtt sobre modelos orientativos de contratos de traducción, modelos que con posterioridad han sido actualizados. Años después, en 1996, el *Texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual*, aprobado por *Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril*, supuso un avance en la regulación de los derechos laborales y patrimoniales del colectivo de traductores y, desde entonces, es el documento legal que se toma como referencia. Así, según subraya el informe LTEE (2010: 43-44), los puntos más importantes de dicho texto son los siguientes:

- Se reconoce la condición de **autor** del traductor
- Se reconoce la propiedad de los **derechos de su traducción**, derechos que en virtud de esta Ley son irrenunciables
- Se establece el **derecho a una remuneración** en concepto de derechos de autor
- Se reconoce su derecho a la información sobre **datos de tirada y ventas** de la obra traducida
- Se reconoce su derecho a una **liquidación anual** sobre derechos de autor
- Se establece el procedimiento a seguir en casos de **cesión a terceros**
- Se reconoce su derecho a la **comunicación sobre la expiración y renovación** de derechos
- Se reconoce su derecho a que sea **respetada la integridad de la obra** traducida
- Se reconoce su derecho a **aparecer de forma visible** en la edición
- Y el derecho a mención del **copyright del traductor**, entre otros.

⁸⁸ En adelante, informe LTEE.

⁸⁹ Estas son las referencias oficiales más actualizadas que podemos consultar. El citado informe es elaborado de manera bienal, por lo que es de esperar que el siguiente se realice en noviembre de 2012 con lo cual queda fuera del alcance de esta tesis doctoral. Por otra parte, el Libro Blanco publicado por ACEtt sólo cuenta con dos versiones: la primera, de 1997, y la segunda, de 2010, empleada aquí. No es probable que vaya a publicarse una tercera versión próximamente teniendo en cuenta la actualización de 2010.

A pesar de las buenas intenciones del citado documento legal⁹⁰, el II Libro Blanco proporciona datos que entran en directa contradicción con lo estipulado en la legislación. Mediante una encuesta realizada al colectivo de traductores en los meses de junio y julio de 2009⁹¹, los redactores tuvieron acceso a una serie de datos que nos ayudan a construir la imagen real de este sector profesional. Para empezar, se preguntó a los encuestados por la situación contractual que reguló la última traducción que realizaron en 2008 y los resultados son ya abrumadores: un 27,2% de los libros traducidos en ese año carecían de contrato formalizado por escrito y ese porcentaje aumenta hasta el 44,5% entre los traductores esporádicos⁹². El resto de las preguntas ayudan a completar la panorámica de la situación laboral del traductor editorial y arrojan resultados poco alentadores que muestran que las regulaciones estipuladas en la legislación vigente no se están cumpliendo. Así, el 16,5% de los contratos para más de una edición no incluía un porcentaje de derechos, el 33% de los contratos no incluía un número mínimo y máximo de ediciones y en el 71% de los casos, el traductor no recibió información sobre los datos de tirada. Además, en el 12,4% de los casos, no recibió ni un solo ejemplar justificativo de su traducción. No obstante, el dato que más poderosamente llama mi atención es que en el 48,8% de los casos, el editor no solicitó el visto bueno del traductor para introducir correcciones haciendo, por tanto, caso omiso

⁹⁰ El informe LTEE nos recuerda también que con posterioridad se han desarrollado otras leyes en el ámbito de la propiedad intelectual que son de aplicación a la situación laboral de los traductores editoriales, a saber:

- La *Ley 19/2006*, de 5 de junio, *por la que se amplían los medios de tutela de los derechos de propiedad intelectual e industrial y se establecen normas procesales para facilitar la aplicación de diversos reglamentos comunitarios*.

- La *Ley 23/2006*, de 7 de julio, *por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril* (estas modificaciones se dirigen a incorporar en nuestra legislación la Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines en la sociedad de la información).

- La *Ley 10/2007 de la Lectura, del Libro y de las Bibliotecas*.

Aunque considero necesario hacer constar estas actualizaciones en nota al pie, no he empleado estos documentos legales en mi estudio, porque los cambios que introducen en ciertas regulaciones no son relevantes a efectos de esta investigación.

⁹¹ Los pormenores y la ficha técnica de esta encuesta pueden consultarse en el II Libro Blanco de la traducción (2010).

⁹² El informe llevado a cabo por ACEtt divide a los traductores en cuatro tipos según el número de libros que traducen de media al año: intensivos (más de cinco libros al año), frecuentes (entre 3 y 5), moderados (entre 1 y 2) y esporádicos (menos de 1 de media).

de sus derechos morales. Esto significa que el corrector y el editor pueden realizar cambios en la versión final sin comunicárselos al traductor ni pedirle su opinión y, aun así, publicarla con su nombre, dándole públicamente la autoría de un texto que puede contener variaciones sustanciales respecto del que él ha escrito. Como nos recuerda el II Libro Blanco, además de demostrar muy poca ética profesional, es una práctica ilegal, puesto que está en contra de la citada *Ley de Propiedad Intelectual*⁹³ y entra también en contradicción con lo recogido en el artículo 2.3. de la Convención de Berna, que insiste en que las traducciones han de ser protegidas contractualmente “como las obras originales”.

Otro de los puntos clave del estudio llevado a cabo por ACEtt es el relacionado con las tarifas y formas de pago. Ya se ha comentado en varias ocasiones que la baja remuneración es una de las quejas más frecuentes entre los traductores, pero el II Libro Blanco demuestra de manera fehaciente que esta afirmación no se basa en una impresión general, sino que, efectivamente, las tarifas para la traducción editorial en España son mínimas. Las formas de pago más empleadas por las editoriales son por recuento de 2.100 caracteres (29%) y por plantilla de 2.100 matrices (25,9%); en menor medida se emplea también el pago a tanto alzado (11,2%) y por palabra (9,3%). Si bien el sistema que se utilizaba de forma tradicional era el de la plantilla de 2.100 matrices al ser el que más se asemejaba a las características formales del texto original, en la actualidad, como explican Milla Soler y Pino Moreno (2006), debido a las herramientas de las que disponen los procesadores de textos, se está comenzando a generalizar el pago por recuento de 2.100 caracteres, un método que resulta claramente desfavorable para el traductor si lo comparamos con el anterior:

El pago por caracteres sin tener en cuenta las convenciones tarifarias existentes es, pues, una práctica fraudulenta, que algunos editores, cada vez con más frecuencia, imponen unilateralmente al traductor sin más objetivo ni virtud que el propio beneficio. Esta trampa se ampara en ciertas imprecisiones terminológicas que han surgido en torno a las unidades tarifarias desde que se recurre a las herramientas de recuento automático (*ibid.*: 36).

⁹³ CAPITULO III, Sección 1ª. Artículo 14. Contenido y características del derecho moral. Corresponden al autor los siguientes derechos irrenunciables e inalienables: (...)

4º. Exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación.

El pago por palabra, que tiene la ventaja de ser muy claro y fácil de calcular, es más frecuente en otros tipos de traducción como la jurídica o la periodística y, en el medio editorial, es normalmente preferido por traductores que proceden de otros ámbitos mejor remunerados en los que sí se emplea (la traducción comercial y la jurada pueden llegar a multiplicar por ocho las tarifas de la traducción literaria). Realizando un cómputo entre las formas de pago más frecuentes empleadas por las editoriales, la tarifa media por palabra de las traducciones al castellano es de 0,036 céntimos, una tarifa que baja hasta los 0,032 céntimos cuando el trabajo se realiza sin contrato. La tarifa mínima recomendada por la ACEtt es de 0,035 céntimos por palabra, aunque advierte que “no es recomendable traducir por las tarifas del tramo inferior a menos que vayan acompañadas de un buen porcentaje de derechos y se tengan esperanzas fundadas en que las ventas serán altas”⁹⁴. Si desglosamos las tarifas medias que arroja el empleo de los distintos métodos, las diferencias, como ya avanzaban Milla Soler y Pino Moreno, son dramáticas:

	TOTAL	MODOS DE CONTABILIZAR			
		Plantilla 2.100 matrices	Recuento 2.100 caracteres	Por palabra	Otros
Base: Tarifa editorial a lengua española cuantificable	371 Media	134 Media	162 Media	26 Media	49 Media
TARIFA MEDIA EN PRECIO POR PALABRA	0,036	0,040 ↑	0,030 ↓	0,043 ↑	0,039

Tabla 1. Tarifa media según el sistema de cómputo (II Libro Blanco).

Si, como hemos visto, en muchos casos no se perciben derechos por las ventas del libro y tenemos en cuenta que esa es la tarifa media (lo que significa que muchos traductores cobran por debajo del mínimo), es obvio que la traducción es una actividad laboral muy mal pagada, pero, además, las editoriales ejercen un abuso aún mayor al establecer plazos de pago que hacen prácticamente inviable que un traductor autónomo pueda saber con certeza de cuánto dinero dispondrá en un momento dado. Sólo un 7,5% recibe los pagos de manera fraccionada durante el proceso de traducción y un exiguo 4,9% recibe un anticipo en el momento de la firma del contrato. El resto, un 87,6% no recibe nada hasta que no ha entregado la traducción y esa situación viene agravada por el hecho de que el 44,6% de los traductores no percibe, en el mejor de los casos,

⁹⁴ Página web de ACE traductores: www.acett.org (última consulta: 3 de enero de 2011).

cantidad alguna antes de que pasen 60 días desde la entrega. De ese porcentaje, el 20,2% tiene que esperar 90 días o más para cobrar (véase Figura 1 a continuación):



Figura 1. Plazos de pago de las traducciones (II Libro Blanco).

Los últimos datos que nos proporciona el informe como conclusión a lo analizado con anterioridad tienen que ver con el grado de satisfacción que los traductores tienen respecto a sus empleadores. Se les pregunta, por tanto, por la relación que mantienen con las editoriales y es curioso comprobar que, a pesar del altísimo porcentaje de actitudes y contratos que, de un modo u otro, no se ajustan a la *Ley de Propiedad Intelectual*, el porcentaje de traductores que declara haber tenido alguna vez problemas con las editoriales es muy alto, pero tanto como cabría esperar: un 54,7% afirma haber tenido conflictos. De ese porcentaje, un 38,4% ha reclamado ante la editorial; de estos, un 7,7% ha emprendido también gestiones legales. Además, otro 2,2% ha emprendido acciones legales sin reclamar previamente al editor. Por último, un 14% de quienes han tenido problemas no ha tomado ninguna medida. No obstante, viendo los resultados que han obtenido quienes han llevado a cabo algún tipo de acción ante los abusos de las editoriales, estas cifras no extrañan tanto. Si, por un lado, tomamos al 38,4% que ha reclamado directamente a la editorial en el caso de tener algún problema y le preguntamos si se ha encontrado una solución satisfactoria, sólo el 17,8% afirma que siempre y el 19,1% que a menudo, mientras que el 42,4% sostiene que algunas veces, lo que, como afirma el II Libro Blanco “marca un perfil medio no muy satisfactorio para el conjunto de la profesión” (2010: 78). También desalentador es el último dato: un 20,8% declara que las editoriales nunca han atendido sus reclamaciones, “un porcentaje tan alto que justificaría que se tomaran medidas

correctoras en los procesos de reclamación, negociación de condiciones o establecimiento de mejores relaciones con las editoriales” (*id.*).

Por otro lado, si consideramos a los que recurren a la vía legal (9,9%), un porcentaje bajo comparado con el de los que afirman haber tenido algún problema, los resultados son igualmente descorazonadores, más aún si tenemos en cuenta que la legislación parece estipular de forma muy clara los derechos de los traductores. Las respuestas “siempre” (29,5%) y “a menudo” (11,5%) suman un 41% frente al 59% restante que afirma que “nunca” (27,9%) o que sólo “algunas veces” (31,1%) se han solucionado sus problemas por la vía legal. Estas cifras revelan claramente que, a pesar de lo estipulado en la legislación, existe una falta de respeto bastante generalizada por los derechos del colectivo de traductores, además de una falta de información o de interés de los traductores por las condiciones laborales que pueden (y deben) exigir. Incluso recurriendo a las medidas legales, no se alcanza un grado de satisfacción aceptable en la solución de problemas.

La conclusión que todos estos datos arrojan es que la percepción de nuestra profesión por parte de las editoriales, de la sociedad y de los propios trabajadores es, cuando menos, ambigua. Se considera la traducción como una actividad prácticamente automática que cualquier persona con conocimiento de idiomas puede realizar a un nivel razonablemente decente. En el caso de la traducción editorial, que debería ser una de las más valoradas laboralmente por lo que de artístico y creativo tiene su desempeño, la precariedad en los contratos, las bajas tarifas, la incertidumbre en los plazos de pago y la violación de los derechos de los traductores por parte de las editoriales provoca que una parte importante del sector se halle en condiciones de escasa profesionalización, al no ofrecer unas garantías mínimas de estabilidad y respeto laboral. Muchos profesionales se ven tentados a aceptar ofertas de otras especialidades que se encuentran mucho mejor pagadas y reguladas.

Así, “la presión de buena parte del negocio editorial, volcado en la producción rápida y fugaz, que valora la urgencia de la publicación en detrimento de la calidad” (II Libro Blanco 2010: 82) conlleva una devaluación del nivel de las traducciones y de la percepción laboral y social del traductor de libros. Esto le sitúa en una posición desde la que resulta difícil negociar las condiciones de trabajo y, por supuesto, los términos en

que llevarlo a cabo si entran en contradicción con los que el editor considera beneficiosos.

Volviendo a la terminología propuesta por Bourdieu, se puede afirmar que el *habitus* del traductor editorial es, en general, uno de sometimiento y precariedad que, en este caso, está menos condicionado por la formación académica y más por el entorno laboral que encuentra al terminar los estudios, en el que, por otra parte, no se valora especialmente el hecho de que sea titulado en traducción. Esto hace que este tipo de traductores adopten, en palabras de Prunc, el *habitus* del paria: “the most extreme version of the *habitus* of the ‘quintessential servant’, as Simeoni (1998: 12) puts it” (2007: 49), un trabajador sumiso que se pliega a lo que su empleador, su *mecenas*, requiere de él sin dar demasiada importancia al hecho de que el texto será publicado con su nombre (y, por tanto, bajo su responsabilidad) aun cuando el tipo de traducción o las estrategias empleadas hayan sido decididas por el editor o aunque el corrector haya introducido cambios sin consultarle allí donde haya considerado conveniente.

En consecuencia, por un lado veíamos que, dada la particular naturaleza de su trabajo, el traductor literario se encuentra sometido a todo tipo de presiones ideológicas y culturales que provocan que el resultado final se halle influenciado por sus narrativas, por su dominio de y relación con la lengua del texto origen, por las normas poéticas imperantes, por el discurso dominante en ese momento en las instituciones y los medios de comunicación o por el tipo de audiencia para el que se realiza la traducción (Álvarez y Vidal 1996: 6). Pero, además, por otro lado, el editor representa el papel del *mecenas* del que nos hablaba Lefevere y posee, por tanto, el poder para imponer una serie de *constraints* o restricciones que limitan el trabajo del traductor en numerosos aspectos. Por supuesto, tener que realizar su trabajo en unos plazos muy ajustados o cobrar unos honorarios muy bajos puede influir muy negativamente en la calidad de las traducciones (Abdallah 2010: 33). De la misma forma, esa posición laboralmente precaria de la que hablamos puede ocasionar que no tenga la posibilidad de negociar con el editor cierta libertad a la hora de decidir cómo debe ser la traducción o de justificar las decisiones tomadas. Esa falta de confianza en su condición laboral puede también llevarle a la auto-censura, es decir, a realizar una versión más neutra o naturalizada por temor a que el editor no la considere adecuada o a que el corrector decida introducir tantos cambios

que su texto acabe siendo irreconocible⁹⁵. Para Tymoczko (2007: 198), la tradicional situación marginal del traductor le convierte en un blanco fácil para la censura o autocensura⁹⁶, circunstancia que le impide adoptar una postura proactiva en su trabajo con respecto, por ejemplo, a la dominación cultural que ejerce Occidente.

Si recordamos que la traducción desempeña un papel fundamental en la imagen que formamos de una cultura, parece lógico afirmar que las reescrituras a partir de las cuales se construyen esas representaciones pasan por un doble, o incluso triple, filtro: el del editor, el del traductor y el del corrector. La traducción literaria es, por tanto, una actividad parcial por dos razones: la primera es que, como veíamos, sólo se puede traducir una selección de un amplio corpus de textos y, a su vez, una selección de los significados presentes en cualquiera de estos textos; y la segunda, que tanto los traductores como los editores son *partidistas*, es decir, se implican ideológicamente, aun sin pretenderlo, en sus decisiones (cf. Tymoczko 2000: 24). Aparte de las posibles motivaciones ideológicas, las económicas ejercen también su influencia, ya que, siguiendo en la línea del apartado anterior, los editores son los poseedores del capital económico en el campo de la traducción literaria y, por tanto y con escasas excepciones, las editoriales funcionan como negocios y tratan de obtener los máximos beneficios posibles. Con esta lógica, a menudo se encargan traducciones que se adapten a las expectativas del público receptor y que sean lecturas fáciles, vendibles; en estas circunstancias, la hibridación lingüística o las referencias culturales muy alejadas de la experiencia de los lectores no resultan la mejor garantía de unas ventas altas, por lo que a menudo se tiende a comisionar una estrategia simplificadora: “In Goethe’s words: ‘if you want to influence the masses, a simple translation is always best’” (Lefevere 1992a: 6). Si estas son las condiciones que impone el editor, el traductor no tiene más remedio que aceptarlas o rechazar el encargo a sabiendas, claro está, de que otra persona estará

⁹⁵ Existen ejemplos que apuntan a una influencia negativa del poder en el proceso de traducción, por ejemplo, la distorsión de la voz protagonista en las distintas versiones de *El diario de Ana Frank* (un caso que Lefevere analiza en profundidad en el capítulo 5 de su libro *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*), o la autocensura presente en la versión española de *The Catcher in the Rye*, donde se llegan a eliminar párrafos enteros (cf. Gómez Castro 2007).

⁹⁶ “Certainly there are instances where censorship is the prime factor constraining resistance, but the postcolonial cases studies I have explored indicate that self-censorship is even more operative than institutionalized censorship in thwarting the agency and activism of translators” (Tymoczko 2006: 199).

dispuesta a cogerlo. Negarse a realizar una traducción en unas condiciones que no le parecen las adecuadas es un acto que honra su ética profesional, pero, una vez más, no podemos olvidar que el traductor no es un *ser ideológico*, sino un *ser social* que tiene una vida al margen de su trabajo, que vive en sociedad y que necesita el trabajo para poder subsistir. En esa situación, se limita a aceptar el *habitus* de paria que le impone el entorno laboral y a seguir las reglas impuestas (cf. De Prada, Konnet y Filipetto 1996). Obviamente, no todo es justificable con este pretexto, pero sí sería necesario comenzar a tener en cuenta el papel de los editores en el resultado final de una traducción antes de juzgarla:

Not all features of the original are, it would seem, acceptable to the receiving culture, or rather to those who decide what is, or should be acceptable to that culture: the patrons who commission a translation, publish it, or see to it that it is distributed. The patron is the link between the translator's text and the audience the translator wants to reach. If translators do not stay within the perimeters of the acceptable as defined by the patron (an absolute monarch, for instance, but also a publisher's editor), the chances are that their translation will either not reach the audience they are want it to reach or that it will, at best, reach that audience in a circuitous manner (Lefevere 1992a: 6-7).

No obstante, como nos recuerda Prunc, existe también otro tipo de *habitus* entre los trabajadores de este gremio, el de los traductores-sacerdote, que se consideran “as the guardians of the word and as the gatekeepers and constructors of culture” (2007: 48). Son, por tanto, conscientes de que su labor como mediadores es imprescindible, así como del rol fundamental de la traducción en la formación de *imágenes* mentales de una cultura: “They know that they have the power to select, to transform and to define, which also provides them with the key to socially accepted values and truths” (*id.*). Prunc afirma que los orígenes de esta consideración de la actividad traductora se remontan a Mesopotamia⁹⁷, pero fueron posteriormente adoptados por los grandes traductores de la Biblia y por los traductores literarios cuyas versiones de obras clásicas pasaron a formar parte de los cánones nacionales. En la actualidad, sin embargo, parece opinar que este *habitus* sólo se mantiene activo entre los intérpretes y traductores de organismos nacionales (cf. *ibid.*: 49), aunque lo cierto es que también encontramos traductores con poder en otros campos. Hemos visto anteriormente cómo, en el área de

⁹⁷ “The habitus of the translator-priest first emerged in Mesopotamia where the priests guarded and interpreted the interlinear translations of the Akkadian texts (Vermeer 1992: 52)” (Prunc 2007: 48).

la traducción literaria, el traductor es a menudo un agente a merced de otros agentes que poseen capital económico o simbólico, pero, en ocasiones, también él puede gozar del suficiente capital simbólico como para ejercer su poder en este campo y desarrollar un *habitus* que se aproxima mucho más al del traductor-sacerdote que al del paria: profesional reconocido y respetado, guardián de la cultura. En estos casos, se puede llegar incluso a invertir la relación de fuerzas habitual y ser el traductor el que con su trabajo consagra al autor (cf. Casanova 2000) en el nuevo contexto de recepción. En el primer capítulo veíamos en qué condiciones podía un traductor literario adquirir el capital simbólico necesario para hallarse en una posición desde la que poder negociar con el editor las características de un encargo tanto en lo que se refiere a las condiciones laborales, como en lo que concierne a los rasgos estilísticos, ideológicos o lingüísticos del texto traducido, es decir, a las estrategias seguidas en la traducción⁹⁸.

En estos casos, el traductor está, como decíamos en el primer capítulo, *consagrado*, no se encuentra a merced del editor bien porque su labor es tan valorada que recibe numerosas ofertas de trabajo y, por tanto, puede tomarse la libertad de exigir y escoger; bien porque la traducción no es su principal, o al menos su única, fuente de ingresos y, en consecuencia, no le compensa realizarla a menos que sea en circunstancias que le resulten mínimamente favorables⁹⁹. Como veremos más adelante, en el tema de análisis de esta investigación, la traducción de literatura hispana escrita por mujeres en Estados Unidos, el capital simbólico del traductor se erige como uno de los factores fundamentales que determina las características de las versiones publicadas.

⁹⁸ En algunas ocasiones, como recoge Buzelin (2007), los traductores incluso seleccionan los originales para su posterior traducción y publicación. Por supuesto, la decisión final pasa por el editor, pero, aun así, resulta interesante constatar cómo algunas editoriales saben sacar partido de la formación de sus traductores así como de su conocimiento de otras lenguas y literaturas.

⁹⁹ Esta sería la situación de, por ejemplo, los profesores de universidad (en algunos casos también de secundaria) que, además de desempeñar su labor académica, normalmente en facultades de traducción o filología, trabajan como traductores literarios. Su situación laboral les proporciona una independencia económica que hace que no necesiten aceptar a cualquier precio los encargos que les propongan y, por otra parte, en ocasiones se da la circunstancia de que son expertos académicamente reconocidos en el tema que traducen con lo que su capital simbólico procura cierto poder moral a sus opiniones y decisiones.

3.2.3. La reproducción de la *illusio*

Decíamos en el primer capítulo que la reproducción de la *illusio* en la traducción de una obra literaria es un requisito fundamental para el disfrute de la lectura; mantenerla requiere que el traductor se ciña a las reglas del juego y que el lector esté dispuesto a entrar en él. Para ello, el traductor ha de ser capaz de mantener el *ambiente* de la historia de forma que el lector pueda realmente sentirse transportado al mundo en el que se desarrolla (cf. Fortea 2011). La *illusio* precisa, por tanto, de una continuidad en los elementos que conforman la obra literaria con el objetivo de que todos estén en consonancia y ninguno rompa la atmósfera creada.

Así, las referencias culturales son uno de los puntos clave en la continuidad de la *illusio* al dar credibilidad y *sabor* a la historia. Si pensamos en el caso que nos ocupa, la búsqueda de referentes españoles que pudieran sustituir a, por ejemplo, alimentos o platos típicos del contexto hispano-estadounidense sería un fallo que rompería la *illusio* del lector, quien sufriría un momento de descontextualización al encontrarse con un elemento extraño al contexto en el que se tiene lugar la historia.

Además, la creación y recreación del *aura* de una novela para que el público se encuentre inmerso en ella es una tarea que requiere conocer las expectativas con las que los receptores se enfrentarán a la historia, construidas tanto por las posibles obras anteriores del mismo autor o de la misma corriente literaria, las narrativas e imágenes relacionadas con el tema de la obra y el contexto en el que se desarrolla la acción, las críticas aparecidas en diversos medios de comunicación, las opiniones de conocidos al respecto o, simplemente, el título y la cubierta del libro. Como veremos en el siguiente capítulo, la importancia de los paratextos en la formación de la *illusio* es capital, ya que ayudan a crear el entorno en el que se enmarca la historia. Desde las resonancias del título hasta las connotaciones que sugiera la imagen de la cubierta, pasando por los posibles titulares publicitarios que ayuden a su comercialización, los textos complementarios que acompañen a la obra o el resumen que aparezca en la contracubierta, todos los elementos que circundan el texto literario en sí desempeñan el rol de enmarcarlo, de contextualizarlo en unas características temáticas, lingüísticas, culturales y estilísticas que contribuyen a crear unas expectativas determinadas en los posibles lectores.

3.3. Los paratextos

...cette frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture
(Lejeune 1975: 45)

Cuando un texto literario es publicado y comercializado por una editorial, deja de ser un texto para convertirse en un libro y, como tal, aparece siempre acompañado o rodeado por una serie de elementos que sirven para presentarlo al público, para enmarcarlo en un contexto. Estos componentes que son ajenos al texto literario propiamente dicho, pero forman parte fundamental de lo que podemos llamar el objeto libro, se denominan *paratextos*, según la terminología propuesta por Gérard Genette en su ensayo seminal de 1987 (1997 en su traducción al inglés). Así, el título, la cubierta, las ilustraciones, las dedicatorias, los prólogos o epílogos que puedan acompañar al texto, e incluso el formato que se escoge para comercializarlo, determinan el lugar de la obra en el universo literario desde una perspectiva tanto cultural como social e influyen en su recepción al sentar las coordenadas desde las que el público se enfrentará a su lectura. Estos elementos sirven, por tanto, para *hacer presente* el texto, para asegurar su presencia en el mundo, su recepción y consumo como objeto, como libro, en el mercado literario: “the paratext is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public” (Genette 1997: 1).

Como explica Genette (cf. *ibid.*: 2), los paratextos funcionan como umbrales para la obra, son áreas indefinidas, de paso, entre el interior —el texto— y el exterior —el mundo— y, por tanto, establecen la relación entre estas dos realidades enfocando el libro en una u otra dirección. Siguiendo la lógica de que no puede entenderse o definirse una ciudad sin tener en cuenta la periferia que la rodea, nos recuerdan Gil-Bardají *et al.* (2012: 7), “the in-depth comprehension of texts [...] also requires seeing them from a perspective that goes beyond the texts themselves and which also takes into account all those elements which, while separate, accompany and define them”. En consecuencia, los elementos paratextuales son espacios *in-between* y, al igual que hemos visto que lo hacen las áreas fronterizas en términos territoriales, funcionan como zonas de transición, pero también de *transacción*:

A privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that —whether well or poorly understood and achieved— is at the service of a better reception for the text and a more

pertinent reading of it (more pertinent, of course, in the eyes of the author and his allies) (*id.*)

Se extrae de estas palabras que los paratextos tienen una función principalmente explicativa, pero no podemos olvidar que también lo comercial desempeña un rol importante en la configuración de algunos de estos elementos, que ejercen un cometido publicitario al servir como reclamo para los lectores. Pensemos, por ejemplo, en la intención de la imagen escogida para ilustrar la cubierta de un libro o en las fajas publicitarias que a menudo rodean las obras lanzadas desde la editorial como *best-sellers*. Otros paratextos están incluso más claramente condicionados por el *marketing*: las reseñas y entrevistas al autor que rodean el lanzamiento de un libro o las presentaciones y firmas en ferias o librerías forman también parte del entramado paratextual. En cualquier caso, y aunque no pueda existir un libro sin ellos, los paratextos son siempre elementos subordinados, puestos al servicio del texto literario (cf. *ibid.*: 38).

Genette (1997: 5) distingue entre dos tipos de paratextos en función de su distancia respecto al texto; así, los **peritextos** son aquellos elementos que se hallan más próximos a él, formando parte del objeto libro, mientras que los **epitextos** son los componentes que se encuentran fuera de él, normalmente en distintos medios de comunicación o en conversaciones o correspondencia, y que pueden ser públicos o privados. A pesar del innegable interés que despierta este último tipo de paratextos, a efectos de esta investigación el análisis quedará restringido a los peritextos, es decir, a los elementos que se encuentran en el libro acompañando al texto literario, debido a la escasa presencia de epitextos públicos que rodearon la publicación de las traducciones que forman parte del corpus y a la imposibilidad de acceder a los posibles epitextos privados. Aunque no se analicen como tal, sí se emplearán, cuando los haya, para demostrar o remarcar un argumento, sin embargo, la desigual existencia de estos elementos en los casos analizados hacen imposible su inclusión en mi análisis.

Es obvio que tanto los peritextos como los epitextos no son sólo decisión del autor, sino que, en gran medida, dependen del editor. Si bien el escritor es propietario y responsable del texto literario por sí solo, en el momento en el que este se convierte en un libro publicado, su autor pasa a compartir dichas competencias con el editor quien, por tanto, podrá ejercer su poder comercializando el objeto de la manera en la que mejor

piense que va a cumplir sus objetivos: proporcionarle capital simbólico (reputación) o económico (ganancias). Así, aun contando con los deseos del autor, la opinión del editor tendrá un peso capital en lo que concierne al formato, el diseño de la cubierta, los reclamos publicitarios e incluso el título. Podrá, además, supervisar las dedicatorias, epígrafes, prólogos o notas que el autor decida incluir y tendrá potestad para añadir otros nuevos si lo considera conveniente o necesario, y controlará todo lo relativo a la promoción de la obra.

3.3.1. La traducción de los paratextos y los paratextos de la traducción

En su excelente estudio, Genette se limita, por razones de espacio, al análisis de originales y no tiene en cuenta las traducciones, cuya “paratextual relevance” le parece “undeniable” (1997: 405). Así, salvo en un par de comentarios aislados, no entra en la cuestión que me interesa a efectos de mi investigación, es decir, qué ocurre con los elementos peritextuales cuando se traduce una obra. No obstante, resulta evidente por sus palabras que Genette considera las traducciones de un texto como parte del aparato epitextual que rodea al original y no como textos independientes, una consideración con la que Tahir-Gürçağlar no está de acuerdo ya que “disempowers the translator” (2002: 46) al clasificar la traducción como un trabajo derivativo. La idea de esta autora es, por el contrario, que, si se puede considerar el texto meta como un paratexto del original, también se puede, tomando la traducción como un texto en sí mismo, invertir esta relación y pasar a examinar el original como un paratexto de la traducción (cf. *ibid.*). En el caso de haber retraducciones, además, “the many texts —original and translations— are all inextricably linked, with each text acting as paratext to the others, each successive translation adding to what Genette terms the *épitexte*” (Wardle 2012: 28).

Este vínculo no es en absoluto desdeñable si tenemos en cuenta que, como ya he dicho con anterioridad, la traducción ejerce un rol fundamental en la construcción de imágenes de otras culturas y literaturas, por lo que “just as the original text conditions and influences the production of the target text, it is equally true that any translation can affect the way in which the original text is subsequently regarded” (Wardle 2012: 39). La recepción de una obra a través de su traducción a otro idioma no se realiza mediante

una relación directa autor-lector, sino que toma la forma de una *mediación* al entrar en la ecuación una tercera persona que interpreta y transmite el texto al receptor, un texto que, al igual que el original, vendrá acompañado de una serie de paratextos que enmarcarán y definirán su lectura. La importancia de los traductores reside, por tanto, en “their special role as mediators between the text, the reader and their potential influence on the reader’s reading and reception of the works in question” (Kovala 1996: 120). En contra de la intención de Genette de relegarlos a un segundo plano, la importancia de los paratextos en la traducción¹⁰⁰ es similar a la que tienen en el original, puesto que esta funciona como el Texto con mayúsculas para los lectores que no pueden acceder al original por motivos lingüísticos, políticos o de cualquier otra índole.

Vista la importancia de los elementos paratextuales en la traducción, cabe preguntarse qué ocurre con ellos en el proceso de *transportar* una obra de una lengua a otra y, como veremos en más profundidad en las siguientes subsecciones, básicamente existen cuatro posibilidades: que se traduzcan, que se modifiquen, que se eliminen o que se añadan de nuevos. En la mayoría de los casos, los peritextos se traducen o se modifican adaptándolos al contexto de recepción; así, los prólogos, las dedicatorias o los epígrafes suelen traducirse, mientras que es más común que los títulos y cubiertas se modifiquen según la opinión e intenciones del editor que haya comprado los derechos de la traducción. Sin embargo, en ocasiones, algunos peritextos del original pueden verse eliminados en la traducción: las ilustraciones, las fajas o marcas publicitarias... normalmente por falta de dinero o de espacio. No obstante, también puede ocurrir que se añadan nuevos peritextos en el texto traducido y, de hecho, siempre (o casi siempre) hay, al menos, un nuevo elemento que es el nombre del traductor, pero, además de este, pueden aparecer otros que ayuden a explicar y contextualizar la nueva versión, por

¹⁰⁰ Para el grupo de investigación “Traducción y Paratraducción (T&P)” de la Universidad de Vigo, la importancia de estos elementos en la traducción es tal que han acuñado un nuevo término, “paratraducción” para referirse a ellos: “The prime objective of the creation of the concept of paratranslation is to remind ourselves and stress the essential role performed by paratextual elements in translation, that is, their participation, together with text, in the construction of meaning of the published work. Moreover, since paratextual elements contribute to the structuring of the conception and representation of translating activities in a given publishing culture, paratranslation is what makes a translation appear as a complete translation in the publishing world. [...]Right from the beginning,the concept was coined to analyse the time and space needed to translate any paratext that surrounds, wraps, accompanies, extends, introduces and presents the translated text” (Yuste Frías 2012: 118). Se puede acceder a más información en la página web del grupo: www.paratraducción.com (última consulta: 16 de enero de 2012).

ejemplo, glosarios de términos, prólogos o notas del traductor y notas del editor. Al igual que ocurre con los paratextos que rodean la obra original, el editor es responsable de los que enmarcan la traducción, con la cuestión añadida de que, siguiendo los argumentos esgrimidos con anterioridad, el traductor generalmente no posee el capital simbólico del autor original para negociar con el editor, por no hablar de que son raras las ocasiones en las que se le consulta respecto al formato, la cubierta, la publicidad o los cambios introducidos en el título si el que propone no se ajusta al gusto del editor o a la estrategia comercial que planea seguir para vender el libro.

A continuación, haré un breve análisis de cada uno de los elementos peritextuales que aparecen o pueden aparecer en una obra literaria y en su traducción, así como de su influencia en la recepción del texto y de cómo su adaptación o eliminación inciden en la manera en la que los lectores de la traducción contextualizan la obra. Para ello, he dividido los distintos peritextos en tres grupos dependiendo de quién sea el principal responsable de su inclusión en el libro, así, tenemos los peritextos **editoriales**, los **autorales** y los **del traductor**. La denominación de los grupos sigue la terminología propuesta por Genette y, en su misma línea, se agrega uno nuevo en el que se incluyen los peritextos relativos a la traducción.

3.3.2. Los peritextos editoriales

Con el nombre peritextos editoriales pretendo englobar aquellos elementos que son, principalmente, responsabilidad y decisión del editor. Esto no significa que el autor, o el traductor en el caso de la publicación de una obra traducida, no puedan intervenir en su elección y configuración; no obstante, y dado que las razones que influyen en su forma y diseño son mayoritariamente comerciales, suele ser el editor quien los elige teniendo en cuenta el tipo de publicación que desea vender, el público al que va dirigida y los beneficios que espera obtener. Estos elementos, además, no son estáticos y permiten una adaptación cultural mucho mayor que el texto en sí: “as it represents and re-positions the text across languages, cultures, times and spaces, the cover performs a crucial act of socio-cultural mediation [...] In many regards, image are less ambiguous and thus more accesible than words in how they express culture-specific associations” (Sonzogni 2011: 15).

Así, estos elementos se hallan en las partes más externas del libro (también, por tanto, las más visibles) y constituyen lo primero que ve el público al encontrarse con la obra. Teniendo en cuenta la amplísima oferta literaria a su alcance, llamar la atención del lector y suscitar su interés es uno de los objetivos primordiales de los peritextos editoriales y, para ello, cuentan con innumerables recursos visuales y lingüísticos.

3.3.2.1. Formato

El primero de los peritextos editoriales que salta a la vista del potencial comprador de un libro es el formato en el que se publica, es, en palabras de Genette, “the most all-embracing aspect of the production of a book —and thus of the materialization of a text for public use” (1997: 17). Las dimensiones del objeto influyen en su consideración, sobre todo cuando se trata de la primera tirada de una obra nueva, y además, ligada al tamaño, suele ir la calidad, tanto de las tapas, como del papel y de la impresión del texto (tamaño de la letra, márgenes, espaciado, etc.). Al margen de que luego se publiquen reediciones de tamaños más pequeños y calidades inferiores, por ejemplo de bolsillo, para ofrecer el libro a un precio más asequible pasado cierto tiempo desde su salida a la venta (normalmente, alrededor de un año), el formato en el que se decide comercializar una obra por primera vez es un claro indicador de las esperanzas depositadas por el editor en su capacidad de venta. En general, no se comercializan ni publicitan de la misma forma los libros editados en el formato, digamos, estándar de una editorial y los editados en un formato más barato, ni siquiera ocupan el mismo lugar en las librerías, que normalmente exhiben en las mesas y estanterías más visibles las obras con ediciones mejores y, como es lógico, más caras.

Por supuesto, las características de unos y otros formatos cambian dependiendo de la editorial: las hay como Ediciones B o Random House que comercializan sus mejores obras en un tamaño de 15 x 23 cm, aproximadamente, y tapa dura con sobrecubierta y reservan el formato de bolsillo con tapa dura o con tapa blanda para reediciones de los libros más vendidos o primeras ediciones de títulos considerados menores, estableciendo una notable diferencia de precio entre ambos formatos (alrededor de 20 € el superior, menos de 10 € el inferior); mientras que otras como Tusquets o Anagrama emplean la tapa blanda (excepto en casos excepcionales como la edición de bolsillo de *2666* de Roberto Bolaño en tapa dura “para facilitar su

manejabilidad”, en palabras de la propia editorial, debido a su longitud: 1128 páginas) sin sobrecubiertas para todas sus colecciones literarias, aunque cambien el resto de características del formato (tamaño, solapas de la cubierta o calidad del papel), en este caso los precios entre colecciones no varían tanto, pero sí lo hacen dentro de un mismo formato dependiendo de la longitud de la obra.

Aparte de las distinciones por formato, a veces las editoriales lanzan colecciones temáticas —de novela negra, romántica o histórica, por ejemplo— con unas características de formato determinadas que las hacen fácilmente reconocibles por los lectores. Como es obvio, la inclusión de una obra en una de estas colecciones constituye un peritexto que condiciona la lectura de una forma decisiva al *encerrarla* en una clasificación temática concreta, “immediately indicating to the potential reader the type of work, if not the genre, he is dealing with” (Genette 1997: 22). Algo similar ocurre con la literatura supuestamente enfocada a un público juvenil o infantil y, por tanto, publicada con unos rasgos muy distintivos que la encasillan en una franja de edad lectora haciéndola invisible para el resto del público.

Esta distinción entre formatos es exactamente igual de válida para títulos originales y para traducciones y, de hecho, si consultamos los catálogos de, por ejemplo, las cuatro editoriales mencionadas, no existen diferencias entre la forma de publicar a autores nacionales y a autores extranjeros, siendo la única premisa para escoger entre uno y otro formato los objetivos (de calidad o de ventas) que el editor tenga en mente. No obstante, en la publicación de las traducciones el editor no establece contacto directo con el autor y esto a menudo conlleva que, habiendo adquirido los derechos de una obra, se puedan publicar distintas versiones, o incluso la misma, de formas radicalmente diferentes dependiendo de a quién se quiera dirigir el libro o cuáles sean las expectativas que genere: “each publishing company can market what was once the same source text in their own way, each attempting to win over a targeted share of the potential readership” (Wardle 2012: 31-32). En conclusión, un simple vistazo a las características externas del libro como objeto ya nos revelará ciertos datos acerca de la opinión del editor sobre el texto que encontraremos dentro.

3.3.2.2. Nombre del autor y del traductor

La forma y el lugar en los que aparece el nombre del autor¹⁰¹ en el libro es otro de los rasgos peritextuales que son decisión del editor y que pueden resultar fundamentales para atraer la atención del lector. Dejando aparte los créditos que se incluyen en la cubierta interior, el nombre del autor figura siempre en dos espacios: la página de título y la cubierta. Sin embargo, mientras que en la página de título el nombre se imprime en caracteres corrientes y más pequeños que los del título, en la cubierta se puede jugar con distintas tipografías y tamaños que, normalmente, dependen de la popularidad del autor. Si no es posible llevar a cabo esta estrategia por las características de la colección en la que se incluye la obra, una sobrecubierta o una faja publicitaria pueden proporcionar al editor el lugar perfecto en el que remarcar el nombre del escritor. La regla que rige la configuración de este elemento es simple: cuanto más famoso es el autor, más espacio ocupa su nombre, pero, como nos recuerda Genette, hay dos posibles excepciones a esta norma:

First, the author may be famous for extraliterary reasons, before he has published anything whatsoever. Second, magical thinking (act as if it were so, and you'll make it happen) occasionally leads the publisher to engage in promotional practices that somewhat anticipate glory by mimicking its effects (1997: 39).

No es difícil entender por qué el nombre del autor constituye en sí un poderoso elemento paratextual si tenemos en cuenta que es una de las razones principales por las que compramos un libro. Que el autor sea (re)conocido, nos hayan hablado de él o hayamos leído alguna otra de sus obras influye sobremanera en nuestra decisión de adquirir una obra o de decidir entre varias, por lo que es lógico que el editor se afane por hacer que esta información sea lo más visible posible. Conocer al autor, por otra parte, también influye en nuestra lectura de la obra, puesto que crea unas expectativas y unas premisas (en cuanto a género, estilo, cuestiones temáticas...) desde las que enfrentarnos al texto que no tenemos si nos resulta totalmente desconocido. Pensemos, por ejemplo, en las obras menores de un escritor reputado, ¿se venderían de la misma manera si no hubieran sido escritas por él? Quizá no hubieran llegado ni a publicarse,

¹⁰¹ No entraré en cuestiones de anonimato o pseudonimia por no ser pertinentes para el objeto de esta investigación; sin embargo, las excelentes reflexiones de Genette al respecto pueden consultarse en su obra de 1997 ya citada.

pero el simple hecho de que él sea el autor ya suscita el interés de críticos, académicos interesados en su trabajo o sus más fieles lectores.

En el caso de que sea una traducción, la manera en la que aparezca el nombre del autor en la cubierta dependerá de su popularidad en el contexto meta, una circunstancia que no tiene por qué guardar relación alguna con el reconocimiento que dicho escritor haya alcanzado en su país de origen. Pero, además, se puede añadir un nuevo elemento: el nombre del traductor. Digo “se puede” porque, por desgracia, continúa ocurriendo que se publican obras traducidas sin que aparezca ninguna referencia al autor del texto en la lengua meta, no obstante, cabe reconocer que no es lo habitual en las traducciones que se llevan a cabo en la actualidad. El nombre del traductor puede aparecer en tres posiciones: en la página de créditos, junto con las disposiciones legales, y siendo casi invisible a ojos del lector; en la página de título, en una tipografía (bastante) más pequeña que la del autor, pero que, al menos, hace visible su trabajo y su consideración como algo similar a un segundo autor; o en la cubierta, una circunstancia bastante excepcional que suele deberse bien a un respeto hacia el trabajo del traductor por parte de la editorial fuera de lo común, bien a que la reputación del traductor constituye una garantía de calidad o un acicate para los lectores, en muchos casos por tratarse de un escritor conocido de la lengua meta. Por ejemplo, Alianza Editorial hace constar el nombre de sus traductores siempre y únicamente en los créditos, sin embargo, en la versión de los *Cuentos* de Poe realizada por Julio Cortázar, su nombre aparece en la cubierta:

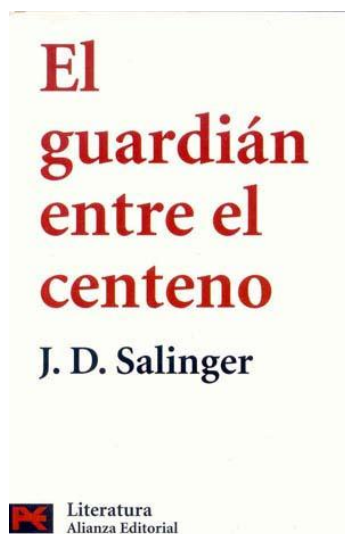


Figura 2



Figura 3

En el caso de Alfaguara, el nombre del traductor figura siempre escrito en vertical en la banda negra que rodea a la imagen de la cubierta, pero en la versión de *Tristram Shandy* realizada por Javier Marías, su nombre aparece bajo el título y en un tamaño mayor que el habitual:

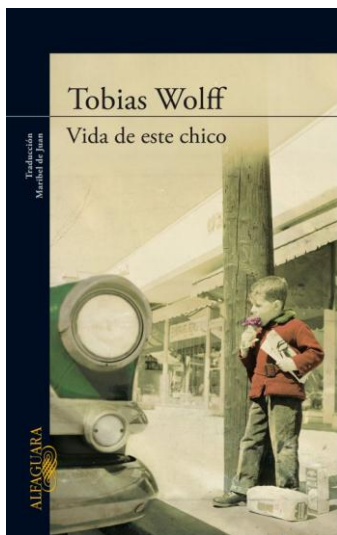


Figura 4

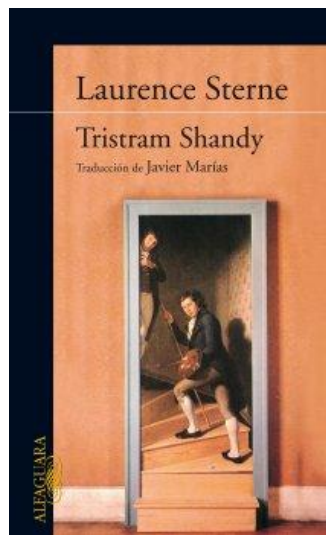


Figura 5

Lejos de ser un detalle anecdótico, el lugar y la posición en los que aparece el nombre del traductor revelan la consideración de la editorial por su trabajo y, normalmente, nos dan pistas acerca del poder que ha podido ejercer durante el proceso traductor.

3.3.2.3. Título

Sin duda alguna, el título de una obra es uno de sus más prominentes elementos paratextuales, no sólo porque aparezca en multitud de lugares en el libro (cubierta, lomo, portadilla, página de título y, a veces, incluso en el encabezado de cada hoja), sino porque es el rasgo que se emplea para designarlo e identificarlo y, por tanto, será el más empleado tanto por sus lectores como por el público en general para referirse a él. De ahí que sea importante que el título “suene bien”, llame la atención o resulte atractivo de una u otra forma (por ser provocador, misterioso, original, explícito o interesante):

The title is directed at many more people than the text, people who by one route or another receive it and transmit it and thereby have a hand in

circulating it. For if the text is an object to be read, the title (like, moreover, the name of the author) is an object to be circulated - or, if you prefer, a subject of conversation (Genette 1997: 75).

Las posibles funciones del título de un libro se pueden condensar en tres: designar, describir y atraer; aunque podemos decir que sólo la primera se cumple siempre. En teoría, el título debería dar cuenta del tema de la historia en conjunto, ser algo similar a un resumen de la acción en una frase. Lo cierto, sin embargo, es que la función descriptiva de muchos nombres es, cuando menos, ambigua o está sujeta a connotaciones que el lector no tiene por qué compartir. Por último, la intención de que el título despierte la atracción del público es, como afirma Genette, “both so obvious and so elusive” (*ibid.*: 91) al estar ligada a la subjetividad y a las impresiones que esa serie de palabras despierte en el receptor, que no tienen por qué ser las que el editor o el autor esperan: “the temptation function is always present but may prove to be positive, negative, or nil depending on the receiver, who does not always conform to the sender's own idea of his addressee” (*ibid.*: 93). Una vez acuñados y reconocidos por el público, los títulos adquieren connotaciones que pueden proporcionarles un valor simbólico (¿leeríamos de la misma forma el *Ulises*, el *Quijote* o la *Divina Comedia* si no supiéramos que lo son? Pensemos también en los libros que se venden con la publicidad “La nueva obra del autor de...”, sin que lo verdaderamente importante sea el nombre del escritor, sino el hecho de que una obra suya anterior haya sido un éxito de ventas) que, a menudo, se traduce también en un valor económico.

A pesar de que el papel del autor en la elección del título de sus obras es innegable, dicha decisión se ve en parte restringida tanto por la legislación (normalmente, dos obras distintas no pueden tener un mismo nombre), como por el editor, quien tratará de designar al libro con un título que, de una u otra forma y siempre dentro de las posibilidades que el conocimiento de las expectativas de los lectores le procure, invite a su lectura. Esta responsabilidad compartida se extiende, además, al plano de lo legal:

Responsibility for the title is always shared by the author and the publisher. It is shared in actual fact, of course, save when there has been a complete and forceful takeover; it is shared in the strict legal sense because nowadays at least the contract signed by both of these parties mentions the title (and not the text!); and it is shared in the broader legal sense, it seems to me, because the position and social function of the title give the publisher stronger rights and obligations to the title than to the

"body" of the text. There must be particular laws, rules, customs, legal precedents pertaining to the title that I am unaware of but the existence of which I take for granted and the existence of which, above all (and this is what matters to us), everyone more or less takes for granted. Besides, this special relationship between the title and the publisher is expressed and symbolized by an object - a book: the catalogue. A catalogue is a collection of titles attributed, properly, not to an author but to a publisher. The publisher, not the author, can say, "This book is" or "is not" or (horrors!) "is no longer in my catalogue" (*ibid.*: 74).

En el caso de la traducción, la adaptación de los títulos de los libros (al igual que ocurre con los de las películas) es siempre una cuestión controvertida. Son incontables las ocasiones en las que el crítico de turno echa las culpas al traductor de un título "malo" o poco fiel al original cuando, en realidad, la elección de este elemento nunca recae en el traductor, al que, como mucho, se le pide que proponga un nombre que luego se mantiene o no dependiendo de si el editor lo considera o no adecuado. Esta estrategia da como resultado títulos más o menos literales en línea con el significado del original: *El último judío* (*The Last Jew*) de Noah Gordon, *La noche del oráculo* (*Oracle Night*) de Paul Auster o *Amor y añoranza en Bombay* (*Love and Longing in Bombay*) de Vikram Chandra. O incluso literalmente calcados, muchas veces con la idea de que lo inglés suena más atractivo, como es el caso de *Trainspotting* de Irvine Welsh, *Manhattan Transfer* de John Dos Passos o *American Psycho* de Bret Easton Ellis. La literalidad no suele despertar grandes reacciones, ni para bien ni para mal, a pesar de que, a menudo, una traducción literal añade significados y connotaciones que no estaban en el título original, pensemos, por ejemplo, en *Los reyes del mambo tocan canciones de amor* (*The Mambo Kings Play Songs of Love*) de Oscar Hijuelos, cuyo título español emplea una expresión que, aun siendo exactamente la misma que en inglés, tiene un significado añadido (aunque no estoy demasiado segura de que este hecho sea positivo). Las adaptaciones, en cambio, dan más juego tanto por lo negativo: *La emperatriz de mis sueños* (*Empress of the Splendid Season*) también de Oscar Hijuelos (imagino que se pretendía mantener la aliteración de la "s", pero el resultado final es, cómo mínimo, cursi) o *Érase una vez un padre* (*About a Boy*) de Nick Hornby, que años después se reeditó, tomando el título de la adaptación al cine del libro, como *Un gran chico*; como por lo positivo, sería este el caso de la saga *Millennium* de Stieg Larsson, cuyos títulos españoles resultan, en mi opinión, mucho más líricos que los originales: *Los hombres que no amaban a las mujeres* (*Män som hatar kvinnor*, literalmente "Los hombres que odian a las mujeres"), *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina*

(*Flickan som lekte med elden*, literalmente “La chica que jugaba con fuego”) y *La reina en el palacio de las corrientes de aire* (*Luftslottet som sprängdes*, literalmente “El castillo en el aire que estalló”)¹⁰². En otros casos, las alusiones existentes en el contexto origen se pierden, como ocurre en la novela *La segunda oportunidad* de Douglas Coupland, cuyo título original, *Girlfriend in a Coma*, tomaba su nombre de una canción del grupo musical The Smiths, una referencia perdida en el título español.

3.3.2.4. Cubierta y contracubierta

Solemos afirmar que nunca se debe juzgar un libro por su tapa, pero lo cierto es que una de las cosas que más nos atrae como lectores es precisamente el diseño y la configuración que tenga la cubierta y la información que aparezca en la contracubierta. Adornada con imágenes, emblemas, logos o caracteres originales, la cubierta es indudablemente el dominio del editor, la parte del libro que más le pertenece y en la que más claramente muestra sus intenciones con respecto a la obra que encierra:

By negotiating between the verbal and the visual, book covers reveal the cultural assumptions of their designers, of their authors and of the readers of the text. However, authors seldom have influence over the cover for their books because, in the real world, multiple paratextual influences intervene (Sonzogni 2011: 4).

Así, el contenido de las tapas de un libro rara vez depende del autor, mucho menos del traductor, su diseño responde a una conjunción de significantes y significados sujeta a numerosas variables como el tema de la obra, las expectativas del lector, las estrategias del publicista, la creatividad del diseñador, los usos culturales o las tendencias del mercado (cf. *ibid.*: 5). La parte externa de un libro suele revelar de forma bastante obvia qué tipo de producto es (o qué tipo de producto desea el editor que sea) y a quién va dirigido mediante la manipulación de una serie de elementos que veremos a continuación.

¹⁰² Cabe decir, no obstante, que estos títulos están, al parecer, copiados literalmente de los de las traducciones al francés: *Les hommes qui n'aimaient pas les femmes*, *La fille qui rêvait d'un bidón d'essence et d'une allumette* y *La reine dans le palais des courants d'air*, por lo que el mérito no es de la editorial española. De todas formas, hay opiniones para todos los gustos y, mientras que a mí me parecen unos títulos estupendos, hay quien piensa justo lo contrario como se ve en una carta enviada al periódico *El País* que puede consultarse en el siguiente enlace: http://www.elpais.com/articulo/opinion/titulos/Millennium/elpepiopi/20090624elpepiopi_11/Tes (última consulta: 17 de enero de 2012).

Empezando por la cubierta, en la tapa de una obra literaria pueden aparecer los siguientes componentes:

- Nombre del autor
- Título
- Nombre del traductor
- Género de la obra
- Imagen o ilustración
- Nombre y/o emblema de la editorial
- Nombre y/o emblema de la colección
- Número de la edición o de las copias vendidas
- Publicidad¹⁰³

Los tres primeros elementos ya han sido analizados y del cuarto diremos que constituye una indicación dirigida al lector sobre cómo enfrentarse a la obra que no tiene por qué ser conflictivo, pero sí puede suponer un acicate comercial (pensemos en el morbo que despiertan las palabras biografía o, mejor aún, autobiografía, especialmente cuando un libro trata de un personaje conocido). *A priori*, distinguir teatro de novela, ensayo o poesía no suele ser complicado, pero puede serlo en el caso de trabajos que estén a medio camino entre dos géneros o que combinen varios como ocurre, por ejemplo, en *Borderlands/La Frontera* de Gloria Anzaldúa. En España no se suele especificar el género en la cubierta, aunque normalmente el emblema y/o nombre de la editorial o el de la colección a la que pertenecen ya suelen llevar implícita esa información. Así, Tusquets divide sus publicaciones en varias colecciones cuyos nombres y logos anticipan al lector qué tipo de obras se incluyen en ellas: Ensayo Tusquets y Metatemas Tusquets recogen ensayo, La Sonrisa Vertical literatura erótica. Algo similar hace Anagrama, quien emplea un diseño de cubierta distinto para cada colección, haciéndolas fácilmente reconocibles: Panorama Narrativas se distingue por el color vainilla de sus tapas, mientras que para Narrativas Hispánicas se emplea el gris y para Argumentos el negro o gris oscuro, cambiando, además, la distribución del título en la cubierta, que en la colección de ensayos aparece debajo de la imagen, mientras que en las demás aparece arriba:

¹⁰³ El análisis en profundidad de este elemento se lleva a cabo en el punto 3.1.1.6.

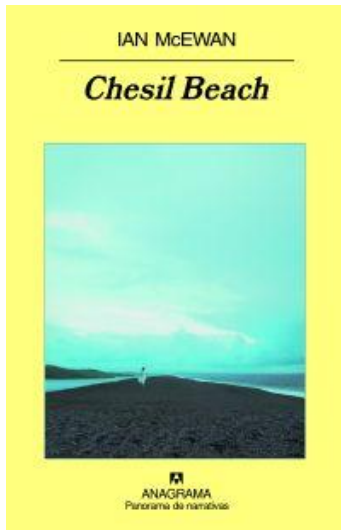


Figura 6

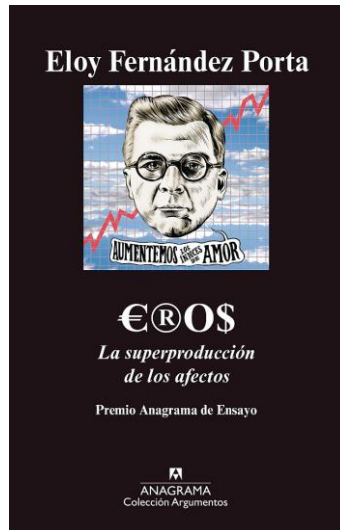


Figura 7

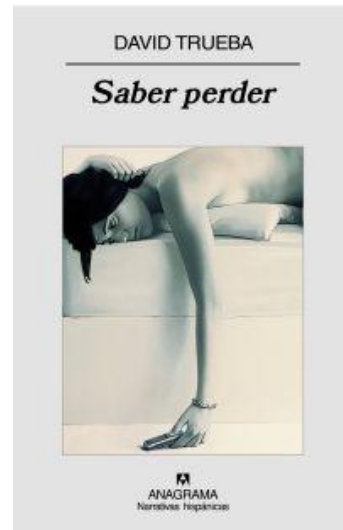


Figura 8

Por supuesto, la inclusión de un libro en una u otra colección condiciona su recepción e, incluso, el tipo de comprador potencial, tanto si el texto es un original como si es una traducción. En ambos casos, el editor tendrá la última palabra sobre dónde encasillar la obra y en su decisión se dejará notar la influencia de las normas del mercado, esto explica que en ocasiones se vendan como novela obras que están más próximas al ensayo como *El mundo de Sofía* de Jostein Gaarder. No obstante, en la versión traducida siempre cuenta con más libertad para adaptar los elementos paratextuales, e incluso el texto en sí, para hacer que encajen mejor en un género determinado.

El quinto de los posibles componentes de la cubierta daría para hablar mucho más de lo que lo voy a hacer aquí, ya que es, sin duda, uno de los que apela directamente a nuestro subconsciente y, además, corresponde a un área del saber completamente distinta de la que estamos estudiando. La elección de las imágenes que aparecen en las cubiertas de los libros está, sin duda, motivada; motivada tanto por las características argumentales de la historia (época y lugar en los que se desarrolla, género en el que se enmarca), como por la adscripción cultural del posible público receptor y sus preferencias. Así, las variaciones iconográficas que puede incluir la cubierta de un libro son muy variadas, y, en ocasiones, nulas al preferir apoyarse en lo tipográfico y en los cambios y las innovaciones que ese tipo de diseño ofrece (fuentes que sugieren el contexto de la acción, uso de los colores y tamaños para llamar la atención sobre determinadas palabras, disposición sobre la cubierta...). Si, como decía, la cubierta se apoya en lo iconográfico, se pueden emplear diversas clases de imágenes: símbolos,

ilustraciones, fotografías... que enlacen con el título, diseccionen elementos cruciales de la historia, sinteticen el argumento o sean simplemente casuales (cf. Sonzogni 2011). Sea cual sea la relación que una a las imágenes con la obra, la razón principal para incluir una estampa concreta es que resulte atractiva para el lector por uno u otro motivo:

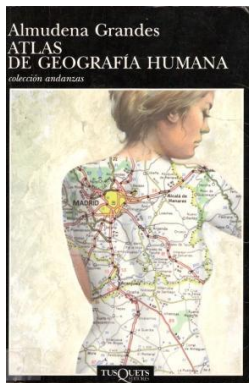


Figura 9

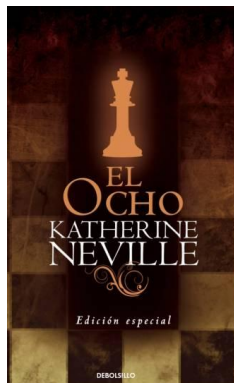


Figura 10

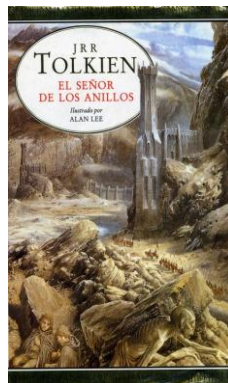


Figura 11

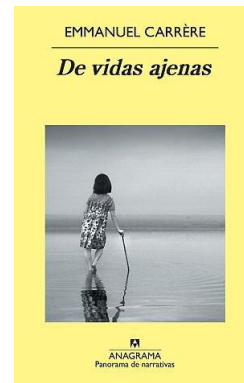


Figura 12

Por otra parte, el hecho de que se haya realizado una adaptación cinematográfica de la novela es un factor determinante en el diseño de la cubierta o en su cambio en posteriores reediciones si la película se estrena más tarde, una modificación que muestra de forma muy obvia la gran adaptabilidad de los paratextos. Veamos, por ejemplo, qué ocurrió con la imagen de cubierta de *Seda* de Alessandro Baricco tras estrenarse una superproducción cinematográfica basada en ella, con Keira Knightley como protagonista:

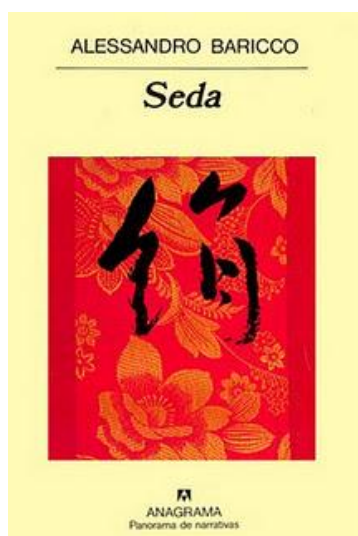


Figura 13

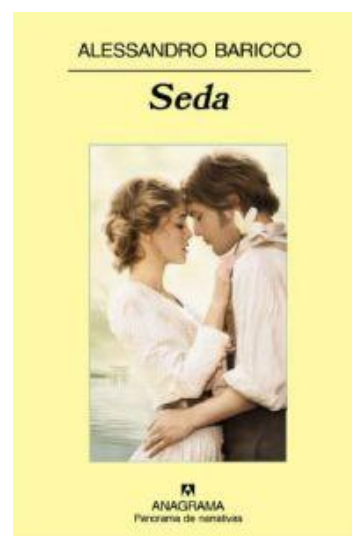


Figura 14

Mientras que la primera portada hace referencia al título y al lugar en el que ocurre gran parte de la acción, Japón, creando, además, un cierto misterio en torno al argumento, la segunda se limita a promocionar la novela con una foto de los protagonistas de la película en actitud cariñosa centrando la atención en la historia de amor y en el hecho de que se haya adaptado al cine con actores conocidos, cambiando, así, de forma sustancial las expectativas del lector con respecto al libro.

Los diseños iconográficos están muy condicionados a la interpretación y, por tanto, son profundamente subjetivos, al identificarse con un punto de vista determinado sobre el libro que puede experimentar grandes variaciones dependiendo del diseñador, la editorial o la cultura receptora. De hecho, el elemento cultural tiene un gran peso en este aspecto: las narrativas compartidas por una sociedad, así como sus tradiciones, prejuicios o tabúes pueden motivar la elección de un tipo de imágenes en detrimento de otras.

El nombre y/o emblema de la editorial y la colección afectan a la recepción tanto de un original como de una traducción en términos asociativos, ya que existen editoriales con líneas de actuación y objetivos bastante claros (cf. Bourdieu 1995) que el lector habitual identifica de forma bastante inmediata. Así, volviendo a algunas de las mencionadas con anterioridad, Tusquets y Anagrama suelen destacar por la calidad literaria de sus publicaciones, y no tanto por su comercialidad, mientras que Ediciones B es más proclive a publicar obras que se prevén como éxitos de ventas (sin que ello tenga por qué ser señal de poca calidad). Por otro lado, algunos grupos grandes como Planeta o Random House *juegan* a diversificar los objetivos de sus distintas editoriales para cubrir así todos los sectores del mercado. El emblema y/o nombre de la colección puede, como hemos visto en páginas anteriores, asociarse con distinciones de formato o temáticas. Si la distinción es de formato se lo relacionará con un tipo de encuadernación, impresión y precio; mientras que, si la distinción es temática, de alguna forma atraerá o repelerá a diversos sectores del público.

La aparición en la cubierta de información sobre el número de ediciones o las copias vendidas es una estrategia que persigue el claro objetivo de despertar el interés del lector y que estaría en la misma línea que el último elemento de la lista, la publicidad, que se analiza en profundidad en el punto 3.1.1.6.

La contracubierta suele tener una finalidad más informativa, aunque sin perder de vista la función principal de las tapas de atraer al lector; los elementos que puede contener son los siguientes:

- Título del libro y/o autor
- Género
- Resumen del argumento y/o información sobre el libro
- Breve nota biográfica del autor con o sin foto
- Otros títulos del mismo autor publicados por la editorial
- Breve nota biográfica de otros colaboradores (por ejemplo, el autor del prólogo) si los hay
- Identificación de la imagen de la cubierta y de su autor
- Nombre del encargado del diseño de cubierta
- Publicidad
- Nombre y/o emblema de la editorial
- Nombre y/o emblema de la colección
- Página web de la editorial o del libro
- Precio
- ISBN
- Código de barras

Dejando al margen los componentes que ya he comentado y que aparecen en la contracubierta a modo de recordatorio o por cuestiones de diseño o estéticas, esta parte suele incluir información sobre la historia, y a menudo también sobre el autor, especialmente si es conocido, redactada en un estilo atractivo y elogiando sus virtudes: “Sus lectores se cuentan por millones en el mundo entero y goza de la merecida reputación de ser ‘el novelista más divertido de nuestros días’ (*The Times*)” (Tom Sharpe, *Las tribulaciones de Wilt*, Anagrama); “La creatividad más desbordante acompaña al lector cómplice a lo largo de una novela genial que atrapa desde la primera frase” (Antonio Orejudo Utrila, *Ventajas de viajar en tren*, Alfaguara); “Un libro para no perder las raíces. Una novela que ya es historia y que ha sido llevada al cine recientemente, con Isabella Rosellini como protagonista” (Mario Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo*, Punto de lectura); “Nick Hornby nos propone un ajustadísimo retrato de la masculinidad tan certero como consolador” (Nick Hornby, *Alta fidelidad*,

Ediciones B); “Vidas y experiencias extrañamente seductoras en la voz de sus protagonistas o en la versión de los sucesivos testigos del relato” (Gonzalo Hidalgo Bayal, *Conversación*, Tusquets). Creo que no es necesario recordar que, en el caso de que sea una traducción, estos comentarios raramente se trasladan desde la versión original, sino que se escriben nuevos desde la editorial que publica el título en España y que resalta aquellos puntos que considera que van a despertar más el interés de su público.

Por otra parte, cuando se trata de publicaciones literarias dirigidas al sector académico, se incluye a veces el nombre y cargo, e incluso una breve nota biográfica, de la persona a cargo del prólogo o de las notas que acompañan al texto a modo de introducción, contextualización o análisis. A excepción de la publicidad, el resto de elementos que aparecen en la contracubierta (título y autor de la imagen, ISBN, precio, código de barras, etc.) no son relevantes a efectos de este análisis. La aparición tanto de otros títulos del mismo autor publicados por la editorial como de direcciones web correspondientes a esta o al libro en sí cumplen, una vez más, una función a medio camino entre lo informativo y lo comercial.

3.3.2.5. Las solapas interiores

No todos los libros cuentan con este elemento, pero en el caso de poseerlo, contiene datos que ya aparecen en las tapas: título, autor, editorial, colección... y se desplaza a ellas alguno de los elementos propios de la contracubierta como el resumen del argumento, la biografía y foto del autor o una lista de otros títulos del mismo autor o de la misma colección. Son, al igual que las tapas, un espacio de promoción.

3.3.2.6. La publicidad

La presencia de elementos publicitarios es la prueba más clara de cuál es el objetivo primordial de las tapas de un libro. El término publicidad está aquí empleado en su sentido amplio, y hace referencia tanto a las frases o citas impresas sobre las cubiertas, como a la referencia explícita en ellas acerca del número de ejemplares vendidos o de ediciones publicadas, y también, por supuesto, a las fajas publicitarias que, a veces, rodean las tapas de un libro.

Las citas, fragmentos elogiosos extraídos de críticas aparecidas en revistas o periódicos, pueden aparecer impresas directamente sobre las tapas o en las fajas publicitarias: “«La vida a veces es así y alguien tiene que contarla. María Sirvent tiene el talento para hacerlo» Ray Loriga” (María Sirvent, *Si supieras que nunca he estado en Londres, volverías de Tokio*, El Aleph, impresa en la cubierta); “«Herederos de Jardiel Poncela, Edgar Neville y sobre todo de Rafael Azcona... Aporta humor e inteligencia al panorama de nuestra joven literatura» (Enrique Vila-Matas, *Diario 16*)” (David Trueba, *Abierto toda la noche*, Anagrama, impresa en la contracubierta); “«Hora es ya de proclamar la excelencia de un autor que habría que situar en la primera línea de nuestros narradores actuales.» R. Senabre, *El Cultural de El Mundo*” (Gonzalo Hidalgo Bayal, *Paradoja del interventor*, Tusquets, impresa en faja publicitaria). Se emplea la misma estrategia en el caso de que el texto publicado sea una traducción, la diferencia estriba en que a veces se toman las citas de las críticas aparecidas en periódicos del país de publicación del original o incluso en otros rotativos o revistas extranjeros considerados de calidad: “«Por más de una razón me recuerda a Céline. Al igual que ocurre en *Viaje al fin de la noche*, Houellebecq alterna pasajes de desesperación y odio por uno mismo con episodios de ternura y compasión» (Adrian Tahourdin, *Times Literary Supplement*)”, “«Atleta del desconcierto, experto en nihilismo, virtuoso del no future: Michel Houellebecq» (Pierre Assouline, *Lire*)” (Michel Houellebecq, *Las partículas elementales*, Anagrama, impresas en contracubierta); “«Escalofriante hasta la delicia, obra de un genio de la literatura» (Carla McKay, *Daily Mail*)” (Joyce Carol Oates, *Una hermosa doncella*, Alfaguara, impresa en faja publicitaria). Otras veces se cogen de las críticas aparecidas en España (esto ocurre con más frecuencia en las reediciones), aunque nunca se deja patente el hecho de que los críticos han juzgado una traducción y no el texto original, por lo que los elogios dirigidos al estilo, el ritmo o el lenguaje casi deberían dirigirse al traductor y no al autor o, al menos, a los dos por igual: “«Obra ejemplar» (Miguel García-Posada, *El País*)” (Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira*, Anagrama, impresa en la contracubierta); “«Alice Sebold crea una novela mágica, conmovedora, inolvidable. ¡No se la pierda por ningún motivo!» Isabel Allende” (Alice Sebold, *Desde mi cielo*, Random House, impresa en la cubierta); “«Más de mil páginas deliciosamente escritas. Una secuela excepcional.» (Ricard Ruiz Garzón, *El Periódico*)” (Patrick Rothfuss, *El temor de un hombre sabio*, Plaza & Janés, impresa en faja publicitaria).

En ocasiones, lo que aparece escrito en las tapas no son citas de las críticas, sino frases que, por una u otra razón, pueden ayudar a vender mejor el libro, por ejemplo, referencias a adaptaciones cinematográficas, a títulos anteriores del mismo autor, citas extraídas del propio libro o frases *catchy* que ayudan a hacer más atractiva la obra, una estrategia que también se emplea en el cine:

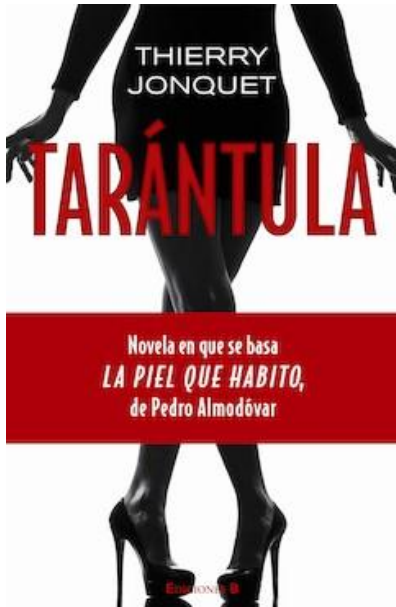


Figura 15



Figura 16

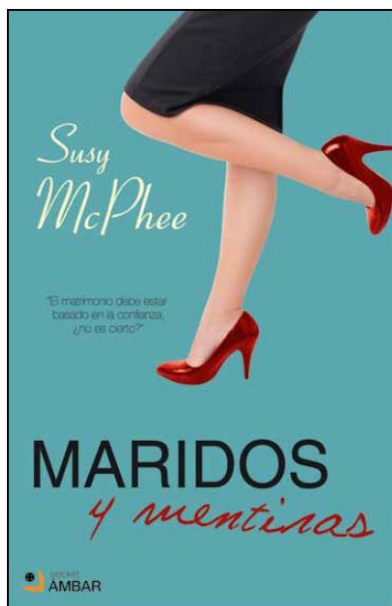


Figura 17

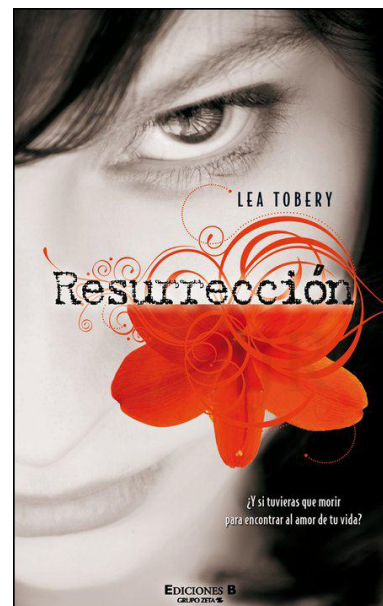


Figura 18

Otra estrategia publicitaria frecuente es vender la obra como un *best-seller* haciendo mención explícita en las tapas del número de reediciones, de los ejemplares

vendidos o, simplemente, escribiendo esa palabra casi *mágica* que hace que el lector se pregunte qué tiene de especial esa obra para venderse tanto:



Figura 19

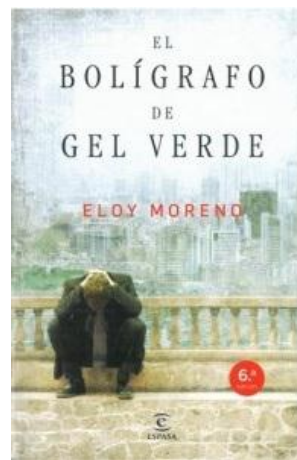


Figura 20



Figura 21

O hacer referencia a los premios obtenidos por la obra o por su autor:



Figura 22



Figura 23

Las fajas publicitarias son casi, podríamos decir, *territorio comanche* para promocionar el libro, puesto que las editoriales incluyen en ellas todo tipo de elementos desde citas elogiosas o frases atractivas, hasta menciones a premios, referencias al número de edición o a los ejemplares vendidos, e incluso una foto o dibujo del autor si piensan que puede ayudar a vender la obra:

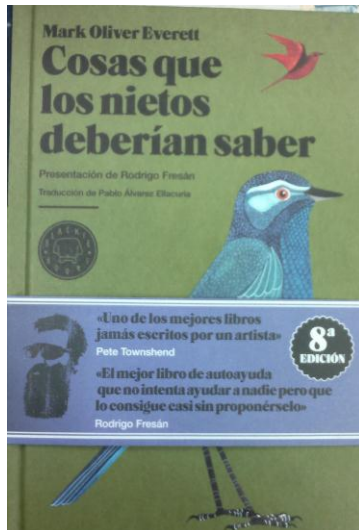


Figura 24

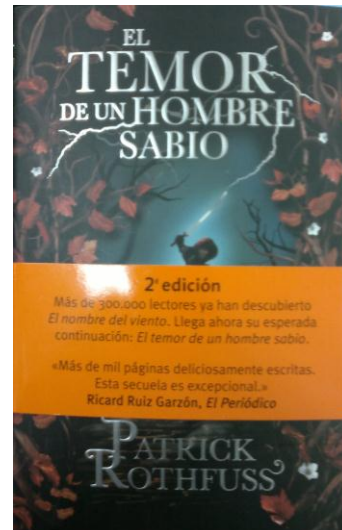


Figura 25

La situación de los elementos publicitarios depende fundamentalmente de la filosofía de la editorial; así, hay editoriales que no tienen un diseño de cubierta fijo, sino que este se adapta a cada título buscando la mejor estrategia de venta, mientras que hay otras que apuestan por una imagen muy reconocible que prefieren no modificar incluyendo publicidad con la idea de causar la percepción en el lector de ser una editorial más *seria*, este es el caso de, de nuevo, Anagrama y Tusquets, quienes optan por desplazar la publicidad más obvia a las fajas que rodean las tapas y que pueden desecharse:

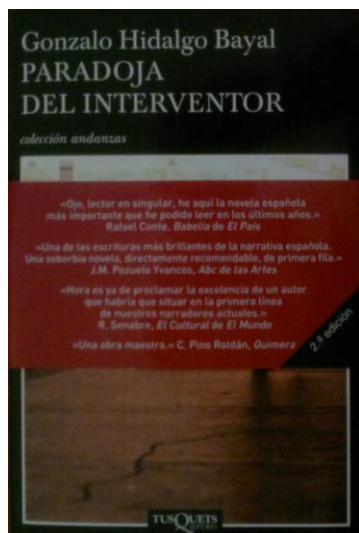


Figura 26

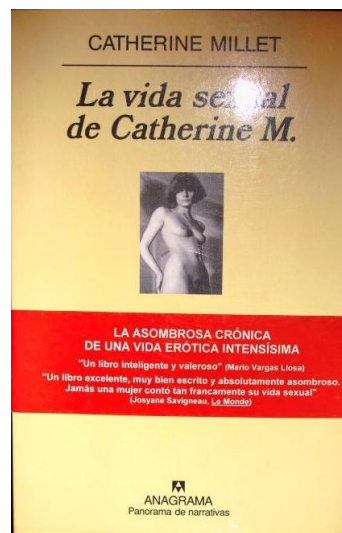


Figura 27

Como es obvio, la clase de publicidad que se incluye y cómo se incluye nos ayuda a identificar, al igual que el resto de paratextos editoriales presentes en el exterior del libro, más que el tipo de obra que es, como qué se pretende vender y a qué público

se dirige. Cuando se trata de una traducción, la paradoja ocurre en los casos en los que se trata de vender un libro en un contexto meta como algo distinto a lo que era en su origen, una estrategia comercial que, como veremos, podría provocar que se comisionara una traducción más en línea con la idea del editor de cómo comercializar la obra que con el texto original en sí. Podríamos denominar a este proceso “adaptación comercial”, puesto que la estrategia elegida podrá ser naturalizante o exotizante dependiendo de las perspectivas de venta y la motivación fundamental para el cambio no es tanto cultural como comercial, aunque indudablemente las diferencias culturales pueden influir en la recepción comercial de una obra.

3.3.2.7. Información relativa al autor y a la colección

En ocasiones, las editoriales incluyen en las primeras o últimas páginas del libro información relativa al autor, a otras de sus obras o a otros títulos de la misma colección. Estos datos, que como hemos visto en secciones anteriores, aparecen con frecuencia en la contracubierta o en las solapas interiores, se ven desplazados al interior del libro si no hay espacio suficiente en las tapas, esto ocurre con frecuencia en el caso de ediciones de formato pequeño (son comunes en las colecciones de bolsillo) que no disponen de tanta superficie en las tapas ni de solapas interiores a las que incorporar estas referencias, aunque también podemos encontrar estas páginas informativas en ediciones de formato grande.

Por ejemplo, Tusquets introduce otros libros del mismo autor publicados por la editorial en la página que queda a la izquierda de la de título en sus publicaciones en formato grande. En las de formato pequeño, además, la nota biográfica que suele figurar en la solapa delantera pasa a figurar en la página anterior a la de título. Punto de lectura (colección de bolsillo de Santillana) incluye en las últimas páginas un breve resumen de otros títulos del autor y/o un resumen o lista de otras obras incluidas en la misma colección, además de una nota biográfica del autor que en ocasiones aparece al comienzo, otras veces al final y, en muchos casos, se omite. Por su parte, Debolsillo (colección de bolsillo de Random House) sitúa una nota biográfica del autor en la página a la izquierda de la de título.

La función de estos paratextos es, de nuevo, una combinación entre lo informativo y lo comercial. En el caso de que los autores sean extranjeros, sus notas

biográficas pueden ser una traducción de las que constan en la obra original o pueden ser textos nuevos redactados por la propia editorial.

3.3.2.8. Prólogos y notas del editor

Entre los peritextos editoriales, hay un elemento que es innegablemente responsabilidad del editor, ya que porta incluso su firma, me refiero a los posibles prólogos, epílogos o notas de su autoría que añade al libro. Así, al igual que el autor o el traductor pueden incluir un peritexto explicativo en el que justificar o aclarar diversas cuestiones relacionadas con la escritura de la obra o con su traducción, el editor puede también añadir un texto en el que aproveche para expresar su opinión sobre el libro o sobre alguna controversia alrededor de su publicación o para aclarar algún rasgo de este que pueda levantar críticas o extrañamiento por parte del público. Así, las notas del editor, que se incluyen siempre al comienzo de la obra, pueden tratar asuntos muy variados, desde una mera aclaración sobre el origen del material empleado:

Nota del editor

Posar desnuda en La Habana es un diario apócrifo.
Los textos en redonda son de Wendy Guerra.
Los textos en cursiva son extractos de los *Diarios* de Anaïs Nin.
(Guerra 2011).

...hasta una explicación de las razones por las que una novela ha generado controversia y una defensa de su publicación, como las que aparecen al inicio de la edición de *Hijos de nuestro barrio* de Naguib Mahfuz publicada por Austral:

Nota preliminar

Tras ultimar su *Trilogía*, poco antes de la Revolución nasserista de 1952, Naguib Mahfuz, conmocionado en algún sentido, dejó de escribir («Al cesar la sociedad caduca, mi crítica cesó también...») hasta 1957, y entonces compuso esta intencionada alegoría, *Hijos de nuestro barrio*, donde, bajo la apariencia de un ingenuo relato sobre la pequeña historia de un barrio, en El Cairo, a finales del pasado siglo, plantea el gran problema, también cotidiano y aún sin resolver, de la jerarquización social, del poder y el orden en el mundo, sujeto a intermitentes propuestas idealistas de mejora, acosadas por la degradación, una tras otra. Era una crítica «excesiva» en aquel ambiente de 1959, cuando la novela iba apareciendo por entregas en el periódico semioficial del régimen egipcio, *al-Ahram*, y sólo llegó a publicarse como libro en

Beirut, en 1967. Hoy todavía, *Hijos de nuestro barrio* sólo circula, y de forma restringida, bajo el pabellón de su editorial libanesa. Pero esta novela es una pieza clave dentro de la interesante producción mahfuziana, como gozne entre su anterior «narrativa de vida» y su siguiente «narrativa de ideas».

Los editores

(Mahfuz 2011).

Las notas del editor pueden funcionar como una mera aclaración, pero también pueden ser una demostración pública de compromiso con la obra y con sus características más controvertidas, así como una manera de apoyar la labor del traductor si se emplean para justificar las estrategias empleadas (cf. Sales 2006) en el vertido del texto al nuevo idioma, este es el caso de la nota del editor que acompaña a la versión española de *Caramelo* (2003), de Sandra Cisneros: “La presente edición reproduce la forma en la que los habitantes de las comunidades fronterizas sintetizan un lenguaje formado de palabras en inglés y español, el llamado «lenguaje de la frontera»”. Sin duda, la lectura de esta frase condicionará el modo en el que los lectores se enfrentarán al texto al justificar el juego lingüístico presente a lo largo de toda la novela, pero, además, deja claras las intenciones y prioridades del editor al publicar el libro, que no se rendirá al contexto meta sino que tratará de ser una reescritura respetuosa con las características lingüísticas y culturales del original.

3.3.2.9. Ilustraciones

No pretendo detenerme demasiado en este punto, porque lo cierto es que las ilustraciones son un elemento cada vez menos frecuente en los libros dirigidos a un público adulto. Siguen siendo, en cambio, parte importante en obras destinadas a niños, por supuesto, pero también a una masa lectora ambigua que puede incluir tanto a jóvenes como a adultos. Soy consciente de que incluir este componente dentro de los paratextos editoriales es inexacto, ya que en numerosas ocasiones las ilustraciones forman parte del texto como tal, que ya ha sido creado pensando en su presencia (a veces incluso son obra del propio escritor), sin embargo, hay casos en los que su inclusión en el libro es decisión y responsabilidad del editor, normalmente con el beneplácito del autor si la publicación es original, a veces sin él si se trata de una traducción. No soy experta en arte y, por tanto, no voy a entrar en consideraciones sobre el valor añadido que unas u otras ilustraciones pueden dar a la historia, basta decir que es, sin duda, un elemento paratextual que condiciona de forma continua la recepción del

texto en sí al pasar a formar parte de él. Para Gleeson (1999: 106, citado en Gerber 2012) son una manera de potenciar la historia al funcionar como “support material for the text [...] The reader looks to the visual image before reading the words [...] [the artist] is adding the ‘pepper and salt’”, no obstante, esto no siempre es visto como positivo por los autores y, de hecho, los hay que rechazan la inclusión de ilustraciones en sus obras, porque no quieren que se imponga al lector una visualización de la acción (cf. Genette 1997: 406). Se dice que una imagen vale más que mil palabras y quizá sea exagerar, pero sí es cierto que se introduce de forma más persistente en nuestra cabeza, por lo que el estilo de los dibujos marca el tono de la lectura al proporcionar imágenes reales al receptor que condicionan su visión de los personajes, el entorno u otros componentes de la historia.

Como hemos visto, los paratextos editoriales son una pieza fundamental en el entramado que presenta la recepción de una obra literaria. Estos elementos nos proporcionan una información sumamente valiosa acerca de cuál es la visión del editor sobre el libro que comercializa: a qué público quiere dirigirlo, qué elementos de la historia desea destacar, qué bazas pretende jugar para obtener más beneficios. Incluso una cubierta prácticamente *muda* o vacía tiene un sentido, es un signo de *nobleza*, afirma Genette (1997: 26-27), una forma de sugerir al lector que no es necesaria la promoción porque la obra se vende por sí sola. Pensemos en las encuadernaciones clásicas de grandes obras literarias que no incluyen ningún tipo de información en la contracubierta, algo que, en realidad, aún hacen muchas editoriales al mantener esa encuadernación para sus libros envuelta, eso sí, en una llamativa sobrecubierta de papel en la que incluir los elementos que hemos visto anteriormente.

3.3.3. Los peritextos autorales

Los peritextos autorales son aquellos elementos que circundan a la obra y que son decisión y responsabilidad del autor en la misma medida en que lo es el texto en sí, puesto que están escritos por él mismo. En la estructura del libro, estos paratextos se encuentran encabezando y finalizando el texto literario (en forma de dedicatorias,

epígrafes, prólogos y epílogos) o, incluso, formando parte de él para apuntar alguna aclaración (notas al pie) o para dividirlo en partes (intertítulos).

Estos elementos no siempre están presentes en una obra literaria y, de hecho, algunos de ellos no son demasiado frecuentes en los libros actuales. Su diversidad provoca que sea imposible adjudicarles funciones similares, ya que, como veremos a continuación, desde las más personales hasta las puramente aclaratorias, las motivaciones de un autor para añadir a la obra alguno de estos componentes pueden ser variadas, al contrario de lo que ocurre con las estrategias empleadas para traducirlos que suelen ser bastante sistemáticas. Debido a su menor impacto en el objeto de esta investigación, he optado por dedicarles menos atención en general que a los editoriales y a los del traductor, si bien es cierto que en el análisis del siguiente capítulo se estudian en detalle ciertos peritextos autorales que, por sus características fuera de lo común, merecen, sin duda, toda mi atención.

3.3.3.1. Dedicatoria

La dedicatoria, que aparece siempre en la página siguiente a la de título, es, sin duda, la parte más personal de una obra, una forma de hacer público un afecto privado. Probablemente sea por eso que a menudo son crípticas, un nombre sin más que no dice nada al lector común, quien sólo puede tratar de adivinar la relación que une al autor con el dedicado y las razones para tal detalle: “A Virginia” (Nick Hornby, *Alta fidelidad*); “para Victoria Ávalos y Lautaro Bolaño” (Roberto Bolaño, *Estrella distante*); “A Bill y Tina Baker” (Tom Sharpe, *Las tribulaciones de Wilt*). En ocasiones, sin embargo, el autor emplea una fórmula que hace patente el vínculo que tiene con el dedicado e, implícitamente, el motivo para dedicarle la obra: “A mi madre, mi abuela y las otras extraordinarias mujeres de esta historia” (Isabel Allende, *La casa de los espíritus*); “Para mi hija Amba y mi amiga Ira” (Manju Kapur, *Una mujer casada*). Por último, a veces, las dedicatorias son más largas (incluso larguísimas como la que Patrick Rothfuss incluye en *El temor de un hombre sabio* y que ocupa una página entera) y el escritor aprovecha para hacer explícitas las razones por las que esa persona merece que le dedique su trabajo: “Para Mercedes López-Ballesteros, que me oyó la frase de Bakio y me guardó las líneas” (Javier Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*); “Para

Yvette Pierpaoli, que vivió y murió sin darle lo mismo” (John Le Carré, *El jardinero fiel*).

Las anteriores serían dedicatorias, digamos, *sentimentales*, cuya motivación es honrar una relación personal; sin embargo, el autor también puede optar por dedicar la obra a un personaje público y, en ese caso, la función de la dedicatoria varía significativamente. Tanto en el caso de que realmente conozca y tenga un vínculo con esa persona como en el de que no (la dedicatoria puede incluso ser póstuma), mediante ese gesto el autor de alguna forma *invoca* al dedicado, establece un nexo entre su trabajo y la obra que ha escrito, una especie de mecenazgo que crea un *linaje intelectual*, en palabras de Genette (1997: 132), quien nos recuerda que dedicar un libro es siempre un acto público en el que el lector actúa como testigo, “a typically performative act” (*ibid*: 134):

The dedication always is a matter of demonstration, ostentation, exhibition: it proclaims a relationship, whether intellectual or personal, actual or symbolic, and this proclamation is always at the service of the work, as a reason for elevating the work's standing or as a theme for commentary (*ibid.*: 135).

Las dedicatorias no suelen plantear demasiados problemas al traductor, a menos que, al igual que puede ocurrir en el texto, cuenten con alguna dificultad de corte lingüístico o cultural (imaginemos que, por ejemplo, hace referencia a un personaje célebre en el país de origen, pero totalmente desconocido en el contexto meta). En general, por tanto, no son problemáticas, aunque, como veremos en el análisis del último capítulo, esta regla tiene algunas excepciones.

3.3.3.2. Epígrafe

Los epígrafes son citas que se sitúan al comienzo de la obra, en la página siguiente a la de la dedicatoria (o a la de título, si no la hay), y que actúan como una especie de encabezado del texto literario. Puede tener diversas motivaciones dependiendo del tipo de cita que sea y de la relación que mantenga con la obra, así, Genette (1997) distingue tres funciones. La primera sería comentar y, por tanto, aclarar y justificar el título del libro, este uso es casi obligatorio cuando el título es un préstamo o una alusión muy clara a otro texto:

«El pueblo celebra
con gran entusiasmo
la Fiesta del Chivo
el treinta de mayo.»

Mataron al Chivo
Merengue dominicano
(Mario Vargas Llosa, *La Fiesta del Chivo*)

¿Qué estrella cae sin que nadie la mire?
WILLIAM FAULKNER
(Roberto Bolaño, *Estrella distante*)

La segunda es también la más típica, comentar el texto especificando o enfatizando de forma indirecta su significado, aunque unas veces dicho sentido no resulta obvio hasta que se acaba de leer el libro y otras la cita resulta casi más críptica que la obra en sí poniendo a prueba la sagacidad del lector:

The friends who met here and embraced are gone,
Each to his own mistake;

W.H. Auden, 'The Crossroads'
(Ian McEwan, *Amsterdam*)

Los lobos suplirán a los maestros
John Milton, *Paradise Lost*, XII, 508
(Eloy Fernández Porta, *Los minutos de la basura*)

A menudo, no obstante, lo fundamental no es qué dice la cita, sino quién es su autor, puesto que, al igual que ocurre con las dedicatorias a personajes célebres, se establece así una suerte de vínculo que da empaque al nuevo texto.

Los epígrafes se traducen casi siempre o, más bien, se suele buscar la traducción publicada y/o acuñada en la lengua meta del texto origen. Esta costumbre no está libre de controversia, ya que en una obra original, los epígrafes pueden también aparecer en un idioma distinto al del texto, traducidos o no según decisión del autor, por ejemplo, Vargas Llosa incluye una cita de *Kean* de Jean Paul Sartre en francés como epígrafe a la primera parte de *La ciudad y los perros*. Ciertamente es que, en el momento de escribir la obra, *Kean* no se había traducido aún al español, pero se podría haber aventurado una versión en español de la cita, aunque fuera entre corchetes y manteniendo también la original. Además, en las posteriores reediciones de la obra, la cita sigue sin aparecer traducida, a pesar de que *Kean* lleva ya muchos años publicado en español. En la

versión inglesa (*The Time of the Hero*, sin duda, una desafortunada adaptación del título), sin embargo, la cita de Sartre aparece traducida, probablemente el traductor o el editor se han limitado a buscar la versión inglesa de *Kean* y a copiar la cita tal cual la tradujo su autor. No obstante, en ocasiones, el traductor (supongo que con el beneplácito del editor) ha preferido dejar los epígrafes en el idioma en el que aparecen en el texto original; por citar un caso, me viene a la cabeza la traducción al español que Cercas realizó de *Ochenta y seis cuentos* (2001) de Quim Monzó en la que mantuvo cada uno de los epígrafes con los que Monzó encabeza sus relatos en su idioma de origen (francés, catalán, alemán e incluso latín), independientemente de que tuvieran o no una traducción acuñada en castellano: “Et mirava de fit a fit. No has sabut mai si t’havia besat o si només t’havia somrigut. Jordi Sarsanedas, *Mites*” (8); “Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*” (374). Y es que no deja de ser curioso que los epígrafes aparezcan a menudo trasladados a la lengua meta en las traducciones cuando es una estrategia que supone casi ningunear la intención del autor. Al fin y al cabo, ¿no sería más revelador para el lector, en el caso de que se quiera ofrecer el significado en castellano, mantener la cita original acompañada de la traducción entre corchetes?

3.3.3.3. Prólogos y epílogos

Veámos con anterioridad que los prólogos y/o epílogos a un texto literario no siempre están escritos por el autor; en ocasiones los redacta un experto en su obra, el editor o el traductor. Sin embargo, en este punto en concreto me interesa examinar brevemente las funciones de estos paratextos cuando son responsabilidad del escritor. Las diferencias entre un prólogo y un epílogo no son demasiado relevantes en cuanto al tipo de información que incluyen, aunque sí lo son con respecto al enfoque; obviamente por su situación, el prólogo funciona como una introducción a la obra, condicionando, por tanto, de forma inevitable la recepción y comprensión de esta, al estar escrito para leerse antes que el texto; el epílogo, en cambio, se redacta con una misión conclusiva; es el elemento que “cierra el círculo” y, por tanto, puede modificar la impresión final de la obra, pero no condicionar su lectura.

Los prólogos y/o epílogos pueden estar ya incluidos en la primera edición de un libro o añadirse *a posteriori* con ocasión de una reedición (la segunda o la que hace

cien, eso depende del autor y el editor) o de la publicación de la obra en otro idioma. Lógicamente, las funciones de estos elementos paratextuales varían dependiendo de la intención del autor al escribirlos, pero también del momento en el que aparezcan en el libro. Así, hay prólogos totalmente necesarios para la lectura de la obra, como el que incluye Cortázar en *Rayuela*, un “Tablero de dirección”, que indica el orden en el que se ha de leer el texto, mientras que hay otros que tienen la función de aclarar, explicar o justificar la historia o incluso el título, de hacer patente el proceso creativo o de añadir información contextual que ayude a la comprensión del libro. También los hay que establecen con el lector lo que podríamos denominar un “contrato de ficción” al recordarle que tanto la acción como los personajes no son reales, o al menos no en su totalidad, y viceversa: un “contrato de veracidad” en el que se declara justo lo contrario. Y, por último, hay prólogos que son ya ficticios y que el autor emplea para dar apariencia de realidad a la historia contando, por ejemplo, que la encontró en unos viejos manuscritos. Exceptuando el primero de estos tipos, los epílogos cumplen funciones similares, aunque, en general, los autorales son menos frecuentes en la literatura.

Los prólogos y/o epílogos a reediciones son más restringidos en cuanto a sus funciones, pueden tener un objetivo explicativo, al considerar el autor o el editor que es conveniente proporcionar cierta información al lector, y/o puede cumplir una función laudatoria, al aprovechar el autor para dar las gracias a aquellos que hicieron posible la publicación de la obra. Similares son las razones que motivan la redacción de un prólogo o un epílogo a una traducción, aunque, como veremos, son precisamente estos los que más útiles son a efectos de esta investigación al proporcionar a menudo información valiosa sobre el proceso de traducción y la colaboración entre el autor y el traductor.

Como es lógico, los prólogos y epílogos a la primera edición aparecen siempre traducidos en las versiones en otros idiomas, ya que en muchas ocasiones son fundamentales para la comprensión del texto. Sin embargo, los que se redactan con ocasión de una reedición pueden no llegar a aparecer nunca en las traducciones si la obra no alcanza el mismo éxito.

3.3.3.4. Intertítulos

Con esta denominación me refiero a los encabezamientos de cada una de las partes o capítulos en los que se divide una obra literaria. En ocasiones no existen o son *mudos* o simplemente numéricos, pero en otras constituyen una suerte de *sub-títulos* que, sin desempeñar la función comercial del título, tienen su importancia al ayudar a la cohesión, coherencia y progresión temática del texto. En ese caso pueden adquirir formas diversas estilísticamente hablando, desde una sola palabra o el nombre de un personaje hasta frases explicativas de la acción; al igual que ocurre con los títulos, los intertítulos designan, pero pueden también describir y/o crear connotaciones. Su relevancia es mayor si la obra es un poemario o una colección de relatos breves, en cuyo caso los intertítulos adquieren el estatus de títulos, ya que el poema o cuento al que hacen referencia tiene entidad por sí mismo y puede, por tanto, tener una vida literaria independiente del conjunto de la obra en el que se le incluye.

Los intertítulos tanto de las partes o capítulos de una novela como de los relatos o poemas, pueden, además, ir encabezados por un epígrafe o incluso, en el segundo caso, por una dedicatoria, y se recogen en un índice o tabla de contenidos que puede figurar al principio o al final del texto; o no figurar, como ocurre en ocasiones con las divisiones de las novelas.

3.3.3.5. Notas

Como ya hemos dicho con anterioridad y al igual que ocurre con los prólogos y epílogos, no todas las notas de un libro son siempre responsabilidad del autor, cabe también la posibilidad de que se incluyan notas de los expertos en la obra, del editor o del traductor. En todos los casos, las notas tienen una función explicativa, bien para aclarar alguna parte del texto, bien para ampliar la información contenida en él con datos que no son imprescindibles para la lectura como indica el hecho de que no estén *dentro* del texto sino *en sus márgenes*:

notes, even more than prefaces, may be statutorily optional for the reader and may consequently be addressed only to certain readers: to those who will be interested in one or another supplementary or digressive consideration, the incidental nature of which justifies its being bumped, precisely, into a note (Genette 1997: 324).

Las notas del autor no son frecuentes en textos literarios, aunque, ocasionalmente, pueden aparecer. Al igual que ocurre con el resto de peritextos autorales, suelen traducirse y los posibles problemas de traducción que plantean son más específicos que generales.

Vemos, pues, que los peritextos autorales presentan, en general, menos interés para el objetivo de este trabajo. La estrategia de traducción que se emplea con ellos suele ser más literal y estar en línea con la utilizada en el texto en sí, si bien es cierto que esto puede llevar a su desaparición en el caso de que se opte por realizar una adaptación de la obra (por ejemplo, para niños) en lugar de una traducción propiamente dicha.

3.3.4. Los peritextos del traductor

Dentro de este tipo de paratextos incluimos los elementos que se encuentran dentro del libro, circundando la versión en una nueva lengua del texto original, y cuya autoría es atribuible al traductor. Lamentablemente, este tipo de paratextos no es demasiado frecuente y prácticamente sólo es posible encontrarlo en algunas traducciones de obras consideradas muy complicadas de trasladar (el *Ulises* de Joyce, por ejemplo), de literatura híbrida (como en los casos ya mencionados de autores indios) o de algunos clásicos. Las razones para esta falta de comentarios del traductor en otros libros habría que buscarla tanto en la mayor inversión de dinero y tiempo que supone para el editor añadir estos paratextos, como en la probable falta de interés de muchos traductores por explicitar cuestiones relativas al desarrollo de la historia y a su labor.

Los peritextos del traductor, en las escasas ocasiones en las que se encuentran, suelen aportar datos interesantes sobre el contexto de origen y algunas observaciones fascinantes sobre el proceso traductor. Son un instrumento idóneo para ahondar en la configuración del *habitus* traductor y, por tanto, en la visión de la profesión que se tiene desde dentro, así como en los procesos mentales desarrollados en el transcurso del

vertido a la nueva lengua, ya que constituyen “the one spot in the translation that is clearly the translator’s own voice” (Paloposki 2010: 87). Se pueden distinguir tres tipos de peritextos del traductor: las notas a pie de página, los prólogos y/o epílogos (en ocasiones titulados “Notas a la traducción”) y los elementos que proporcionan información accesoria. Como veremos, son especialmente los segundos los que más datos de interés presentan a efectos de esta investigación.

3.3.4.1. Notas a pie de página

Las notas a pie de página son el peritexto del traductor más frecuente, y suelen proporcionar aclaraciones o explicaciones a un elemento del texto. Al estar situadas en los márgenes del texto en lugar de circundándolo, hacen presente al traductor durante la lectura, de forma que el lector no puede abandonarse a la sensación de estar leyendo un original: “con las notas el traductor rompe el implícito pacto de silencio que establece con el autor y la obra que traduce, y salta a un primer plano” (Morillas 2005). Su función es “completar el contenido del texto original” (Kamal 2011: 20); el traductor introduce en el texto todo aquello que es capaz de trasladar del mensaje original e introduce una nota si siente que parte del sentido se ha perdido en el trasvase para reconstruir la información que no ha sido capaz de transmitir y “rellenar los vacíos referenciales, de orden lingüístico o cultural, que se producen en el trasvase del enunciado a otra lengua y por lo tanto a otra comunidad lingüística y a otro universo cultural” (Donaire 1991: 90-91).

De las palabras de Donaire se extrae que las notas pueden abordar tanto cuestiones lingüísticas como culturales y, de hecho, Newmark (1995: 129-130) distingue entre tres tipos de aclaraciones: culturales, lingüísticas y técnicas. Las primeras están relacionadas con las diferencias entre el contexto origen (o el que se refleje en la obra) y el meta, y sirven para proporcionar al lector información sobre cuestiones relativas a la cultura original que el traductor juzga necesarias para la correcta comprensión del texto por estar alejadas espacial o temporalmente del espacio de recepción del texto. Veamos, por ejemplo, la siguiente frase de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal: “Sur ces entrefaites, le juge de paix, père d'une nombreuse famille, rendit plusieurs sentences qui semblèrent injustes, toutes furent portées contre ceux des

habitants qui lisaient le *Constitutionnel*. Le bon parti triompha.”¹⁰⁴. La traductora traslada perfectamente el texto al castellano: “En esto, el juez de paz, padre de familia numerosa, dictó varias sentencias que parecieron injustas; todas ellas iban contra aquellos habitantes que leían el *Constitutionnel*. El buen partido triunfó” (2008: 44), pero se ve impelida a añadir sendas notas a pie de página que aclaren al lector la situación política a la que Stendhal hace referencia en el original:

Le *Constitutionnel*: periódico liberal fundado en 1815, y principal órgano de la oposición bajo la restauración. Se publicó hasta 1914. [*N. de la T.*]

El buen partido: Se refiere a los «ultras», partido conservador, de quienes se decía que eran más monárquicos que el rey, en oposición a los «que votaban mal» o «al mal partido» que eran los liberales. [*N. de la T.*]

Las explicaciones lingüísticas suelen incluirse cuando el original presenta términos o expresiones en más de un idioma y el traductor desea hacer patente la presencia de esos vocablos o cuando hay un juego de palabras que no es posible trasladar a la lengua meta como ocurre en la siguiente frase extraída de *A Man Without a Country* de Kurt Vonnegut (2005: 40): “The last thing I ever wanted was to be alive when the three most powerful people on the whole planet would be named Bush, Dick and Colon”, que el traductor tuvo que trasladar de forma literal: “Lo último que deseaba era estar vivo cuando las tres personas más poderosas de todo el planeta se llaman Bush, Dick y Colon” y emplear una nota al pie para explicar el juego de palabras: “George Bush, Dick Cheney y Colin Powell. «Bush, dick and colon» significa, en lenguaje vulgar, «coño, picha y colon» (*N. del t.*)”. Por último, las notas técnicas aportan información sobre algún tema tratado en el texto que el traductor considera que se beneficiaría de datos adicionales; son, por ello, frecuentes en ensayos y textos académicos o científicos, pero prácticamente inexistentes en textos literarios.

Al estar situadas junto al texto, las notas a pie de página del traductor no deberían ser extensas, especialmente si se trata de textos literarios, por eso su uso está rodeado de controversia al haber especialistas que las consideran una herramienta superflua que, en muchas ocasiones, se emplea para justificar un trabajo que no está a la altura (cf. Kamal 2011: 21-22) o para *jactarse*:

¹⁰⁴ *Le Rouge et le Noir*, disponible en línea: <http://www.gutenberg.org/files/798/798-h/798-h.htm> (última consulta: 19 de enero de 2012).

El traductor dice con sus notas: «Estoy aquí, voy a explicaros lo que no sabéis, os recuerdo que estáis leyendo un libro traducido y que no basta con traducir frase a frase, sino que en ocasiones, como esta, es necesario añadir un dato del que probablemente no tenéis conocimiento. Puede que incluso si leyeráis este libro en su lengua original tampoco supierais las cosas que anoto; no es cuestión de lenguas, del plano lingüístico me encargo yo, es cuestión de enciclopedia personal, de cultura» (Morillas 2005).

No obstante, cabe decir que, aunque en algunas ocasiones pueda ocurrir que aporten información que como lectores ya conocemos, en otras se agradece su presencia que, en un momento dado, suple nuestra ignorancia y nos proporciona datos que hacen mucho más atractiva la lectura. Al fin y al cabo, y siempre que no sean exageradamente abundantes o extensas, su situación al margen del texto hace que podamos ignorarlas si nos parecen prescindibles. Un análisis del tipo de notas incluidas en una obra literaria puede arrojar conclusiones muy interesantes acerca del trabajo del traductor y de su *habitus* y estatus en el campo literario.

3.3.4.2. Prólogos y epílogos a la traducción

Ya en 1991 (17), Newmark afirmó que “a translated novel without a translator’s preface ought to be a thing of the past”, puesto que si existe la posibilidad de que se produzca algún tipo de malentendido entre lo que afirma el texto original y lo que comprenden los lectores de la traducción, el traductor debe hacerse visible y explicar la obra en su papel clave como mediador e impulsor del conocimiento entre culturas y naciones. Por desgracia, los prólogos y las notas a la traducción siguen sin ser frecuentes salvo, como comentábamos antes, en ciertos tipos de literatura y, aun así, ni siquiera en esos casos son tan comunes como deberían.

Estos comentarios a la traducción suelen incluirse al comienzo de la obra, en forma de prólogo, o al final, como epílogo, y a menudo reciben simplemente el nombre de “Nota a la traducción”. Sus funciones pueden ser diversas, aunque, como afirma McRae (2012), pueden agruparse en tres: subrayar las diferencias entre la cultura y/o la lengua origen y la meta, facilitar la comprensión de la cultura de origen y promover el conocimiento del rol del traductor y explicar las estrategias seguidas para trasladar el texto. Existen notas de todo tipo, desde algunas en las que se tratan estas tres cuestiones, hasta otras que se centran sólo en una; desde media página hasta diez, veinte, o tantas como el traductor crea necesarias y el editor esté dispuesto a publicar. Así, por ejemplo,

el prólogo que Pilar Ruiz Ortega escribe para su versión castellana de *Rojo y negro* de Stendhal desgrana una breve, aunque cuidadosa, contextualización social e histórica de la novela, proporciona datos sobre la identidad de los nombres que aparecen en la novela, especialmente aquellos menos conocidos por el lector español, y aporta algunas claves para comprender las connotaciones del título. Sin embargo, en ningún momento hace mención a su labor como traductora. En cambio, el que José María Valverde escribe para el *Ulises* de Joyce es casi una guía de lectura en la que se explica su relación con la *Odisea*, se incluye un esbozo político y social de la Irlanda y el Dublín de principios del siglo XX, así como un amplio recorrido por la vida de James Joyce y las vicisitudes por las que pasó el *Ulises* hasta su publicación (en 1922, por Sylvia Beach, dueña de la librería parisina Shakespeare & Co.) y después de ella. Es decir, el prólogo es un verdadero ensayo sobre la novela¹⁰⁵, que muestra el amplísimo conocimiento de Valverde sobre la obra de Joyce y en el que introduce también algunos apuntes sobre su labor traductora:

A cada momento, en efecto, hay en *Ulises* frases y expresiones cuyo sentido radica en que son repeticiones o parodias de alguna frase que apareció antes —a lo mejor, quinientas páginas antes. Por supuesto, esto resulta más grave en el lenguaje en sordina de una traducción, aun suponiendo que el traductor, por su parte, tenga suficiente memoria verbal como para haber reconocido la repetición en el original. Y no le era dado al traductor —ni para este problema, ni para ningún otro de los muchos que hay en *Ulises*— recurrir a las notas a pie de página: una traducción de *Ulises* no puede llevar notas porque, en caso de darlas con un mínimo de homogeneidad informativa, alcanzarían mayor extensión que el texto mismo [...] Tampoco había verdadera necesidad de poner nota en el caso de los innumerables juegos de palabras: a veces, se ha logrado reproducir el juego en español, o sustituirlo por otro parecido; otras veces, ha habido que dejarlo perder; en algunos casos, había que mantener a toda costa el juego de palabras como tal, porque luego reaparecería como *leit-motiv*, pero, a la vez, no se encontraba un chiste equivalente: entonces se ha dejado el juego en inglés, acompañándolo de su versión literal y sin gracia, para que el lector sepa a qué atenerse (al fin y al cabo, Cortázar y Carlos Fuentes nos han acostumbrado a los juegos de palabras en inglés en boca de hispanohablantes) (Valverde 1976: 5-6).

¹⁰⁵ Lo mismo ocurre con la siguiente edición de esta obra en español, a cargo de Francisco García Tortosa, quien incluye una extensa introducción de casi doscientas páginas en la que ofrece al lector infinidad de datos sobre la novela. Al final de esta sección, Tortosa habla brevemente de la traducción (realizada con María Luisa Venegas Lagüéns) del *Ulises*, labor que tilda de “auténtica odisea” (García Tortosa 2005: clxxviii), y hace referencia a las anteriores versiones españolas (la ya citada de Valverde de 1976 y la de Salas Subirat de 1945).

En una línea distinta se encuentran los prefacios que las traductoras feministas canadienses incluyen en sus trabajos. Por ejemplo, en el prefacio que Barbara Godard (1986) escribe para *Lovhers*, su versión inglesa de la obra *Amantes* de Nicole Brossard, se explican y comentan algunos de los puntos clave del proceso de traducción, y también se hace patente la posición de la autora como teórica y escritora feminista en el ámbito literario de Quebec. Más radicales, sin embargo, son los de Susanne de Lotbinière-Harwood, quien, tras traducir al poeta canadiense Lucien Francoeur, afirmó que le había resultado deprimente tener que adoptar una voz masculina “as if the only speaking place available, and the only audience possible were male-bodied” (1995: 64), por lo que, a partir de ese momento, sólo trabajó con escritoras y tratando siempre de hacer visible su afiliación feminista. Así, en el prefacio a su versión de *Lettres d’une autre* de Lise Gauvin, declara:

My translation practice is a political activity aimed at making language speak for women. So my signature on a translation means: this translation has used every possible feminist translation strategy to make the feminine visible in language. Because making the feminine visible in language means making women seen and heard in the real world. Which is what feminism is all about (1989: 9).

Totalmente diferente a los anteriores es, por otra parte, la introducción que Esmeralda Santiago (1994) escribe a *Cuando era puertorriqueña*, su autotraducción de *When I was Puerto Rican*, en la que describe las dificultades que le supuso reescribir sus memorias en el español de su niñez y cómo ese proceso le hizo tomar conciencia de la hibridez que permea su forma de expresarse y que representa su experiencia vital. En este caso, el peritexto no busca tanto justificar, explicar o contextualizar la traducción, como trasladar al lector las motivaciones de la autora para acometer la escritura y reescritura de la obra y las reflexiones respecto a su propia identidad que ese proceso suscitó.

Por otro lado, los ya comentados prólogos escritos por Dora Sales para distintas novelas de autores indios tratan de cubrir las tres funciones de las que habla McRae, es decir, aclarar las cuestiones culturales más relevantes y fundamentales para comprender el texto, remarcar las amplias diferencias que existen entre el contexto origen y el meta y justificar las estrategias seguidas para trasladar la novela explicando las particularidades lingüísticas del original y sus causas:

Chandra se ha apropiado de la lengua inglesa, como vehículo comunicativo en la ficción india contemporánea, y la utiliza con total libertad teniendo en cuenta su adscripción poscolonial. Así, indianiza el inglés haciendo uso de dos recursos esenciales: la expansión sintáctica (es decir, utilización de frases largas, con ayuda de la coordinación y la aposición, el uso extensivo de comas y los paralelismos estructurales), y, como segundo recurso, el empleo de palabras y frases en lenguas indias, casi nunca traducidas en el texto, aunque por el contexto que las rodea se comprende el campo semántico al que pertenecen. En esta novela, Chandra también se atreve a hibridizar el inglés hasta tal punto que llega a conjugar en esta lengua verbos en hindi, como por ejemplos observamos en *chodoed* (el verbo es *chodo*, *-ed* es el sufijo que marca pasado) o *bajaoing* (el verbo es *bajao*, *-ing* es el sufijo que marca gerundio).

Esta traducción ha buscado transmitir el tono y la identidad cultural de la prosa de Chandra y para ello se han respetado las expansiones sintácticas y el resto de indianizaciones (como, por ejemplo: *bajaoando*), y han mantenido sin traducir los términos que el autor emplea en diferentes lenguas indias. Así, las palabras en hindi, marathi, panjabí, sánscrito, gujarati, malayalam, maithili, marwari, angami, kannada, konkani, bengalí, cachemira, Tamil, urdu, árabe y la jerga de Bombay que aparecen en el original, y que allí no se traducen, se han preservado de igual modo en la versión en castellano. Al tiempo, se han conservado algunas expresiones también en inglés, como parte del mosaico multilingüe que dibuja la novela (Sales 2007: 1071).

La importancia de estos comentarios a la traducción reside en que hacen visible al traductor en un sentido muy amplio, ya que, al añadir un prólogo, un epílogo o una nota, deja de ser un mero transmisor para convertirse en un experto, un verdadero trujamán en el que el lector puede confiar para que le facilite la travesía que supone embarcarse en la lectura de una novela. Lo mismo ocurre de cara a las críticas, la competente explicación de un traductor de las razones que se esconden tras las decisiones tomadas acallarían las protestas de más de un crítico o, al menos, le proporcionarían una base sólida sobre la que fundamentar sus juicios, pues, como afirma McRae (2012: 80-81), “when critics understand the translator’s reasoning behind the choices that he or she made, instead of just looking at the target text, or comparing the source and target texts, their assessments will be much more valid”.

Estos peritextos presentan, así, una oportunidad para el traductor de obtener mayor reconocimiento y poder al permitirle mostrar el complejo proceso que se desarrolla tras el texto, las múltiples opciones desechadas, los pros y contras valorados en cada decisión, la fundamentación de la estrategia traductora, “showing, for example, that the translator has been aware of different translation alternatives and translation problems, or [...] has used consistent and comprehensive translation strategies”

(Norberg 2012: 104). La presencia más frecuente de este tipo de elementos ayudaría también a una re-elaboración de la teoría de la traducción, al proporcionarnos una visión más clara de las motivaciones, el proceso e incluso la situación del traductor. De esta forma, como dice Bush (1997), el retrato del traductor literario se ajustaría más a la realidad, y el clásico enfrentamiento entre académicos y traductores profesionales se vería compensado al poseer estos últimos un lugar donde expresar su opinión y justificar su trabajo, en lugar de tener que aceptar críticas a su labor por parte de teóricos que, en ocasiones, no conocen ni las circunstancias laborales en las que se ha llevado a cabo.

Por supuesto, el papel del editor es fundamental para la existencia de estos comentarios a la traducción, ya que, como decía con anterioridad, suponen una inversión de tiempo y dinero mayor, aunque yo diría que también reportan un mayor capital simbólico. Bush (1997: 116) afirma que los editores que pretenden renovar el panorama literario “while avoiding prefaces and footnotes for fictions” son precisamente los que impiden que se lleven a la práctica los planteamientos teóricos que defienden estrategias traductorales de resistencia cultural. Así, dado que ellos son al final quienes deciden si este peritexto puede o no formar parte del libro, creo, de nuevo, que habría que tener mucho más en cuenta su figura a la hora de analizar y valorar cuestiones relacionadas con el campo de la traducción literaria:

The view of publishers on translators’ prefaces is, of course, of great importance since they have considerable power in deciding whether such texts should exist or not, and if they should exist, in deciding who should write them, where they should be placed, what they should contain, and how they should be formulated (Norberg 2012: 112).

3.3.4.3. Información accesoria

En algunas traducciones, especialmente cuando el traductor desempeña el rol de experto o de figura de autoridad en la obra, podemos encontrar que este proporciona al lector información accesoria para una mejor comprensión del texto. Estos elementos se diferencian de los anteriores en que se sitúan como un apéndice o anexo al comienzo o final del texto (y no en sus márgenes como las notas al pie) y en que se estructuran como un documento más técnico que los prólogos o comentarios a la traducción, al no incluir opiniones o reflexiones propias sino datos objetivos que complementan el texto y facilitan su comprensión.

El modelo más paradigmático de este tipo de peritextos serían los glosarios, que en algunos casos se adjuntan en el libro, por ejemplo, si aparecen numerosos términos en una lengua que no es la de traducción (véase el caso ya mencionado de los glosarios elaborados por Dora Sales para distintas novelas de autores indios). También pueden adoptar otras formas, por ejemplo, la de una especie de guía de lectura, como la que proporciona Valverde al comienzo de su versión del *Ulises* (1976), tras el prólogo, en la que da claves al lector para comprender las alusiones a la *Odisea* que Joyce incluye en la obra y relacionarlas con el esquema que el propio autor desarrolló y que, aunque no aparece en las primeras ediciones del libro, sí se adjunta al final de esta versión en español.

La importancia de estos peritextos radica en que, al igual que ocurre con las notas a la traducción, elevan al traductor al nivel de experto y le permiten mostrar su conocimiento de la obra traducida. Por supuesto, los editores no siempre están de acuerdo en la inclusión de este tipo de apéndices, pero el hecho de que aparezcan muestra una estrecha colaboración entre traductor y editor que suele ser provechosa y rendir sus frutos en el resultado final.

Como afirma Hermans (2002: 12), los comentarios y reflexiones elaborados por los traductores acerca de su trabajo eliminan el manto de invisibilidad que, a menudo, cubre esta profesión y hacen consciente al lector de la presencia de un intermediario, una segunda voz que actúa como enlace entre el autor y el público: “Marginal, paratextual comments by translators on their own performance are bound to rupture the apparently seamless web of the translated discourse”. También Venuti se muestra de acuerdo con estas intervenciones en *The Translator’s Invisibility* (1995) cuando afirma que haciendo visibles y explicando en notas y prólogos las estrategias de traducción extranjerizantes que él recomienda adoptar se podrá cuestionar el concepto de autoría que continuamente relega a la traducción a los márgenes literarios.

Parece obvio que la inclusión de peritextos editoriales es una práctica que podría llevar a mejorar, por una parte, la situación y el reconocimiento profesional de los traductores y, por la otra, la calidad de su trabajo y, por tanto, la satisfacción de los lectores con el producto final. En consecuencia, cabe preguntarse entonces por qué no

es la norma en lugar de la excepción, y la respuesta habría que buscarla tanto en el *habitus* servil, o más bien desencantado, de muchos traductores como en los entramados de poder que rigen la traducción literaria en el ámbito editorial y que impiden que el traductor desarrolle su labor como experto, subyugando su trabajo a valoraciones que tienen más en cuenta la visión comercial que la calidad.

3.4. La importancia de lo cultural, lo social y lo paratextual en la traducción de literatura escrita por hispanas en Estados Unidos

Ara bé, com es poden marcar les textualitats en traducció per tal que el públic lector es deixi contagiar per un altri textual chicano?
(Godayol 1999: 35)

A lo largo de las secciones anteriores hemos visto la importancia de las tres dimensiones que vamos a conjugar en el análisis del último capítulo; no obstante, antes de adentrarnos en el estudio en profundidad de esas cuatro novelas y de sus dobles traducciones realizadas en España y en el contexto hispano de Estados Unidos, creo que es útil examinar brevemente otros casos, que han tenido que ser descartados para el análisis por no cumplir las condiciones necesarias, pero que nos muestran distintos enfoques y estrategias que se han aplicado en diversas traducciones de este tipo de literatura a otros idiomas. También desvelan, en algunas ocasiones, las interesantísimas reflexiones de los traductores sobre su labor, que arrojan luz sobre las vicisitudes del proceso de reescribir a estas autoras y sobre su visión particular de la profesión.

Así, es interesante observar las versiones en inglés que Carol Maier realiza de poemas de Ana Castillo (una autora que, al igual que otros escritores chicanos como Lucha Corpi, escribe prosa en inglés, pero poesía en español) siguiendo un proceso de estrecha colaboración autora-traductora (cf. Vidal Claramonte 2007b: 80) que resultó fundamental para la consecución del buen resultado final. Maier afirma que fue consciente en todo momento de las dificultades que había detrás de la interrelación entre dos tradiciones y que trató de encontrar una voz que fuera capaz de hablar por ella y por Castillo: “I worked with her, instead of her, despite her, not because we were fused but because – for the task of translation – we agreed that one voice would speak for us both” (1989: 628). De esta forma, nos dice Vidal Claramonte (2007b: 82), se consigue

“una traducción responsable”, porque se sigue un proceso de re-interpretación y re-creación del texto en el que se valoran los pros y los contras de cada decisión. Transformar la obra en una *nueva* obra en otro idioma conlleva, como decíamos anteriormente, sumar una nueva voz, con todas sus dimensiones, a la de la autora, ya de por sí caleidoscópica y heterogénea, una tarea que, Maier reconoce, no siempre es fácil:

I remembered that repeatedly – and at time painfully – my effort to understand Ana’s poetry and make it available in English (an effort she welcomed) was also a violation. In other words, for me to catch (up to) her poems, it was necessary to work in her place. I did that within a mutual respect, even perhaps a certain affection, but both Ana and I were constantly aware that when I spoke as Ana I was clearly assuming her “I” (her disguise or subjectivity) as a disguise. Affinity was challenged continually by the fact that my very efforts to get that poetic subjectivity down “right” were a wronging, for they exposed (even threatened to unravel) its seams and revealed my own determination to pen an independent poem in English – a “good” translation (Maier 1989: 627).

La traducción fue, por tanto, una suerte de interferencia, como dicen Martín Ruano y Vidal Claramonte (2004: 91), porque requería meterse en la piel de Castillo, “occupying her place, and, despite the fact that she acted with extreme consideration and respect, both were aware that the very act of translation implied the mutual assumption of each other’s identity”. Maier explica algunas de las dudas que la persiguieron durante el proceso de reescritura e incluso ofrece cinco versiones del poema “El sueño” para mostrar su evolución y la dificultad inherente a la toma de decisiones. Comenta, por ejemplo, que uno de los problemas de traducción que más le dio que pensar fue cómo escribir el pronombre de primera persona “I”, con mayúscula o con minúscula, en inglés siempre se emplea la mayúscula para escribirlo, pero Castillo emplea deliberadamente la minúscula en algunas de sus obras en prosa, escritas en inglés, como *The Mixquiahuala Letters*. Maier valora las opciones y explica los pros y contras de cada una, aunque sin caer en la justificación tan frecuente en las notas de aquellos traductores que se sienten subordinados al autor y al original. Las suyas, escritas desde el espacio del *entre* (Maier 1995: 22), proporcionan una visión que complementa al original, dándole nuevos sentidos, en lugar de ser meros comentarios exculpatorios (cf. McRae 2012). Esta tendencia a la disculpa en los prólogos, epílogos o notas de los traductores se debe a que tanto los lectores como los editores les confieren una posición subordinada y, por tanto, esperan de ellos que ofrezcan “the results of the translation rather than a record of their explorations” (Maier 1995: 22). Sin embargo, de

esta forma se perpetúa el *habitus* servile del traductor ya que “the ‘between space’ of the translator’s activity becomes, instead of an area with potential for human interaction and exploration, a place of defeat and emptiness” (McRae 2012: 67).

En el caso de *Puppet* (2000), escrita por Margarita Cota-Cárdenas, también se abogó por una traducción *con* la autora, además de por una edición bilingüe, en la que aparecieran el texto original en español y la versión inglesa. El compromiso de colaboración entre las distintas partes implicadas se hace patente al comienzo del texto inglés, donde podemos leer: “English translation by Barbara D. Riess and Trino Sandoval with the author”. Tey Diana Rebolledo define esta novela como postmoderna debido a la mezcla de voces, lenguajes y técnicas narrativas que se dan lugar en ella, y es que Cota-Cárdenas utiliza un discurso fracturado como una forma de dar rienda suelta a los pensamientos de sus personajes. La mezcla de lenguas es, por tanto, continua, al tratar la autora de recrear el mundo híbrido, tanto interior como exterior, de los personajes. En la traducción se optó por reproducir en la nueva lengua la fragmentación narrativa y el juego interlingüístico:

LA(S) CABEZA(S) MORENA(S) YACÍA(N) EN
EN UN CHARCO DE SANGRE SANGRE
CHARCO(S)

—...Mamá, hace siglos que no me escribes... Qué te pasa? Cuándo vienes a verme en Santa Cruz...? [...] Ya verás cuando veas a los cholos del barrio, entre la gente que viene de turista... qué contradicciones... it really makes you wish you could do something... Mamá, yo quiero hacer algo, yo creo que puedo hacer algo para ayudar a la gente (Cota-Cárdenas 2000: 68).

LA(S) CABEZA(S) MORENA(S) YACÍA(N) EN
EN UN CHARCO DE SANGRE SANGRE
CHARCO(S)

BROWN HEAD(S) LAY IN A
POOL OF BLOOD BLOOD
POOL(S)

“...mamá, it’s been ages since you’ve written... Qué te pasa? When are you coming to see me in Santa Cruz...? [...] You’ll see when you see the cholos from the barrio among the tourists... what a contradiction... it really makes you wish you could do something... Mamá, yo quiero hacer algo, I think I can do something to help the people (Cota-Cárdenas 2000: 72).

Las arriesgadas decisiones tomadas en el proceso de trasvase al inglés y que tienen como resultado una excelente recreación de los rasgos distintivos del original seguramente se beneficiaron mucho de la estrecha colaboración con Cota-Cárdenas, así

como de la connivencia de la editorial a publicar la novela en edición bilingüe y a crear un espacio de *conversación* que permitiera una traducción creativa, un texto construido *a partir de*, en lugar de uno subordinado al original.

Otro proceso de traducción que muestra una interesante colaboración entre las partes implicadas es el de *Los recuerdos de Ana Calderón* de Graciela Limón. Comisionada por el Instituto Franklin de Investigación en Estudios Norteamericanos y realizada por Nuria Brufau, la versión española muestra una cuidadosa reescritura que se ve refrendada por la nota que incluye la traductora al final de la novela y que muestra su compromiso y el de los editores con la calidad del trasvase:

En la traducción se ha querido verter también esa sensación de *encontrarse* en un nuevo contexto cuyas coordenadas no son ni las del origen ni las de la meta. ¿Por qué? Pues porque la novela traducida ha de dar cuenta del espacio *entre* lo mexicano y lo estadounidense, al mismo tiempo que negocia *entre* un español de México que ha de ser comprensible para la comunidad hispano-hablante mientras conserva y enfatiza su especialidad, y debe igualmente hacer verosímil la presencia tanto de los giros *pachucos* como del entorno anglonorteamericano que enmarca el relato, y que se subrayan en distintos momentos de la obra (Brufau 2010: 237-238).

Brufau menciona también en sus comentarios la cooperación de los editores y de la propia Limón, algo que, sin duda, facilitó el proceso de reescritura, al tiempo que le permitió incluir “un brevísimo glosario” (*ibid.*: 238) en el que se aclaran algunas palabras que se mantienen en inglés en el texto español, así como términos pertenecientes al habla propia de los chicanos. Por otra parte, el Instituto Franklin introduce una cuarta figura en este proceso de trasvase, una asesora a la traducción especializada en literatura chicana, María Herrera-Sobek, que, sin duda, ha ayudado a obtener un resultado final más cuidado aun si cabe.

En esta línea, recurrir a traductores que comparten el mismo contexto cultural que el autor original es una estrategia cada vez más frecuente que parece asegurar que se tratará de perder el mínimo posible de referencias en la nueva versión. Así, Liliana Valenzuela es probablemente la más prolífica de estas traductoras, realizando el trasvase al español de diversas novelas de Sandra Cisneros y Julia Álvarez (algunas de ellas incluidas en el análisis del último capítulo) como *El arroyo de la Llorona*, *Caramelo*, *Cuando Tía Lola vino de visita a quedarse* o *Antes de ser libres*, así como de numerosas obras escritas por diversas autoras de origen hispano como *Las caras de la suerte* de

Cristina García, *La última de las muchachas del menú* de Denise Chávez o *La conquista: una novela* de Yxta Maya. En su, ya comentada con anterioridad, excelente versión española de *Caramelo* se incluye, además de la mencionada nota del editor al comienzo del libro, una “Nota a la traducción” al final en la que Valenzuela explica los recursos lingüísticos y estilísticos empleados por Cisneros para recrear el mundo híbrido habitado por los chicanos y sus estrategias para mantener la integridad de esa experiencia fronteriza en la traducción:

En *Caramelo* Cisneros le ofrece al lector en inglés una experiencia bilingüe y bicultural sumamente rica y auténtica. En vez de traducir del español a un inglés idiomático, Cisneros crea un efecto novedoso al traducir literalmente ciertas frases, tales como «*What a barbarity!*» (¡Qué barbaridad!), o «*Not evenif God commanded it!*» (¡Ni que Dios lo mande!) y dichos populares. [...] Este recurso de traducir literalmente expresiones muy mexicanas al inglés produce un efecto de extrañeza en el lector que lee la obra en inglés, y le abre un universo de sensibilidades y de formas de pensar muy distintas a las suyas. La manera en que sumerge a sus lectores en este mundo híbrido o mestizo por excelencia, de referencias culturales dobles (por ejemplo, el padre tiene un bigote «como de Pedro Infante, como de Clark Gable») es magistralmente innovadora.

Para recrear este mundo de referencias culturales dobles para el lector en español, elegí el español mexicano en los diálogos, insertando algunos términos y expresiones en inglés que aun el lector monolingüe sea capaz de interpretar en la lectura con la ayuda de otras pistas. Recrear este lenguaje de la frontera, de la manipulación de códigos lingüísticos que se suceden a menudo a una velocidad vertiginosa en personas que habitan dos mundos a la vez, ha sido mi meta (*ibid.*: 541).

La traducción consigue, así, ser “el revés del bordado”, la otra cara de la moneda en la experiencia chicana, porque la estrategia de Valenzuela pasa por reescribir el texto como si la misma historia hubiera sido originalmente plasmada en el español que hablan los habitantes de este universo híbrido, cargado a su vez de términos en inglés y regionalismos. Desde luego, esta atrevida técnica tuvo que contar con la aprobación de la propia Cisneros y, obviamente, también con el beneplácito del editor, algo que demuestra la inclusión de las dos notas mencionadas, que evidencian la actitud del editor respecto al proceso traductor, así como “his open support for this critical contribution accompanying the published translation” (Sales 2006).

Merece la pena también detenerse en las reflexiones de Pilar Godayol, quien, además de publicar extensamente sobre literatura chicana, género y traducción, ha realizado las versiones catalanas de varias obras de Sandra Cisneros. Godayol (1999)

amplía el concepto de *talking back* de Castillo (1992) y hooks (1989), quienes denominan así a la forma de hacer accesible a un público mexicano las obras de una autora chicana, y reconoce que sólo las reescrituras mexicanas pueden considerarse *talkings back*, puesto que son las únicas que realmente *vuelven a casa*, al traducir para unos lectores que ya están representados en el original inglés. No obstante, sostiene, el hecho de que el traductor no pertenezca a ese colectivo o no habite un universo híbrido no significa que sus versiones tengan que neutralizar la otredad o representar de forma esencialista la cultura hispana en los Estados Unidos. La reescritura de este tipo de autoras, afirma, puede realizarse desde dos perspectivas: sin tener en cuenta la otredad que pretenden transmitir y, por lo tanto, respetando conceptos como la equivalencia total que han estado presente en los discursos hegemónicos a lo largo de la historia de la traducción; o desde la hibridación (con)textual que presentan las propias autoras. Esta última técnica implica que el traductor debe situarse en un espacio intermedio en el que no existen los significados únicos y desde el que ser más consciente de uno mismo y de la otredad.

Así, aunque sus traducciones al catalán no sean un *talking back* en el sentido estricto de la palabra, sí pueden serlo si concedemos a este término un sentido más amplio y observamos que en sus reescrituras el lector tiene la posibilidad de mirar la cultura chicana y la suya propia desde fuera, desde el otro lado del espejo. De este modo, se asumen el riesgo y el compromiso de (re)construir cultural y socialmente a una autora y a su obra desde un contexto diferente y se es consciente del ejercicio de poder que supone (re)crear una subjetividad diferente a la propia (Godayol 1999: 36). Esta autora y traductora apuesta, por tanto, por la plena implicación del traductor, que ha de ser consecuente con la diversidad y multiplicidad del original para cuestionar los intentos de homogeneización y colonización cultural que han ocurrido y siguen ocurriendo en algunas traducciones. Esta actitud consciente y responsable conduce inevitablemente a cuestionar la validez de las narrativas propias y, por tanto, a embarcarse “into an endless journey between cultures, languages and complex configuration of meaning and power” (Chambers 1994: 12).

Rosario Ferré conoce bien las etapas de este viaje del que nos habla Chambers, ya que su experiencia vital es reflejo de ese periplo mestizo, habitar un contexto híbrido, afirma, le ha brindado la oportunidad de experimentar la traducción de una forma

especial (Ferré 1995: 41), tal vez por eso es ella misma quien realiza las versiones de sus obras en español en un ejercicio de autotraducción que le permite redescubrir su propia realidad (cf. Hintz 1995, Sales 2004, Vidal Claramonte 2007b). Para la autora portorriqueña, el lenguaje es “un ser vivo que refleja experiencias y modos de vida” (Vidal Claramonte 2007b: 82) y, en consecuencia, resulta casi imposible reproducir una identidad cultural en otro contexto y otro idioma (Ferré 1995: 42) al perderse, de forma inevitable, la referencia original. Ferré reflexiona sobre el papel del traductor como mediador entre sociedades muy alejadas culturalmente:

[Translators] struggle to bring together different cultures, striding over the barriers of those prejudices and misunderstandings which are the result of diverse ways of thinking and of cultural mores. They wrestle between two swinging axes, which have, since the beginning of mankind, caused wars to break out and civilizations to fail to understand each other: the utterance and interpretation of meaning; the verbal sign (or form) and the essence (or spirit) of the word (*ibid.*: 41).

Esta doble naturaleza del proceso traductor, capaz de posibilitar y también aniquilar la comprensión entre culturas, es uno de los peligros que también señala Maier al recordar que la clásica representación de la traducción como mediación, como abrazo al Otro, puede enmascarar “despite the continual representation of translation as a struggle, a conquest, or even a murder— that gesture’s inherently rapacious nature” (Maier 1989: 630). De hecho, si en esta sección hemos visto ejemplos de responsabilidad, ética y buen hacer traductor y editorial es para mostrar que la colaboración es factible y beneficiosa, aunque sepamos que estas circunstancias no ocurren con demasiada frecuencia y que, como explicaré a continuación, el pulso editor-traductor no siempre está equilibrado. Un ejemplo curioso de esta lucha de poderes en el trasvase de una obra nos la proporciona la escritora Cristina García (2002: 45), quien comenta, respecto a la versión española de su obra *Dreaming in Cuban*, que le resultó demasiado “formal” al estar realizada por una traductora que trabajaba, sobre todo, para editoriales españolas y para el mercado peninsular. Su texto “was a very faithful and literal translation for the Spanish market but it didn’t capture the Cuban seasoning” (*id.*), por lo que para trasladar su siguiente novela, *The Agüero Sisters*, insistió en que se contratase a alguien que conociera bien la variedad cubana y cubano-estadounidense. Efectivamente, el traductor realizó, en opinión de la autora, un gran trabajo, pero cuando el editor leyó el texto, consideró que el lenguaje era “substandard” e “unintelligible to a Spanish audience” (*ibid.*: 46) e hizo que el corrector retradujera

ciertas escenas para adecuarlo al mercado español, algo que no gustó en absoluto a García, quien afirma: “I feel that these books belong in Spanish as much as they belong in English [...] To see them in somewhat diminished versions than the language that they normally take place in is a sadness for me” (*id.*).

La falta de diálogo y entendimiento entre los diferentes agentes implicados en el proceso de publicación de una traducción pueden conllevar, no la creación, sino la destrucción del *punte* (cf. Baker 2005), símbolo por excelencia de las posibilidades de nuestra profesión. El compromiso con la obra y su contexto de origen son, en consecuencia, fundamentales para su recreación en otro idioma, ya que, al final, hacer accesible un texto híbrido a un público ajeno a ese contexto cultural no significa tener que resolver los conflictos textuales de forma definitiva sino entrar en la miríada laberíntica de las (im)posibilidades de la traducción (Godayol 1999: 36) y valorar cada opción y cada término desde una perspectiva que, sobre todo, tenga en cuenta la responsabilidad que supone trasladar estas obras.

3.5. El pulso editor-traductor

Como hemos visto en secciones anteriores de este capítulo, el traductor no está solo cuando se enfrenta a la traducción de una obra literaria, para bien o para mal, el editor es un pilar fundamental en el proceso de publicación de un libro, ya sea original o traducido. La diferencia entre la relación autor-editor y la traductor-editor radica en que, generalmente, el traductor posee mucho menos capital simbólico que el autor y, por tanto, menos poder para negociar con el editor y, además, no tiene ningún derecho sobre la obra mientras que el autor en el primer caso y el editor en el segundo sí los tienen. En esta situación, el traductor no es más que un empleado para la editorial, un asalariado que debe plegarse a las instrucciones que se le proporcionen para realizar su trabajo.

Así, más que de una relación de mecenazgo, como la definió Lefevre, en el caso del editor-traductor estaríamos hablando de una de subordinación laboral. No pretendo dar a estas palabras una connotación negativa, simplemente remarcar que en el panorama literario actual, dominado por grandes grupos editoriales, la venta de libros es un negocio privado, y el traductor es considerado un trabajador más que desempeña una

tarea necesaria (pero para la que existe mucha competencia), al que se paga un salario (no demasiado generoso) y del que se espera que cumpla las directrices del editor sin pretender estar por encima en conocimientos (aunque a menudo lo esté). Si a esto le sumamos que sus derechos, a pesar de existir distintas organizaciones profesionales y una ley que los estipula, pueden ser fácilmente ninguneados, ya que, a menudo, ni él mismo los conoce, la conclusión lógica es que las connotaciones artísticas y casi paternalistas que despierta la palabra “mecenazgo” no parecen de aplicación en este contexto laboral.

Una defensa a ultranza de las *buenas* traducciones, aquellas que están hechas con mimo, siguiendo un cuidadoso proceso de documentación, buscando la palabra, la frase perfecta que sea capaz de reproducir el estilo del original en una nueva lengua, sorteando las dificultades que plantean las diferencias culturales con ingenio y buen hacer, no debería ser la excusa para justificar el ataque a las *malas*, sino la motivación para tratar de denunciar y mejorar la situación laboral, de forma que sea propicia para la publicación de más traducciones buenas, en lugar de seguir perpetuando malas prácticas en torno a nuestra profesión. Así, el reconocimiento de la traducción como labor socio-cultural es el paso siguiente para aunar dos corrientes de pensamiento necesarias y complementarias para comprender nuestra labor, porque el traductor tiene que ser consciente de su función como intermediario y tener en cuenta “those conditions of dialogue in which powers, histories, limits and languages that permit the process of ‘othering’ to occur are inscribed” (Chambers 1994: 12), pero no puede permitirse el lujo de olvidar que la traducción es una profesión, que tiene que comer, y en ocasiones, mantener a una familia, de ella y que, puesto en la tesitura de escoger, sus circunstancias personales como ser social estarán por encima de su trabajo como mediador cultural. No hay forma de cambiar esta realidad, mas sí se pueden tratar de sentar las bases para que un profesional de la traducción no tenga que elegir entre hacer bien su trabajo y vivir de él.

Al analizar una traducción, por tanto, no siempre es realista presuponer una situación ideal en la que el traductor ha podido desempeñar su labor en condiciones idóneas. Por otro lado, al margen de las circunstancias laborales, decíamos que las editoriales son negocios cuyo objetivo primordial lógicamente es vender el máximo de libros posible. Aparte de esta premisa fundamental, la editorial puede perseguir la

obtención de mayor o menor reputación y calidad, es decir, puede anteponer el capital simbólico al económico o viceversa, reproduciendo la ya mencionada lucha entre el principio autónomo y el heterónimo. Dependiendo de sus intenciones, impulsará la publicación de un tipo de obras o de otras y, sobre todo, como veíamos en el apartado de los peritextos editoriales, tratará de vender las obras de una manera o de otra a través de una serie de elementos que la envolverán y que la convertirán en un libro. En la siguiente sección, y con más detalle en el análisis del último capítulo, trataré de demostrar que, de alguna manera, la traducción que el editor encarga suele estar en consonancia con su estrategia de venta y, por tanto, con la apariencia externa del objeto libro.

A este pulso a dos bandas del que estamos hablando hay que sumarle una tercera cuyo papel suele pasar desapercibido, a pesar de ser fundamental en el resultado final del trabajo: la del corrector. Al hablar de las condiciones laborales en las que se desarrolla la traducción (punto 2.2.), veíamos que la versión final revisada por el corrector a menudo no se manda a los traductores antes de procederse a su publicación, es esta una práctica que no deja de sorprenderme por lo descabellada que resulta: por un lado, se está publicando con el nombre del traductor algo que puede ser distinto de lo que él ha escrito; por otro, el corrector revisa cientos de obras sin realmente saber nada de ellas; y, por último, una costumbre tan importante para asegurar la calidad del producto como conjugar la labor de traductor y corrector parece ser una aspiración casi quimérica. Definidos por algunos como seres que “bolígrafo rojo en ristre, van a la busca y captura del gazapo en ocasiones más imaginario que real” (De Prada, Konnet y Filipetto 1996: 90), los correctores pueden acabar siendo un lastre para una traducción si no reciben indicaciones respecto a las características de la obra o si simplemente las desoyen, porque “a la hora de consultar, el traductor no existe” (*ibid.*: 91). La situación puede ser paradójica si pensamos que se está contratando a alguien para que realice una labor de experto para luego dejar el resultado final en manos de una persona que no tiene por qué saber nada en absoluto del contexto de origen de la obra.

Así, el primer paso para asegurar una *buena* traducción debería pasar por promover la comunicación y colaboración entre los agentes implicados en el proceso de publicación de una obra literaria: autor (siempre que sea posible), traductor, corrector y editor (cf. Abdallah 2010 y Gouadec 2007). Esta pretensión puede parecer utópica, pero

es evidente que la relación por la que abogamos ha existido y existe en muchos casos y no es casualidad que las traducciones publicadas en las que ha habido este tipo de compenetración suelen salir bien paradas de las críticas.

Esta colaboración siempre es importante, pero en el caso de la literatura híbrida es fundamental, ya que es prácticamente imposible trasladar estas obras sin tener un profundo respeto y conocimiento del contexto origen. La traducción de estas literaturas sólo puede hacerse desde un espacio de comprensión y diálogo en el que el propio traductor se contagie del espíritu híbrido del original, así lo afirman teóricos y traductores como Pilar Godayol (2001), África Vidal (2007b), Carol Maier (1989), Dora Sales (2004) o Walter Mignolo (2000), entre muchos otros. Cabe decir que, afortunadamente, es cada vez más frecuente que se contrate a traductores especializados en este tipo de corrientes literarias para llevar a cabo las versiones en castellano de obras híbridas o, al menos, para revisarlas, lo que está dando como resultado rescrituras realmente fantásticas de autores que, hasta ahora, no eran demasiado conocidos en España. No obstante, esta tendencia también corrobora mi hipótesis inicial de que los traductores que poseen capital simbólico por su situación en el mundo académico o profesional (de lo que, por lo general, se deriva que también disfrutan de un cierto capital económico, al menos el suficiente como para no tener que traducir para vivir) sí tienen poder para imponer sus condiciones al editor y, por tanto, no les es de aplicación el contexto laboral descrito al comienzo de esta sección.

Estos traductores *consagrados* ostentan la posición de figuras de autoridad dentro del campo (cf. también Casanova 2002) y, en consecuencia, desarrollan su labor dentro de unos parámetros mucho más favorables que los que se establecen para el resto. Su *habitus* no se corresponde tampoco con los rasgos de servidumbre y sumisión que caracterizan al del traductor-paria, sino que estaría más en consonancia con el del traductor-sacerdote, consciente de su poder como transmisor del conocimiento y constructor de la cultura. Esto demostraría por qué la inmensa mayoría de prólogos y apéndices informativos se encuentran en libros que proceden de contextos alejados del meta y cuya reescritura ha estado a cargo de un traductor con poder:

comments on the translation in prefaces and afterwords by literary translators [...] are found almost exclusively in books by consecrated translators (who in this way can confirm their positions) and are much

more common if the original text was produced in a culture distant from today's (Norberg 2012: 113).

A pesar de que la publicación de excelentes traducciones con expertos prólogos y glosarios del traductor supone una buenísima noticia para nuestra profesión, no puedo dejar de lamentar el hecho de que esta práctica sea aún excepcional, una marca de calidad normalmente reservada a unos pocos. El traductor común suele hallarse, en cambio, en una situación bastante distinta y ser la cabeza visible para los críticos de un proceso de publicación en el que, en realidad, no está solo. El editor y el corrector completan un triángulo que, por desgracia, no suele ser equilátero.

CAPÍTULO 4

EL ANÁLISIS DE LAS DOBLES TRADUCCIONES

Aunque las diferencias sean tan obvias, no se trata de juzgarlas sino de investigar por qué cada traductor ha utilizado estrategias tan alejadas entre sí. Desde una perspectiva descriptiva, el objetivo no es decir lo que debería haber sino analizar lo que hay y por qué está ahí
(Vidal Claramonte 2007b: 98)

El cuarto y último capítulo de esta tesis está dedicado a la aplicación del análisis desarrollado en la parte anterior a una serie de textos que presentan unas interesantes características y que emplearé como caso práctico para sustentar la hipótesis planteada a lo largo de esta investigación. El corpus consta de cuatro obras en prosa escritas por autoras hispanas en los Estados Unidos y de las dos traducciones al castellano que hay de cada una de ellas: una realizada en España y la otra en el contexto hispano de los Estados Unidos. Las cuatro obras originales son *The House on Mango Street* y *Woman Hollering Creek* de Sandra Cisneros y *How the García Girls Lost Their Accents* y *A Cafecito Story* de Julia Alvarez. La limitación del corpus a sólo estos doce textos se debe a que, tras las consultas pertinentes en diversas bases de datos, se ha comprobado

que no existen más obras que reúnan las características que exige el estudio. Este análisis persigue demostrar que no sólo el entorno cultural, sino también el editorial y las posiciones de poder ocupadas por los distintos agentes implicados en el proceso tienen una repercusión fundamental en el resultado final de la traducción.

Para ello y como veíamos en el tercer capítulo, dicho análisis se efectuará desde una perspectiva que tratará de aunar el enfoque cultural y el social. Se estudiará cada obra y sus respectivas traducciones siguiendo el orden de publicación del original y, tras una breve contextualización del libro y de su autora, se procederá a examinar los tres textos estudiando los rasgos del original y las diferentes formas en que se trasladan en las dos versiones esos rasgos, que clasificaremos en cuatro categorías: elementos paratextuales, componentes ideológicos, características lingüísticas y referencias culturales. Teniendo en cuenta los datos que arroje el análisis y las circunstancias en las que se llevaron a cabo las traducciones, trataré de extraer conclusiones que permitan saber de qué manera afecta al producto final la forma en la que se desarrolla el proceso traductor y el rol que desempeña cada uno de los agentes implicados en él.

4.1. *The House on Mango Street*

*Marin, under the streetlight, dancing by herself, is singing the
same song somewhere. I know. Is waiting for a car to stop,
a star to fall, someone to change her life*
(Cisneros 1991 [1984]: 27)

Sandra Cisneros es probablemente la escritora que mejor representa el boom de la literatura hispana en Estados Unidos al haber conseguido adaptar sus características para crear una tendencia más comercial, en línea con las corrientes establecidas. De hecho, fue la primera autora en cobrar 10.000 dólares por conferencia, superando incluso a sus colegas varones, y sus obras han sido traducidas a numerosos idiomas. Cisneros comenzó escribiendo poesía, pero fue su primera novela, *The House on Mango Street* (1984), la obra que la hizo famosa. Ha publicado tres poemarios: *Bad Boys* (1980), *My Wicked, Wicked Ways* (1987) y *Loose Woman* (1994), un cuento para niños, *Hairs/Pelitos* (1994), una colección de relatos, *Woman Hollering Creek and Other Stories* (1991), y otra novela, *Caramelo* (2002).

Especialmente a partir del conflicto con el color de su casa en San Antonio¹⁰⁶, Cisneros ha convertido su persona en una especie de icono étnico que aúna símbolos del imaginario cultural mexicano con la ideología del *melting pot* en una mezcla colorida y exótica que la hace particularmente adecuada para proporcionar una nota multicultural al canon sin caer en lo incómodo, lo oscuro o lo demasiado subversivo (McCracken 2000). Sin embargo, sus primeras obras, especialmente las poéticas y *The House on Mango Street*¹⁰⁷, muestran un interesante conflicto entre ambas influencias, una subversión de lo híbrido que plantea una dura crítica social y de género. Así, tomando elementos autobiográficos, Cisneros rememora y recupera su etnicidad, casi olvidada en el proceso de adaptación al contexto estadounidense (*id.*). Sin embargo, esta etnicidad se irá viendo subrayada y exotizada con cada nueva obra, a medida que su literatura vaya encajando en el *mainstream*, hasta llegar a *Caramelo*, una saga familiar ambientada entre México y Estados Unidos, escrita en un tono lúdico y que presenta, por ejemplo, una hibridación lingüística mucho más evidente que la observada en *THMS*.

THMS es la primera novela de Sandra Cisneros y una de las obras fundamentales cuando se habla de literatura chicana. Publicada en 1984 y reconocida con el *Before Columbus Foundation's American Book Award* en 1985, tuvieron que pasar años antes de que esta obra se hiciera realmente visible para el gran público y el grueso de los críticos al emplear un estilo que “depart[s] ideologically and semantically from the dominant discourse” (McCracken 1989: 63). La historia cuenta el paso a la madurez de Esperanza, una niña chicana que vive en el barrio latino de Chicago, por lo que está concebida temáticamente como una *Bildungsroman*, aunque se aleja de este género al subvertir algunas de sus características más clásicas. En contraste con la marcada

¹⁰⁶ Cisneros mexicanizó su vivienda, una casa victoriana de 1903 sita en el distrito histórico de King William en San Antonio (Texas), pintándola de color morado, lo que provocó un enfrentamiento con las autoridades que duró dos años. En 1997, la comisión encargada de diseño y urbanismo decidió que el color no era históricamente apropiado para el barrio en el que se encontraba la casa, a lo que Cisneros respondió: “The issue is bigger than my house. The issue is about historical inclusion [...] Purple is historic to us. It only goes back a thousand years or so to the pyramids. It is present in the Nahua codices, book of the Aztecs, as is turquoise, the color I used for my house trim; the former color signifying royalty, the latter, water and rain” (en McCracken 2000). El enfrentamiento recibió amplia cobertura de los medios y, aunque hubo quien la acusó de crear controversia para así vender más libros, lo cierto es que muchos de sus vecinos colgaron lazos morados en sus árboles como señal de apoyo.

¹⁰⁷ En adelante, *THMS*.

individualidad de los textos canónicos de este género, en *THMS* la experiencia del yo de la protagonista está arraigada en la realidad sociopolítica de la comunidad chicana (*ibid.*: 64), de ahí que casi sea una novela coral, en la que una narradora en primera persona desgrana las vivencias de aquellos que la rodean, dando voz a las distintas figuras y estereotipos que pueblan cualquier vecindario hispano de los Estados Unidos.

También la forma de la obra es difícilmente clasificable, al estar compuesta por 44 historias cortas o “viñetas” que pueden leerse de forma separada, pero que adquieren pleno sentido tomadas en conjunto. Cisneros recurre, así, a la fragmentación narrativa, un rasgo clásico de esta literatura (cf. Gurpegui 2003) como veíamos en el segundo capítulo, que le permite construir una realidad poliédrica y enfatizar la múltiple afiliación identitaria de su protagonista. Por otra parte, el lenguaje se aleja del discurso típicamente complejo e introspectivo respaldado por el canon y recupera la simplicidad del habla infantil, adaptándose así a la cronología del desarrollo biográfico de la protagonista. El estilo está, además, claramente influenciado por la poesía, dando lugar a una prosa poética en la que las vivencias más mundanas son narradas con un lirismo sorprendente por su originalidad:

I recall I wanted to write stories that were a cross between poetry and fiction... I wanted to write a collection which could be read at any random point without having any knowledge of what came before or after. Or that could be read in a series to tell a big story. I wanted stories like poems, compact and lyrical and ending with a reverberation... for me each of the stories could've developed into poems, but they were not poems. They were stories, albeit hovering in that grey area between two genres (Cisneros 1987: 78).

Siguiendo la línea temática tradicional de las *Bildungsroman* y, como veíamos en el segundo capítulo, también de la literatura hispana escrita por mujeres en Estados Unidos, el eje principal de *THMS* es la búsqueda de la identidad por parte de la protagonista. Una identidad fragmentada entre dos influencias que se encuentran en *Mango Street*, representación de una frontera intracultural que separa a los hispanos de los anglos, la “buffer zone” (cf. Benito y Manzananas 2011) en la que el primer mundo se confunde con el tercero. La calle es el símbolo de la desterritorialización de sus habitantes, personas que habitan en Estados Unidos sin realmente pertenecer a ese país y que conforman una comunidad diaspórica que, sin embargo, no adquiere aquí el papel de *refugio* o amparo, sino más bien el de *reclusión*, convirtiéndose en un *ghetto* del que es difícil salir. Este entorno provoca que la búsqueda de Esperanza no sea, como decía,

una individualista e introspectiva, sino que se desarrolle mediante mecanismos de relación y oposición. Así, en el proceso de elaboración de su personalidad, la joven disecciona el mundo a su alrededor y los personajes que lo pueblan en busca de un modelo, para acabar siendo consciente de que las figuras que la rodean, especialmente las femeninas, representan aquello que ella no quiere para sí misma (cf. Gonzales-Berry 1993). Las mujeres son omnipresentes en esta obra que denuncia la marginación y sumisión a las que el orden patriarcal chicano las condena (Saldívar-Hull 2000: 91), dominadas primero por sus padres y después por sus maridos, encerradas en casas y barrios sin la formación ni la autonomía económica suficientes para escapar de esa vida. Niñas maltratadas físicamente por sus padres, como Sally: “He thinks I’m going to run away like his sister who made the family ashamed. Just because I’m a daughter” (Cisneros 1991 [1984]: 92); que sufren abusos sexuales a manos de los chicos y que ven en el matrimonios su única vía de escape, aunque acabe siendo una trampa similar a la que fue su hogar: “[Sally] is happy, except sometimes her husband gets angry and [...] he won’t let her talk on the telephone. And he doesn’t let her look out the window. And he doesn’t like her friends” (*ibid.*: 101-102); chicas como Marin, sometidas por su familia, que esperan que llegue un hombre y les dé una nueva vida, “waiting for a car to stop, a star to fall, some to change her life” (*ibid.*: 27); mujeres como la madre de Esperanza, “a smart cookie” (*ibid.*: 91) que podría haber llegado lejos de haber seguido estudiando en lugar de sentirse inferior por sus escasos recursos económicos. Pero, sin duda, las experiencias de todos los personajes femeninos que rodean a Esperanza se ven condensadas en la figura de su abuela, de quien nos dice que ha heredado el nombre, pero no quiere heredar su posición sometida:

My great-grandmother. [...] She looked out the window her whole life, the way so many women sit their sadness on an elbow. I wonder if she made the best with what she got or was she sorry because she couldn’t be all the things she wanted to be. Esperanza. I have inherited her name, but I don’t want to inherit her place by the window (*ibid.*: 10-11).

La complejidad del universo femenino y la reivindicación de una identidad de género se presentan en clara oposición a los personajes masculinos, en su mayoría estereotipos: el marido machista y celoso, el joven chicano pandillero, el padre autoritario, el anglo racista, el violador... De este modo, Cisneros expone a los hombres “a la ridiculez del estereotipo” (Gurpegui 2003: 112), para denunciar la visión arquetípica que tienen los hispanos de la mujer como madre, esposa o hija sumisa que realiza las labores del hogar

y para subvertir la tendencia temática establecida en los años anteriores por gran parte de los escritores chicanos, en cuyas obras los personajes femeninos son planos, figurando en un segundo plano ante las tribulaciones a las que se enfrentan los protagonistas masculinos.

En el proceso de desarrollar una identidad de género, la casa desempeña un papel fundamental. En el tiempo actual, es signo de opresión y marginalidad, como muestran las mujeres encerradas en su interior, sometidas a la estructura patriarcal de la cultura chicana, y la vergüenza que provoca a Esperanza tener que reconocer la casa de Mango Street como propia ante las monjas de la escuela (cf. McCracken 2000). Sin embargo, al imaginar el futuro, la casa soñada es el símbolo de un porvenir mejor: “This was the house Papa talked about when he held a lottery ticket and this was the house Mama dreamed up in the stories she told us before we went to bed” (Cisneros 1991 [1984]: 4), y de independencia física y mental¹⁰⁸: “Not a flat. Not an apartment in back. Not a man’s house. Not a daddy’s. A house all my own” (*ibid.*: 108). El espacio personal representa también el derecho a la propia expresión, es un libro por escribir, una página en blanco: “Only a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem.” (*id.*).

El conflicto entre el individuo y el grupo es constante y, a medida que avanza la historia, Esperanza irá reclamando una mayor individualidad e independencia hasta que, finalmente, se dé cuenta de que una persona sólo puede definirse en relación con la colectividad a la que pertenece. Así, descubrirá que es necesario salir del grupo y encontrar su personalidad para conocerse sin olvidar sus raíces, y regresar luego a él para reconocerse como parte de la comunidad. Sólo de esta forma podrá adquirir el poder para cambiar las cosas, para ser escuchada, para hablar por aquellos que no pueden hacerlo:

Friends and neighbors will say, What happened to that Esperanza? Where did she go with all those books and paper? Why did she march so far away?
They will not know I have gone away to come back. For the ones I left behind. For the ones who cannot out (*ibid.*: 110).

¹⁰⁸ Como apunta Vidal Claramonte (en prensa), “durante siglos, el espacio ocupado por las mujeres no ha sido ni mucho menos el mismo que se permitían ocupar los varones”, por lo que la búsqueda de una casa propia es una imagen recurrente en la literatura femenina que revela la necesidad de independencia femenina, simbolizada por la posesión de “poder sobre un espacio propio” (*id.*).

En *THMS*, la construcción de la identidad aparece, por tanto, como un proceso anclado en un contexto socioespacial, pero que requiere una visión individual para no acabar reproduciendo las actitudes de alrededor, sino configurando una verdadera personalidad propia. Al final de la obra, Cisneros deja abierta la puerta del futuro, sugiriendo el destino de la protagonista como símbolo de lo híbrido, de los *anfíbios* que se desenvuelven en ambos mundos. Esta insinuada fluidez identitaria (Bauman 2000) nos anticipa el desarrollo de un pensamiento fronterizo (Mignolo 2000), necesariamente surgido en los intersticios culturales habitados por seres como Esperanza, capaces de estar a la vez dentro y fuera de varios espacios.

4.1.1. Las traducciones de *THMS* al español

La editorial española Ediciones B decidió publicar *THMS* y *Woman Hollering Creek and Other Stories* en castellano al mismo tiempo, en 1992, dentro de la colección Tiempos Modernos, hoy desaparecida. Ediciones B se caracteriza por ser una editorial muy grande y de corte más bien comercial, de hecho, está muy diversificada ya que publica ficción, no ficción, literatura infantil o incluso cómic. Posee numerosas colecciones que abarcan todo tipo de géneros literarios, formatos, temas y, claro está, precios. Empleando la terminología propuesta por Bourdieu (1990, 1995, 1997) y siguiendo las palabras de Thompson (2005, 2010), quien afirma que toda editorial necesita encontrar un equilibrio entre los distintos capitales de acuerdo con sus objetivos de mercado, se puede decir que Ediciones B se distingue por su alta posesión de capital económico, que aprovecha para publicar obras que puedan proporcionarle también capital simbólico. Este era precisamente el objetivo de Tiempos Modernos: ofrecer un espacio dentro de la editorial para la literatura de calidad de autores tanto españoles como extranjeros jóvenes o, al menos, bastante desconocidos en nuestro país. Por eso, las ediciones estaban cuidadas sin llegar a ser lujosas y el precio era medio. Resulta bastante obvio cuáles eran los lectores potenciales que Ediciones B tenía en mente al crear esta colección: personas con cierto gusto literario, alejadas de las tendencias más mayoritarias, que no se iban a sentir en absoluto atraídas por tapas duras, sobrecubiertas coloridas y reclamos publicitarios. Así, la colección se presentaba en tapas semiduras, con un diseño de cubierta cuidado que a menudo incluía una ilustración en la parte delantera (y, curiosamente, siempre el nombre del traductor), con

solapas interiores en las que se aportaban más datos sobre la obra y su autor y una lista de otros títulos publicados en la colección. Especialmente interesante es la información sobre la historia incluida en la contracubierta o, más bien, la forma de transmitirla, que siempre seguía el mismo esquema. Se elegían tres elementos o tres términos que estuvieran relacionados con la historia y, a partir de ellos, se trataba de proporcionar una especie de resumen de la acción, empleando un tono que casi rayaba en lo trascendental; veamos un ejemplo, al margen de las novelas incluidas en este análisis:

EL SEXO: [...]

EL AMOR: [...]

EL HUMOR: [...] El suyo es un *strep-tease* [*sic*] desgarrado y humorístico que no renuncia a la ternura para intentar una y otra vez la conciliación entre dos bandos “condenados” a entenderse en el abrazo cálido de los acordes de una canción.

(Hornby 1995, *Alta fidelidad*, contracubierta).

La impresión conjunta que se creaba al lector con este diseño exterior era la de estar frente a una obra literaria de calidad que, además, era original, moderna, *cool*. Es decir, no se trataba simplemente de publicar buena literatura, sino de publicar buena literatura que pudiera ponerse *de moda* en ciertos círculos¹⁰⁹. Así, en la lista de obras incluidas en la colección encontramos autores españoles que escribían en otra de las lenguas peninsulares y que comenzaban a ser más conocidos como Bernardo Atxaga o Suso de Toro; escritores que estaban, en ese momento, surgiendo con fuerza en sus países de origen como Nick Hornby o Bret Easton Ellis; y autores que podríamos denominar postcoloniales o híbridos como Anchee Min, Toni Morrison, Nadine Gordimer o las propias Sandra Cisneros y Julia Alvarez. De esta manera, antes de que el concepto de Literatura Mundial cobrase vigencia, desde Tiempos Modernos se trató de potenciar ciertas obras en línea con esta idea, apelando al cosmopolitismo del público potencial y

¹⁰⁹ Comenta Bourdieu (1995: 250) que la publicación de una obra en su “*lugar natural*” es fundamental para que tenga éxito, ya que los lectores realizan una identificación entre las editoriales y el tipo de libros que comercializan y “los productores o los productos que no están en el sitio que les corresponde —que están, como se suele decir, «desplazados»— están más o menos condenados al fracaso: todas las homologías que garantizan un público ajustado, unos críticos comprensivos, etc., a aquel que ha encontrado su sitio en la estructura juegan por el contrario en contra de aquel que se ha extraviado fuera de su lugar natural”.

aprovechando que en España¹¹⁰ este tipo de tendencias constituían aún un nicho de mercado prácticamente sin explorar

Cuando Ediciones B decidió incluir las dos obras de Sandra Cisneros en esta colección, su segunda obra en prosa, *Woman Hollering Creek and Other Stories* (1991), acababa de ser publicada por Random House, por lo que esta autora justo había dado el primer paso hacia la consagración, al efectuar el salto de las editoriales pequeñas, prácticamente desconocidas, como Arte Público Press —que publicó *THMS* en 1984—, a los grandes grupos editoriales. Cisneros fue la primera escritora hispano-estadounidense en conseguir este logro y se convirtió en una especie de abanderada de este tipo de literatura para el gran público, la demostración de que esta corriente podía conseguir reconocimiento y éxito:

I think I can't be happy if I'm the only one that's getting published by Random House when I know there are such magnificent writers—both Latinos and Latinas, both Chicanos and Chicanas—in the U.S. whose books are not published by mainstream presses or whom the main-stream isn't even aware of. And, you know, if my success means that other presses will take a second look at these writers... and publish them in larger numbers then our ship will come in (Cisneros en una entrevista en *National Public Radio* el 19 de septiembre de 1991).

Es mi impresión que se pensó que Cisneros alcanzaría un éxito similar en España, aun cuando la literatura chicana o hispano-estadounidense era prácticamente desconocida en nuestro país. Si funcionaban igual que en el contexto de origen, sus obras podían resultar atractivas para el público y conseguir buenas críticas, con lo que la editorial obtendría una combinación ganadora, que le proporcionaría tanto capital económico como simbólico. Se encargó la traducción de las dos obras a Enrique de Hériz, trabajador de confianza de Ediciones B, ya que fue el responsable de 1987 a 1991 de su departamento de traducción y el director editorial del área de adultos del 1994 al 2000. De Hériz es también un reconocido escritor que en 1994 logró un inesperado y repentino éxito de crítica con su primera novela, *El día menos pensado*, y que, posteriormente, ha cosechado diversos premios y buenas críticas con sus otras obras. Cuando llevó a cabo las traducciones de Cisneros aún no había dado el salto a la

¹¹⁰ Recordemos que Ediciones B decide traducir y publicar *THMS* y *WHC* en 1992, un año que podríamos considerar clave en la reciente historia de España, ya que es el que marca la definitiva modernización del país y su cambio de imagen en todo el mundo, fundamentalmente auspiciado por tres eventos: las Olimpiadas de Barcelona, la Expo de Sevilla y el nombramiento de Madrid como Capital Europea de la Cultura.

creación, pero sí debía de ser un traductor valorado dentro de la editorial. No obstante, dedicándose a un campo tan poco regulado en un momento, además, de crisis y precariedad laboral en España, no es difícil suponer que su situación no podía ser la idónea para negociar las condiciones de trabajo. Su *habitus*, por tanto, probablemente se correspondiese con la actitud servil (Simeoni 1998, Prunc 2007) y conservadora común entre los traductores. De hecho, aunque en el año 2000 dejó su puesto como director editorial para dedicarse a escribir, sí siguió traduciendo (por ejemplo, ha publicado este mismo año la primera traducción al castellano de los tres volúmenes completos del *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe¹¹¹) y en el año 2009, a propósito de la publicación de su novela *Mentira* y de su traducción de *Eragon*, afirmó en una entrevista¹¹²: “Yo me gano la vida, pago el alquiler y como de mis traducciones”, pero sin olvidar que la profesión se ve de manera distinta cuando uno no tiene otra fuente de ingresos ni una posición privilegiada dentro del campo:

Había traducido en otras épocas un montón de libros. Es un trabajo fascinante, sobre todo si no vives solo de él. El tipo con hijos que solamente traduce lo pasa canutas. En España la traducción literaria está muy mal pagada. Yo además hago reseñas de libros, colaboraciones de radio, y otras cosas, y en este caso es una profesión preciosa (*id.*).

La segunda traducción de *THMS* fue publicada dos años después, en 1994, por Vintage Español (una sección de Random House) y realizada por Elena Poniatowska, escritora y periodista de origen polaco, nacida en París, pero afincada en México desde su niñez. Poniatowska es una de las más destacadas y consagradas figuras literarias de este país, ha publicado más de cuarenta obras de prosa, ensayo y crónica periodística y ganado un sinnúmero de premios por sus distintas facetas profesionales (entre ellos, el Alfaguara de novela en 2001, el Rómulo Gallegos en 2007, el Nacional de Periodismo de México en 1978 y el de Lingüística y Literatura en 2002). Es también destacable su activismo político, ya que, a pesar de proceder de una familia aristocrática, Poniatowska ha sido políticamente de izquierdas y una firme defensora de los derechos humanos. Entre los temas recurrentes en sus obras tanto de ficción como de no ficción se

¹¹¹ “Enrique de Hériz traduce por primera vez al castellano todo ‘Robinson Crusoe’” en *La Vanguardia*, 13 de enero de 2012: <http://www.lavanguardia.com/libros/20120113/54244890461/enrique-de-heriz-traduce-por-primera-vez-al-castellano-todo-robinson-crusoe.html> (última consulta: 14 de febrero de 2012).

¹¹² “Entrevista con Enrique de Hériz” publicada en *Canarias Ahora*, sección de Literatura, el 14 de octubre de 2009: <http://literatura.canariasahora.es/archives/255> (última consulta: 14 de febrero de 2012).

encuentran la situación de la mujer, la denuncia de injusticias y la crítica social. Su apoyo a la lucha del pueblo mexicano y de la comunidad chicana es sobradamente conocido, así como su conocimiento de la cultura y literatura chicanas (demostrado, además, en su excelente conferencia de 1991 “Mexicanas and Chicanas”, convertida posteriormente en artículo) y su relación con este grupo de escritoras, relación que ella misma define como “muy grande, muy fuerte” (Poniatowska en Pino-Ojeda 2000: 56). Su amplio capital cultural comparte, por tanto, ciertas coordenadas con el de la autora, lo que, hasta cierto punto, garantizaba una reescritura más cercana al original que la realizada por de Hériz. Su labor como traductora previa a la reescritura de *THMS* era prácticamente nula y, sin embargo, cuando Sandra Cisneros le pidió que se encargara de llevar a cabo nuevamente el trasvase al español de esta novela, accedió gustosa. Este es uno de esos casos en los que, como explica Casanova (2000), el traductor consagra al autor en el contexto de recepción, ya que el hecho de que Poniatowska fuera la autora de la versión española fue un mecanismo comercial de suma importancia para la comercialización de la obra en México, llegándose a afirmar que en esta versión “se impone la fuerza de la traducción de Poniatowska sobre la obra de Cisneros (Ramírez 2000: 33 citado en Romero 2009). Es lógico suponer, por tanto, que su *habitus* al realizar esta labor fuera el del agente consagrado, corroborado, además, por la editorial, para quien el capital simbólico ostentado por Poniatowska constituía una garantía de fiabilidad y una estrategia comercial que podía proporcionar beneficios.

Más adelante, veremos si existe cierta base para esta afirmación, lo que sí parece cierto es que Cisneros quedó más contenta con la segunda versión española de *THMS* que con la primera, ya que, según afirma Poniatowska al respecto en una entrevista, “a ella le gustó más que una traducción que le habían hecho en España” (Poniatowska en Pino-Ojeda 2000: 56). Cabe decir, no obstante, que, como explica la propia Cisneros, la colaboración entre autora y traductora fue fundamental para conseguir un resultado final que fuese de su gusto, una colaboración que no existió en la traducción de de Hériz:

I’m very much influenced by poetry and I was trained as a poet, so sometimes there are phrases and redundancies in a translation and I’ll have to ask the translator, “Please cut that phrase down, the reason it’s repeated in English was for the rhythm but now in this language there’s no alliteration so you’ll have to cut it because it’s redundant.” I can do that when I’m working with the translator because I’m the author; however, it’s not always possible with translators that are working alone. In Elena Poniatowska’s and Liliana Valenzuela’s case, there was close

cooperation, so when a line got too clumsy, I'd say, "That was only that way in the English to support the alliteration, but it loses it in translation so please clip that and throw that sentence out." That would be horrific for the translator to do without the author's approval. [...] That's why if you hold up Elena's to the original, you'll see that there are places where sentences or an ending are clipped (Cisneros en Godayol 1996: 64-65).

Antes de dar paso al análisis de los paratextos y los textos de las dos versiones españolas y a su comparación con los originales, creo que ya resulta obvio que vamos a encontrarnos con dos traducciones totalmente distintas tanto en su forma como en su concepción y que, por supuesto, existen numerosas razones para esta diferencia, pero, sin duda, una fundamental radica en los distintos procesos que se siguieron para seleccionar la obra para trasladarla al español, escoger al traductor que llevaría a cabo el trabajo y sentar las bases del proceso de traducción en sí. Las circunstancias de publicación de las dos versiones no son similares en absoluto, como tampoco lo son las posiciones ocupadas por los agentes. Así, si nos fijamos en la microfísica del poder (Foucault 1979) que permea los dos contextos, vemos que las jerarquías son distintas. Mientras que Poniatowska recibe el encargo por su situación consagrada —debida a su posesión de capital simbólico y económico—, lo que le permite ejercer un gran poder sobre el proceso, de Hériz lo hace porque es un trabajador habitual de la editorial —valorado quizá, pero también fácilmente reemplazable— que se encuentra, por tanto, subordinado a los deseos y opiniones del editor.

En la actualidad, la versión castellana de *THMS* que Enrique de Hériz realizó para Ediciones B en 1992, *Una casa en Mango Street*, se encuentra descatalogada. Es posible, eso sí, adquirir la traducción realizada por Elena Poniatowska, *La casa en Mango Street*, que Seix Barral publicó en nuestro país en el año 2004, diez años después de su aparición en Estados Unidos y veinte después de que se publicara por primera vez la obra original.

4.1.2. Los elementos paratextuales en *THMS*

Si bien conocemos la cubierta de la primera edición de Arte Público Press (Figura 28), que muestra una bonita ilustración, realizada por el artista y muralista latino Alejandro Rodríguez, en tonos rojizos de los rostros de dos niñas sobre una interpretación de cómo podría ser Mango Street que incluye varios elementos de la

historia, así como una señal publicitaria que nos recuerda que *THMS* ganó el American Book Award en 1985, la edición que vamos a emplear para este análisis es la de la segunda edición de la obra (Figura 29), publicada en Vintage en 1991, que es la que sigue actualmente en venta, junto con una edición conmemorativa del 25 aniversario de publicación de la obra (Figura 30), lanzada en el año 2009:

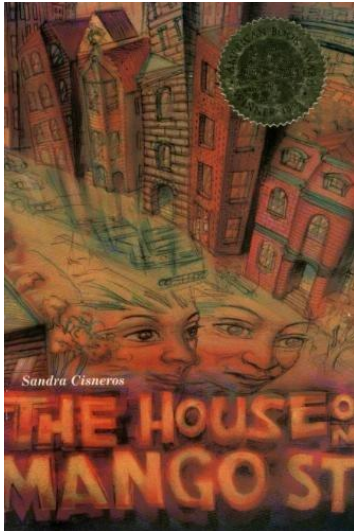


Figura 28

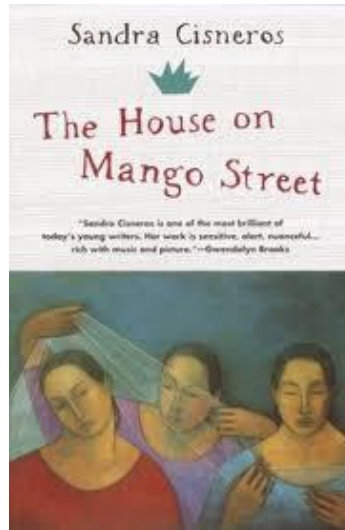


Figura 29

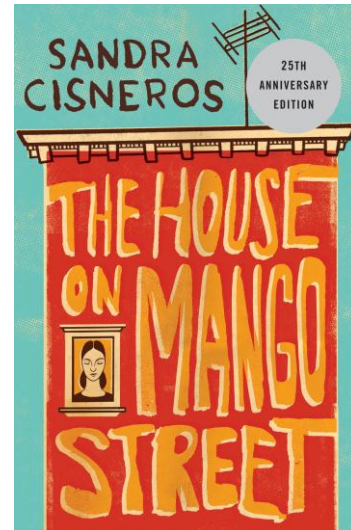


Figura 30

Al observar las cubiertas de las dos versiones en castellano, las diferencias son obvias desde el primer momento en el que el lector se encuentra con el objeto libro, así como también lo es la similitud de una de las dos cubiertas con la original, lo que contribuye a crear un efecto espejo entre la obra origen y la traducción realizada por Poniatowska. Fijémonos, en primer lugar, en los tres diseños y en las imágenes que los adornan:

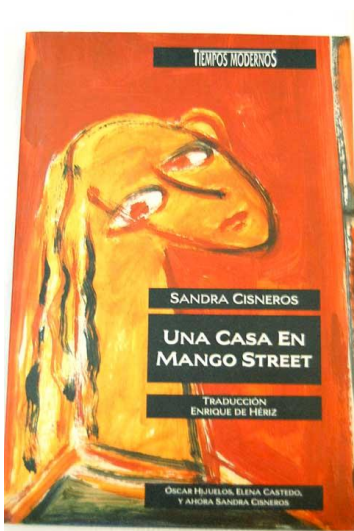


Figura 31

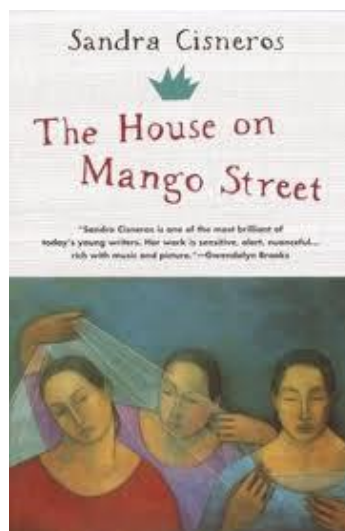


Figura 32

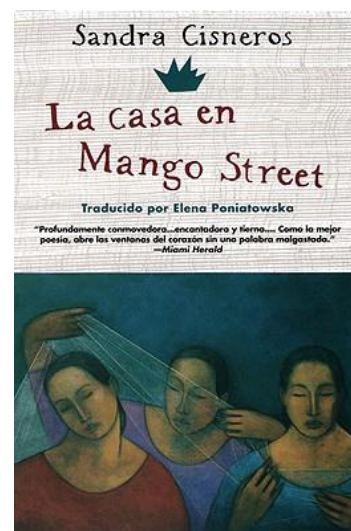


Figura 33

La obra original y la versión de Poniatowska (Figura 33) han sido publicadas por la misma editorial y, de hecho, son prácticamente iguales: reproducen la misma estructura, emplean las mismas fuentes para el título y el nombre de la autora, ambas incluyen en el mismo lugar una cita extraída de una crítica, en la parte inferior figura la misma imagen y la única diferencia es que en la cubierta de la traducción aparece el nombre de la traductora. La cubierta de la versión española realizada por de Hériz (Figura 31) es obviamente distinta: incluye una ilustración a toda página sobre la que se superponen recuadros negros con los nombres de la colección, la autora, el título, el traductor y una frase publicitaria. Si nos fijamos en las imágenes, la que aparece en el original y en la versión de Poniatowska es una ilustración de la artista hispana Nivia González que representa a tres mujeres con rasgos indígenas manipulando lo que parece ser una tela muy fina, mientras que la cubierta de la obra publicada por Ediciones B muestra un dibujo del artista argentino Óscar Astromujoff (que se encargó de realizar todas las ilustraciones de las cubiertas de la colección Tiempos Modernos entre los años 1992 y 1995, además de las ilustraciones interiores en el caso de haberlas, como ocurre en *Una casa en Mango Street*) de una niña o adolescente de ojos grandes y larga melena clara. Resulta obvio que el contexto cultural al que remiten las imágenes es totalmente distinto y que, por tanto, las ideas previas sobre el texto que formarán en la mente del lector también serán diferentes. Sin embargo, la cubierta de Ediciones B sí consigue trasladar la información de que es una historia sobre jóvenes, algo que se le escapa a la de Vintage. De hecho, para Montes (2010), la imagen que “more closely matched the story's Chicago's urban framework” es la realizada por Rodríguez para Arte Público Press, puesto que realmente transmite una información más exacta del tipo de obra que es y del tipo de historia que narra *THMS* y, sobre todo, del contexto en que se desarrolla:

[It] superimposes an illustration of two little girls' faces over an illustrated neighborhood street. The four flimsy elm trees Cisneros describes in the first story are to the left of the picture and above Cisneros's name. The girls' faces are slightly elongated, as if they have been caught running by a high-speed camera, giving a feeling of movement. Coming down the street is the CTA, or L Train, and, to the right, are the many tall apartment buildings packed like sardines one after the other, some leaning one way, others imposing and dark. Rusty reds, greens, and yellows give the drawing a humid, afternoon tone, as if the sun were about to set. The artist, Alejandro Romero, is a Latino muralist who has studied in Mexico, Paris, New Mexico, and the Art Institute of Chicago. While in Chicago, he lived in the Pilsen neighborhood, not far

from Humboldt. His drawing reflects his own lived experience near the South Side of Chicago.

In contrast, on the cover of the 1991 Vintage edition [...] the mood is much more peaceful and serene; the three women are clearly not children, and there is no hint that the story is set in Chicago. [...] Romero is speaking from a sense of place, a knowledge of a geographic space: the working-class neighborhood of Chicago's South Side. Had this cover stayed on *The House on Mango Street*, perhaps readers would have a more literal picture to go along with the very visual and poetic language Cisneros offers (*ibid.*).

En todo caso, sí es cierto que la cubierta de Vintage proporciona al lector una remisión más clara al entorno en el que nace la historia que la de Ediciones B. Resulta curioso comprobar como el distinto capital cultural de los agentes involucrados en ambos procesos —así como el que le suponen al lector potencial— da como resultado dos formas totalmente distintas de tratar de vender el libro: una que celebra la particularidad del contexto de creación y otra que la neutraliza. No obstante, esto no se debe sólo a una elección consciente, sino que tiene que ver con el diferente *habitus* cultural (cf. Bourdieu 1987) que posee un editor establecido en Estados Unidos y uno establecido en España. Esta distinción implica que no comparten un mismo *discurso* sobre la realidad y, por tanto, no leen el texto ni comprenden la acción desde las mismas coordenadas, lo que puede llevarles a determinar una serie de restricciones ideológicas y culturales (cf. Lefevere 1992b) para el trasvase. En el caso que nos ocupa, es evidente que la traducción de Poniatowska crea desde el primer momento una sensación de similitud con el original que ayuda a construir una atmósfera de credibilidad respecto al texto. En mi opinión, además, muestra el interés de la editorial por la publicación de una versión castellana cuya identificación con el original sea inmediata, por lo que es presumible una estrecha colaboración entre los agentes implicados en el proceso. Buena prueba de este afán de Vintage por la identificación entre original y traducción es la reedición simultánea de ambos libros con portadas similares para conmemorar el 25 aniversario de la publicación del original:

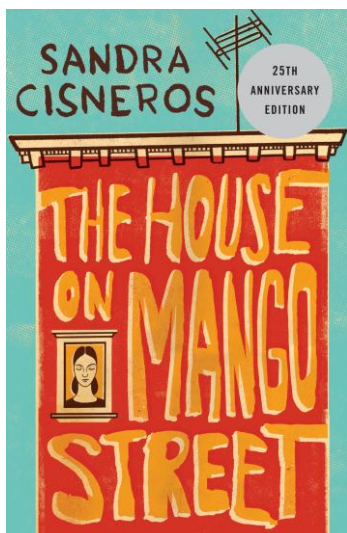


Figura 34

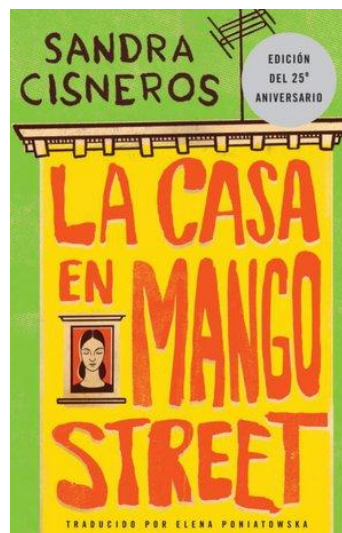


Figura 35

Decíamos con anterioridad que la versión de Poniatowska fue publicada en España por Seix Barral en 2004 en tamaño medio con tapas blandas. Llama poderosamente la atención que, de nuevo, la imagen escogida para la portada constituya una referencia bastante ambigua que parece corresponderse más con una calle de La Habana que con el universo recreado por Cisneros:

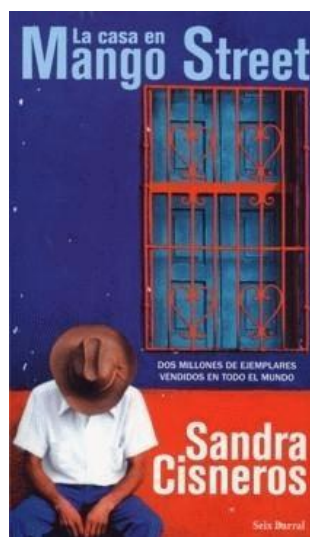


Figura 36

Otro detalle de esta cubierta que llama mi atención es el hecho de que es la única en la que no figura el nombre del traductor, en este caso, Elena Poniatowska. Es curioso que en México y en el contexto hispano de los Estados Unidos la simple mención de su nombre sirviera para promocionar la novela y que en España ni siquiera se considerase que apareciera en la portada. Supongo que se debe a que Poniatowska no es tan conocida en nuestro país, pero, aun así, resulta llamativo constatar como la posesión de

capital no es universal, sino que depende de un campo; es decir, la consagración de esta autora en el campo literario mexicano no tiene por qué implicar el mismo reconocimiento en el español.

Tras este breve recorrido por los distintos diseños de las cubiertas de la obra y de sus traducciones, que me parecía interesante realizar para mostrar los diferentes enfoques con que se han publicado, emplearé para mi análisis, como ya he comentado, la edición de Vintage de 1991 y las dos versiones españolas de Ediciones B y Vintage Español de 1992 y 1994, respectivamente. Así, si nos fijamos en las contracubiertas, vemos reproducido de nuevo el efecto espejo entre la original (Figura 38) y la traducción de 1994 (Figura 39):

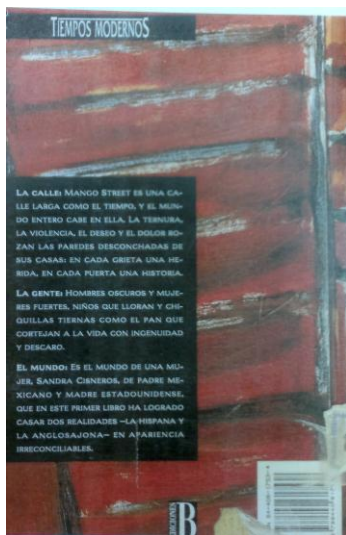


Figura 37



Figura 38



Figura 39

Centrémonos ahora en el tipo de información sobre la obra y sobre la autora que se muestra en cada una de ellas y en el modo de transmitirla. La edición de Vintage del texto original incluye una imagen en blanco y negro de Sandra Cisneros sentada en lo que parece ser la terraza de una casa con un gato a su lado. En la fotografía aparece con un vestido negro sin mangas y unos grandes pendientes de aro, se la ve relajada y sonriente y la impresión que da es que es más un retrato personal que uno profesional, lo que contribuye a crear una imagen fresca y simpática de la autora, así como una sensación de buena relación entre esta y la editorial. La naturalidad de la imagen ayuda a transmitir una identidad ajustada a la realidad, no exotizada. El texto se divide en dos párrafos en los que se resume muy brevemente la acción y se enfatiza la fama que ha adquirido la novela y su posición ya canónica dentro de su género, remarcando su aceptación en el universo literario:

Told in a series of vignettes stunning for their eloquence, *The House on Mango Street* is Sandra Cisneros's greatly admired novel of a young girl growing up in the Latino section of Chicago. Acclaimed by critics, beloved by children, their parents and grandparents, taught everywhere from inner-city grade schools to universities across the country, and translated all over the world, it has entered the canon of coming-to-age classics.

Sometimes heartbreaking, sometimes deeply joyous, *The House on Mango Street* tells the story of Esperanza Cordero, whose neighborhood is one of harsh realities and harsh beauty. Esperanza doesn't want to belong—not to her rundown neighborhood, and not to the low expectations the world has for her. Esperanza's story is that of a young girl coming into her power, and inventing for herself what she will become (Cisneros 1991 [1984]: contracubierta).

Como siempre, el doble objetivo de este elemento paratextual, informar y vender, se hace presente, pero, además, este texto va un paso más allá al conseguir, también, entronizar a la autora a ojos de los lectores. Curiosamente, en la versión de Poniatowska aparece casi el mismo texto, traducido al español, con la excepción de que en el primer párrafo desaparece, precisamente, esa canonización de Cisneros que, aquí, pasa a ceder protagonismo a la traductora:

Celebrado desde su publicación inicial como el relato clásico de una muchacha del barrio latino de Chicago, *La casa en Mango Street* ha sido elogiado por los críticos, acogido por los niños y sus padres y sus abuelos y estudiado por todas partes, desde escuelas primarias en las grandes ciudades hasta universidades por todo el país. Ahora por primera vez en una edición en español, traducido por una de las más reconocidas figuras literarias de México, *La casa en Mango Street* está a la disposición de los miles de lectores latinos a quien este libro ha dado voz (Cisneros 1994: contracubierta).

Es decir, la información sobre la historia que se proporciona al lector no cambia (de hecho, el segundo párrafo es una traducción literal del que aparece en el original), pero la estrategia comercial sí lo hace, adaptándose al contexto de recepción en el nuevo campo literario, en el que Poniatowska posee mucho más capital simbólico y, por tanto, está más consagrada que Cisneros. Es también curioso que se hable de esta traducción como la primera en español, eliminando todo rastro de la realizada en España. Si nos fijamos en el texto incluido en la contracubierta de esta, vemos que el enfoque cambia por completo; empleando el diseño habitual de la colección, se destacan tres elementos y se proporciona una especie de resumen de la historia que, sin embargo, no incluye uno de los datos más importantes, como es el hecho de que está narrada desde el punto de vista de una niña que entra en el mundo adulto:

LA CALLE: Mango Street es una calle larga como el tiempo, y el mundo entero cabe en ella. La ternura, la violencia, el deseo y el dolor rozan las paredes desconchadas de sus casas: en cada grieta una herida, en cada puerta una historia.

LA GENTE: Hombres oscuros y mujeres fuertes, niños que lloran y chiquillas tiernas como el pan que cortejan a la vida con ingenuidad y descaro.

EL MUNDO: Es el mundo de una mujer, Sandra Cisneros, de padre mexicano y madre estadounidense, que en este primer libro ha logrado casar dos realidades —la hispana y la anglosajona— en apariencia irreconciliables (Cisneros 1992b: contracubierta).

El tono del texto contribuye a crear la *illusio*, transmitiendo al lector unas expectativas respecto a la historia y al estilo en el que va a ser narrada que no se corresponden con la realidad del original (aunque es posible, como veremos, que sí lo haga con la de la traducción), lo que puede provocar que interprete la novela de acuerdo con lo que espera de ella, en lugar de con lo que realmente dice (Carbonell 2000: 174, cf. también van Dijk 1999). Siguiendo el mismo tono está redactado el breve apunte que se incluye en la solapa interior delantera, que, además, muestra una imagen de la autora (de perfil, sonriendo y de nuevo con unos grandes pendientes de aro) que, en este caso, sí parece la típica fotografía realizada por un profesional con el objeto de servir como promoción. Normalmente, en la colección Tiempos Modernos este espacio se reservaba para la nota biográfica del autor, pero, por alguna razón, en el caso de Cisneros se optó por incluir la información que veremos a continuación, que transmite una imagen exotizada y distorsionada de la historia y la escritora:

Lejos de ser una simple sucesión de estampas agridulces sobre la vida en el arrabal hispano de una gran ciudad norteamericana, **Una casa en Mango Street** es un canto de amor que Sandra Cisneros hace a su gente: a las mujeres que le enseñaron a ser mujer, a los hombres que fueron su hombre, a los niños que le ayudaron a crecer, a ser. Unas veces irónica, otras dolorida, siempre lúcida, la voz de esta joven autora convierte la anécdota en ley de vida. Ella mejor que nadie sabe que “si uno no escribe su propia historia, lo hará otra gente... alguien la falseará”. Escuchemos entonces sus palabras (Cisneros 1992b: solapa interior delantera).

El estilo, entre sentimental y trascendente, empleado para atraer al lector está en línea con el utilizado en otros volúmenes de la colección e, incluso, diría que con el tipo de imagen que Tiempos Modernos quería dar. El hecho de que se empleara siempre el mismo diseño de libro, el mismo ilustrador, el mismo patrón para la información de contracubierta y el mismo estilo en la redacción de los paratextos deja ver la clara intención de crear una especie de *imagen corporativa* de la colección, fácilmente

reconocible por el público e identificable, como decíamos anteriormente, con un tipo de literatura, de calidad al tiempo que *moderna*. Así, es mi impresión que se buscaba primar la uniformidad de la imagen y el estilo de la colección sobre la individualidad y especificidad de cada obra. De esta forma, se proporcionaba a los lectores una experiencia cosmopolita, en línea con el aperturismo que muchos españoles demandaban en ese momento, pero sin rayar en lo demasiado extraño o alejado, que podía desbaratar las previsiones comerciales: una especie de *cosmopolitismo controlado*.

Si nos fijamos ahora en los elementos publicitarios que aparecen en las diversas cubiertas, vemos que, de nuevo, el enfoque es distinto. Mientras que en las cubiertas y contracubiertas de Vintage aparecen numerosas citas de las buenas críticas aparecidas en varios medios estadounidenses (en el caso de la versión española, traducidas), en las de Ediciones B se incluye sólo una frase promocional en la tapa delantera, redactada por la propia editorial, que reza: “Óscar Hijuelos, Elena Castedo, y ahora Sandra Cisneros” (Cisneros 1992b: cubierta). *Los Reyes del Mambo tocan canciones de amor* de Hijuelos había llegado a España el año anterior, al igual que *El Paraíso* de Castedo, que, además, se había publicado en Tiempos Modernos. Dado que el conocimiento que se tenía en España de Sandra Cisneros era nulo, se intentó promocionar su obra relacionándola con otros autores supuestamente similares (hispano-estadounidenses que escriben en inglés) que habían tenido éxito en nuestro país, independientemente de que las semejanzas entre Hijuelos, Castedo y Cisneros sean, cuando menos, lejanas.

Dejando las tapas y pasando al interior del libro, el original incluye una primera página con citas extraídas de la cuarta viñeta, “My Name” y otras obras de la autora en el dorso y, al final, una breve nota biográfica de la autora. La primera página de la traducción de Poniatowska es similar, pero en la segunda no encontramos el título, sino la biografía de Cisneros, que ha sido trasladada al comienzo de la obra, y la siguiente muestra una nota biográfica de la traductora, algo extremadamente inusual que puede deberse al hecho de que sea una figura muy conocida. Otro elemento nuevo llama la atención de esta edición y son los “Agradecimientos” que Cisneros añade al comienzo de la historia y en los que se hace evidente la estrecha colaboración autora-editor-traductora que se ha mantenido a lo largo del proceso de publicación de esta versión española:

Le ofrezco mis infinitas gracias a Juan Antonio Ascencio, santo patronal de escritores, por otorgarle a esta traducción su oído de poeta, su ojo de editor y su corazón de escritor. Fue mediante su intervención como gran parte de este texto se moldeó hasta adquirir su forma final. Fue tan meticoloso, generoso y brillantemente minucioso como si fuera su propio libro, y al final, después de las costosas llamadas telefónicas, agotadoras reuniones en San Antonio y la Ciudad de México y laboriosos coloquios editoriales en restaurantes y en mi cocina, tengo que conceder que este proyecto es tan suyo como de Elena o mío.

También me gustaría dar gracias a Ito Romo, mi asistente literario, ese angelito de Laredo cuya perspicacia nos ayudó a llegar a un eficaz compromiso entre las variedades del español habladas por los dos lados. Finalmente, supe que mi suerte era buena cuando la sumamente generosa Elena Poniatowska asintió a llevar a cabo esta traducción. Lo hizo como un favor, un regalo, una labor de amor; de todo esto soy muy consciente, ya que, ¿qué otra prestigiosa escritora ofrecería su más preciosa posesión —su tiempo— para ayudar a otra escritora? Por su continuo amor, solidaridad y apoyo hacia mí y otros escritores chicanos, le quedo eternamente agradecida, y me siento profundamente bendecida (Cisneros 1994).

Cisneros deja constancia del compromiso de la traductora con la literatura chicana y, por tanto, de su conocimiento del contexto que rodea a la producción del texto origen y, además, ensalza su labor concediéndole, si cabe, más poder simbólico al reconocer su gran trabajo y *consagrar* la versión española, ¿quién, en estas circunstancias, se vería capaz de corregir la traducción o buscarle errores? No sólo es Poniatowska una escritora de sobrado prestigio y poseedora, por tanto, de un gran capital simbólico, sino que, además, la autora afirma haber colaborado con ella en la traducción y reconoce públicamente la excelencia de su labor en el propio libro. Obviamente, como ya decíamos con anterioridad, la posición de Poniatowska al enfrentarse a la traducción no era en absoluto parecida a la de de Hériz y, de hecho, en la edición de 1992 no se incluye ninguno de estos elementos, con la excepción de una nota biográfica de la autora al final del libro.

Pasemos ahora a observar el título y los epitextos autorales. Respecto al primer elemento, no hay, en este caso, mucho que decir, ya que los dos títulos en español son muy similares entre ellos y una traducción bastante literal del original. *The House on Mango Street* se convierte en *Una casa en Mango Street* en la versión de de Hériz y en *La casa en Mango Street* en la de Poniatowska. Se puede decir que este último reproduce con mayor exactitud el título original al emplear el artículo “la” que se corresponde más con el significado de “the” que “una”, no obstante, el empleo del artículo indeterminado probablemente se deba a una simple cuestión estilística, al gusto

de la editorial. Si nos fijamos en la dedicatoria, es curioso constatar que en el original es bilingüe (A las Mujeres / To the Women) y antepone el español al inglés y que, además, la palabra “mujeres/women” aparece en mayúscula, como si Cisneros quisiera honrar a este colectivo. Sin embargo, en las dos ediciones en español aparece sólo en este idioma y sin la mayúscula, un detalle que resta fuerza a la dedicatoria y que elimina la carga reivindicativa que la autora hace patente en el original. Por último, en los tres libros consta un índice de contenidos con los nombres y el número de página de las 44 historias cortas que los componen.

En la edición de Ediciones B aparece un elemento que podríamos denominar “extra”: las ilustraciones. Se pidió a Astromujoff que ilustrara el libro, probablemente para compensar de alguna forma su brevedad, que podría dar la impresión de ser más adecuado para un público infantil o juvenil (como, de hecho, era la intención de Cisneros al escribirlo). Así, se incluyen catorce dibujos que recogen distintos elementos o momentos de la historia; como dije en el capítulo anterior, no puedo opinar sobre el valor artístico de los dibujos, pero sí es cierto que el hecho de que los haya proporciona al lector imágenes mentales a partir de las que recrear a los personajes y su entorno y, en este caso, esas imágenes son culturalmente neutras, es decir, no hay nada en ellas que remita al contexto en el que se desarrolla la acción.

4.1.3. El componente ideológico en *THMS*

Como es habitual en la literatura híbrida y postcolonial, en *THMS* existe un fuerte componente social que, además, en el caso de la literatura hispano-estadounidense escrita por mujeres se combina con la reivindicación de género. Cisneros habla desde una posición fronteriza, doblemente minorizada por ser chicana y por ser mujer, y, por ello, su escritura no puede sino estar ideológicamente marcada. La voz de Esperanza es la de la “ethnic gendered subject” (McCracken 2000) y el elemento fundamental de la obra, la casa, representa esta situación y también la posibilidad de subversión frente al futuro que su condición marginal le reserva: “It is both a literal lack in the past and present, and a figurative image connected to self-fulfillment through writing in the future” (*ibid.*).

La protagonista rompe, así, el silenciamiento de la subalterna (Saldívar-Hull 2000, Godayol 2001) (cf. también Spivak 2002) siguiendo un proceso vital muy similar al que realizó la propia Cisneros en su juventud, cuando, mientras participaba en un taller de escritura, se dio cuenta de que, para encontrar su voz, tenía que hablar de lo que conocía:

It suddenly occurred to me [...] that whatever they wrote about, I'd write about the opposite. If they wrote about swans then I would make sure I'd write about a rat in my poem. If they wrote about a cupola, then I was going to write about a porch to counter them. That's when I found my voice (Cisneros en Torres 2007: 199-200).

La ruptura del silencio y la conciencia de estar hablando desde una posición minorizada implican que el componente ideológico permea la historia con una fuerza reivindicativa que no necesita de consignas. El drama de la inmigración y la pobreza, así como la desoladora existencia de las mujeres en estas circunstancias y su lucha por la independencia y la igualdad son dos temas constantes en *THMS* que, sin embargo, Cisneros maneja con pericia y sutileza, sin caer jamás en la literatura social o en los mensajes obvios.

Los elementos ideológicos se centran, por tanto, sobre todo, en el estatus de los hispanos en los Estados Unidos y en la dificultad de ser mujer en una comunidad profundamente sexista y patriarcal. Respecto al primer tema, Cisneros proporciona apuntes acerca de la marginalidad de los grupos étnicos y de su compartimentalización en *ghettos* dentro de las grandes ciudades. A través de sus ojos, la frontera se convierte en la construcción líquida e invisible de la que hablaba en el segundo capítulo, presente en los intersticios culturales de nuestras sociedades:

All brown all around, we are safe. But watch us drive into a neighborhood of another color and our knees go shakity-shake and our car windows get rolled up tight and our eyes look straight. Yeah. That is how it goes and goes. (Cisneros 1991 [1984]: 28).

El racismo se palpa también en el colegio, donde las monjas no dispensan el mismo trato a unos niños y a otros, como se ve en la historia “A Rice Sandwich”, en la que a la protagonista no le permiten quedarse a comer el sándwich que se trae de casa en la cantina del colegio junto con los niños que pagan el servicio de comedor. Alegando que no vive tan lejos y que quizá incluso pueda verse su casa desde las ventanas de su despacho, la madre superiora señala un edificio cochambroso, donde “even the raggedy

men are ashamed to go” (*ibid.*: 45), y pregunta si es esa su casa, a lo que la niña contesta que sí aun siendo mentira, para después echarse a llorar al comprender que el problema no es la distancia a la que se encuentra su hogar, sino la falta de recursos de su familia y su estatus de ciudadanos de segunda debido a su origen. Cisneros también emplea a los distintos personajes que pueblan la novela para mostrar diversas caras del drama de la inmigración; Mamacita, que no se adapta a la vida en Estados Unidos y no quiere que sus nietos olviden sus orígenes; Louie y su primo, jóvenes pandilleros siempre en el punto de mira de la policía; Geraldo, el espalda mojada que muere en un accidente sin dejar ni un apellido con el que identificarle... sirven como arquetipos sobre los que la autora construye una historia coral que acaba proporcionando una imagen completa de la vida de los hispanos en Estados Unidos.

La defensa del pensamiento fronterizo que veíamos en el segundo capítulo se hace presente en *THMS* de manera sutil, pero continua. La subversión de las formas narrativas tradicionales y las referencias a la hibridación lingüística y cultural como marco en el que construir la identidad evocan el surgimiento de una literatura y una identidad fronterizas, en línea con las ideas de Khatibi (1983a) y Mignolo (2000). La imagen de Esperanza abandonando Mango Street para *abrirse* al mundo nos hace pensar en el nomadismo que recogen Braidotti (2000) y Deleuze (2005). Y, sin duda, su toma de conciencia respecto a la comunidad minorizada de la que forma parte y a su situación subordinada como mujer, así como su intención de adoptar una actitud activista “for the ones who cannot out” (Cisneros 1991 [1984]: 110) la unen a la “new *mestiza*” de Anzaldúa (1987).

En ambos textos españoles se mantiene la crudeza que nos muestra el original, sin embargo, mientras que en este la cualidad fronteriza de la novela y su compromiso social con la comunidad en la que se enmarca se hacen presentes a través de la combinación de la acción con el lenguaje empleado y las constantes referencias culturales, y se refuerzan con la selección paratextual, en las dos traducciones la información se transmite con exactitud pero el compromiso mestizo no resulta tan visible, al depender, como vemos, del tratamiento del resto de elementos. Parece, por ejemplo, que no resulta fácil mantener la narrativa femenina de la autora, puesto que pequeños detalles sufren ciertas modificaciones que distorsionan la impresión causada por el texto origen. Así, por ejemplo, en la viñeta “Minerva Writes Poems” se narra la

situación de una mujer a quien su marido abandona y maltrata, en la última frase una simple marca tipográfica funciona como una especie de reprimenda:

Next week she comes over black and blue and asks what can she do?
Minerva. I don't know which way she'll go. There is nothing *I* can do.
(*ibid.*: 85).

La cursiva en el pronombre personal de primera persona parece querer decir que las mujeres pueden ayudarse y colaborar en su lucha, pero es necesario el compromiso con una misma y la determinación para lograr escapar del sometimiento al que la sociedad las relega. En las traducciones, este matiz corre una suerte desigual:

A la semana siguiente aparece llena de morados y pregunta qué puede hacer. Minerva. No sé hacia dónde irá. ¿Qué puedo hacer yo por ella?
(Cisneros 1992b: 132).

A la siguiente semana llega azul y negra y pregunta qué puede hacer. Minerva. Yo no sé qué camino tomará. No hay nada que *yo* pueda hacer.
(Cisneros 1994: 87).

Poniatowska mantiene la cursiva y la forma original de la oración, mientras que en la versión de de Hériz, la marca tipográfica desaparece y la frase se torna interrogativa, perdiendo la fuerza reivindicativa que transmitía en su origen. Sin embargo, en otros casos parece que las traducciones deciden elevar el tono del texto y sus palabras resultan más crudas que las empleadas por la propia Cisneros:

My mother says when I get older my dusty hair will settle and my blouse will learn to stay clean, but I have decided not to grow up tame like the others who lay their necks on the threshold waiting for the ball and chain.
(Cisneros 1991 [1984]: 88).

Mi madre dice que cuando sea mayor mi cabello polvoriento se arreglará y mis blusas aprenderán a permanecer limpias, pero yo he decidido no crecer domesticada como las demás, que reclinan el cuello en el patíbulo esperando que caiga la guillotina. (Cisneros 1992b: 135-136).

Mi madre dice que cuando yo crezca mi pelo polvoriento se aplacará y mi blusa aprenderá a mantenerse limpia, pero he decidido no crecer mansita como las otras, que ponen su cuello en la tabla de picar en espera de la cuchilla. (Cisneros 1994: 90).

Las palabras de la autora han encontrado su vehículo de transmisión en las voces de los traductores y la dureza de la vida en la calle Mango, símbolo de todos los barrios marginales del mundo, salta a los ojos del lector en ambos textos españoles, salpicándole con la doble desigualdad que supone ser hispana y mujer en un universo

dominado por *anglos*, en una comunidad dominada por hombres (Godayol 2001). Sin embargo, veremos a continuación que su compromiso con la hibridación identitaria como símbolo de las posibilidades que ofrece adaptarse a una realidad poliédrica y múltiple, transmitido sobre todo a través del uso del lenguaje y las referencias (bi)culturales, queda empañado por los *habitus* culturales de los traductores, que les llevan a enfrentarse al texto desde coordenadas —y, por tanto, narrativas— distintas.

4.1.4. Las características lingüísticas en *THMS*

La forma de emplear el lenguaje probablemente sea uno de los rasgos más característicos de *THMS* por las tres razones que comentaba al contextualizar la obra: la hibridación, habitual en este tipo de literatura; la influencia de la poesía; y la adaptación del lenguaje a la evolución de la protagonista. Respecto al primero de estos rasgos, cabe decir, no obstante, que *THMS* es la obra de Cisneros en la que menos evidente resulta el mestizaje lingüístico y su relativa neutralidad sorprende frente a *Woman Hollering Creek* o *Caramelo*, en las que la autora lleva mucho más allá el juego entre idiomas; un cambio provocado por el entorno, como ella misma explicaba en una entrevista:

I am much more conscious of mixing the language now that I am living in the southwest, as opposed to when I wrote *The House on Mango Street* when I was living in the midwest. *The House on Mango Street* is from my twenties whereas most of *Woman Hollering Creek's* stories were written in my thirties and that was after my move to Texas, so I was much more conscious of playing with two languages. I think moving to the southwest made me more conscious of what made me unique as a Spanish speaking writer. (Cisneros en Godayol 1996: 62).

Así, la mezcla de códigos en el habla de los personajes no es frecuente, excepto cuando es el padre el que habla, un detalle con connotaciones autobiográficas, ya que Cisneros ha comentado en repetidas ocasiones que su padre, inmigrante mexicano, siempre hablaba español en casa. De hecho, en *THMS*, la protagonista emplea la palabra “Papa” para designar al padre y “mother” para referirse a la madre. El lenguaje relacionado con la familia paterna se impregna, por tanto, de palabras y expresiones castellanas: “Your *abuelito* is dead, Papa says early one morning in my room. *Está muerto*” (Cisneros 1991 [1984]: 56). Mediante el uso de los dos idiomas, sin necesidad de hacer explícitas las características bilingües del entorno que rodea a los protagonistas, la autora construye

una realidad híbrida, en la que, como veíamos en capítulos anteriores, la elección de un código para la comunicación no es casual ni irrelevante. Las traducciones, sin embargo, irremediablemente obvian este gesto y las intervenciones quedan enteramente en español, con lo que el lector pierde parte de la información implícita en el original. Por otro lado, una de las técnicas más reconocibles en la prosa de Cisneros, la traducción literal al inglés de frases españolas, no es visible aún en esta primera novela; sí lo es, en cambio, el dotar a algunos personajes de un inglés imperfecto para recrear la manera real en que hablan los inmigrantes que no poseen aún un dominio total del idioma. Es paradigmático, por ejemplo, el diálogo que Esperanza mantiene con Lucy, otra niña del barrio, al comienzo de la historia, y que ambas versiones castellanas trasladan empleando soluciones distintas:

We come from Texas, Lucy says and grins. Her was born here, but me I'm Texas.
 You mean *she*, I say.
 No, I'm from Texas, and doesn't get it. (Cisneros 1991 [1984]): 15)

Somos de Texas, dice Lucy, y sonrío. Esto nació aquí, pero yo soy Texas.
 Querrás decir *ella*, contesto.
 No, yo. Yo soy Texas, y no lo entiende. (Cisneros 1992b: 26).

Venimos de Texas, dice Lucy y sonrío de oreja a oreja. Ella nació aquí, pero mí soy Texas.
 Querrás decir *yo*, corrijo.
 No, mí soy de Texas, y no me entiende. (Cisneros 1994: 15).

No obstante, el personaje que mejor refleja la dificultad de olvidar la propia lengua y las raíces y aprender otra para adaptarse a un entorno nuevo es *Mamacita*, protagonista de la viñeta “No Speak English”. *Mamacita* no sale nunca de casa, porque no sabe hablar inglés y la añoranza de su país de origen hace que tampoco quiera intentarlo por el miedo a perder sus recuerdos. Su único deseo es volver a casa, y cuando su nieto menor comienza a hablar y una de las primeras cosas que hace es repetir las sintonías de los anuncios de Pepsi, se derrumba al comprender que para él su lengua será el inglés. Cisneros sí emplea aquí los dos recursos que acabamos de ver y tanto de Hériz como Poniatowska mantienen en este fragmento la mezcla de códigos:

She knows to say: *He not here* for when the landlord comes, *No speak English* if anybody else comes, and *Holy smokes*. [...]
 Ay, she says, she is sad.
 Oh, he says. Not again.
 ¿*Cuándo, cuándo, cuándo?* she asks.

¡Ay, caray! *We are* home. This *is* home. Here I am and here I stay. Speak English. Speak English. Christ! [...]

No speak English, she says to the child who is singing in the language that sounds like tin. No speak English, no speak English, and bubbles into tears. No, no, no, as if she can't believe her ears. (Cisneros 1991 [1984]: 77-78).

Desigual suerte corre, en cambio, el lirismo que permea la prosa de Cisneros. La versión de de Hériz pierde en muchas ocasiones este rasgo al tratar de plegarse en demasía al texto original, algo en lo que Poniatowska tuvo la ventaja de contar con el asesoramiento de Cisneros, quien reconoce que intervino en la traducción para tratar de conseguir que la versión española mantuviese esta característica aunque supusiera eliminar parte del contenido:

The ending was so important to *The House on Mango Street* for the story to have the reverberation of a poem, and if it were too literally close to the original, it didn't work, that's where we had to get the scissors and cut. (Cisneros en Godayol 1996: 65).

También el desarrollo del lenguaje de la protagonista, paralelo a su desarrollo vital, que en el original comienza hablando de una manera bastante infantil, empleando frases muy simples, numerosas repeticiones y expresiones propias de los niños, para ir evolucionando hasta una forma de expresarse más madura que indica ya la entrada en la adolescencia, experimenta distintas transformaciones en las traducciones. Poniatowska reproduce esta evolución plegándose al estilo que la propia Cisneros emplea en cada momento, mientras que de Hériz parece querer dotar al libro de una mayor madurez y opta por modificar el estilo y hacerlo más neutro, de forma que este se mantiene uniforme a lo largo de la historia. Para compensar esta estrategia, salpica la novela de expresiones coloquiales, similares a las que emplearía un adulto joven: “es México total” (Cisneros 1992b: 32), “una pasada” (*ibid.*: 47), “cara de gorda” (*ibid.*: 58), etc., que, sin embargo, no acaban de encajar en un texto escrito en un lenguaje demasiado adulto y cuidado¹¹³.

¹¹³ Al margen de las características del lenguaje de *THMS* y de su traducción, llama la atención el hecho de que de Hériz cometa algunos errores incomprensibles, como trasladar “they are playing chicken” (Cisneros 1991 [1984]: 30) por “juegan a hacer el pollo” (Cisneros 1992b: 48), una expresión que ni siquiera tiene sentido en castellano, o “and then he broke into his hands” (Cisneros 1991 [1984]: 93) por “y luego se quebró las manos en la cara” (Cisneros 1992b: 140), una oración que parece implicar que el personaje se golpea, cuando ese significado no está en absoluto presente en el original.

Por último, en general se puede afirmar que de Hériz opta por neutralizar el lenguaje en su traducción, mientras que Poniatowska mexicaniza el texto al emplear términos y giros idiomáticos propios del español de México que, en ocasiones, suenan extraños a un hablante de otra variedad de esta lengua. Incluso aunque Cisneros no emplee en esta novela, excepto en ocasiones puntuales, un inglés demasiado alejado del estándar, Poniatowska devuelve la historia a sus orígenes de forma que México se haga presente y visible a través de sus palabras:

Pero el pelo de mi madre, el pelo de mi madre, es de rositas en botón, como rueditas de caramelo todo rizado y bonito porque se hizo anchoas todo el día, fragante para meter en él la nariz cuando ella está abrazándote y te sientes segura, es el olor cálido del pan antes de hornearlo, es el olor de cuando ella te hace un campito en su cama aún tibia de su piel y una duerme a su lado, cae la lluvia afuera y Papá ronca. El ronquido, la lluvia y el pelo de Mamá oloroso a pan. (Cisneros 1994: 6-7).

Ella me gusta aunque deje que la chiquita haga toda la plática.
Cinco dólares, dice la chiquita, nomás cinco.
Cathy me jala del brazo y sé que haga yo lo que haga, se va a enojar conmigo para siempre.
Espérame tantito, le digo y corro adentro por los cinco dólares. (*ibid.*: 15).

Pero el año próximo los padres de Louie van a mandarle a Marín a su madre con una carta diciéndole que da mucha guerra, y eso está re mal porque Marín me cae bien. Es mayor y sabe un chorro de cosas. (*ibid.*: 26-27).

Esta estrategia lingüística, junto con el tratamiento de las referencias culturales, como veremos a continuación, provoca, no obstante, que la influencia anglosajona que, obviamente, encontramos en el contexto original de la historia, se pierda y que la acción parezca encajar mejor en un barrio de una gran ciudad mexicana que en uno de una urbe estadounidense.

Así, si comentaba en el primer capítulo que el lenguaje es un instrumento que empleamos para construir la realidad (Bourdieu 1985, Meix 1994, Potter 1998), resulta evidente que las realidades que (re)construyen tanto de Hériz como Poniatowska no se corresponden con la creada por Cisneros. Mientras que esta erige un universo híbrido cimentado en el bilingüismo y la biculturalidad, un tercer espacio territorializado en el barrio hispano de una ciudad estadounidense, los traductores desplazan el texto de su entorno de origen al emprender un proceso de naturalización lingüística que elimina el mestizaje lingüístico y, como veremos a continuación, también el cultural. De este

modo, las versiones españolas reterritorializan la novela —en el territorio peninsular en la de de Hériz y en México en la de Poniatowska— provocando que la acción quede definitivamente desplazada del espacio híbrido en el que tenía lugar.

4.1.5. Las referencias culturales en *THMS*

Las referencias culturales son fundamentales para la construcción del entorno de una historia, ya que proporcionan veracidad y establecen las coordenadas espacio-temporales del contexto en que se desarrolla la acción. Además, como veíamos en el primer capítulo, la especificidad de una realidad determinada se construye mediante la elección de unos términos en lugar de otros (cf. Potter 1998). La forma en la que el traductor traslade estos signos servirá para reconstruir en la lengua meta un universo distinto o más o menos similar al original. El trasvase de estos elementos es, por tanto, fundamental para la creación de la *illusio* del lector y para transmitir una realidad lo más próxima posible a aquella que el autor creó con sus palabras. En *THMS* las referencias culturales sirven para fomentar la sensación de un entorno híbrido, un barrio hispano dentro de una ciudad estadounidense, en el que los personajes se ven expuestos a dos influencias a la vez.

Así, los personajes comen “tortillas” (Cisneros 1991 [1984]: 31) “frijoles” (*ibid.*: 37) y “tamales” (*ibid.*: 48), pero también “bologna” (*ibid.*: 29) y “Cream of Wheat cereal” (*ibid.*: 37), llevan el almuerzo en una “lunchbox” (*ibid.*: 31) y siguen las peripecias de “Wonder Woman” (*ibid.*: 59), de manera que Cisneros consigue llevar al lector a un universo en que español e inglés, México y Estados Unidos, se yuxtaponen y entremezclan. En la versión de de Hériz, se mantienen las tortillas y los tamales, pero los frijoles se convierten en “judías” (Cisneros 1992b: 60), la *bologna* y la *Cream of Wheat* en “salchichón” (*ibid.*: 47) y “sopa de crema” (*ibid.*: 59), la comida se lleva en una “fiambrrera” (*ibid.*: 49) y los niños juegan a imitar a la “Mujer Biónica” (*ibid.*: 91). La cuestión no es sólo que “frijoles” no suponga un problema de comprensión que haga necesario cambiarlo por “judías”, sino que se pierde la referencia a una comida típicamente mexicana para acercar el texto a los lectores de España y algo similar ocurre al traducir “bologna” por “salchichón”, una adaptación que naturaliza el discurso al tiempo que causa extrañeza al público avezado, que sabe que sería casi imposible

encontrar salchichón en el contexto en que se ubica la historia; también la traducción de “lunchbox” por “fiambrrera” relaciona la acción con un entorno español. Por otro lado, el cambio de “Wonder Woman”, conocida como “La Mujer Maravilla” en el mundo hispano, por “La Mujer Biónica” es incomprensible, al igual que la traducción de “Cream of Wheat” por “sopa de crema”, una expresión que no tiene sentido para un lector español ya que no remite a ningún alimento. Poniatowska mantiene los alimentos típicos mexicanos y adapta “bologna” como “jamón” (Cisneros 1994: 30) y “Cream of Wheat” como “avena sin leche” (*ibid.*: 38), la “lunchbox” se convierte en el “lonche” (*ibid.*: 32) y, aquí sí, “Wonder Woman” se transforma en “La Mujer Maravilla” (*ibid.*: 61). Dejando aparte el curioso cambio de “mortadela” por “jamón” para traducir “bologna”, el resto de elecciones terminológicas estarían en línea con una contextualización de la historia en México, sin embargo, dado que Cisneros emplea el nombre de la marca más conocida en Estados Unidos para referirse a las gachas de trigo, quizá se podría valorar dejar esta misma expresión en el texto español para recordar al lector la ubicación espacial de la historia. Esa es también mi opinión respecto a “Wonder Woman”, ya que ambas referencias funcionan como un símbolo de la influencia de la cultura popular estadounidense en los niños que protagonizan la novela. En mi opinión, el sentido de estos elementos radica tanto en su significado denotativo como en el connotativo, que nos proporciona una contextualización geográfica y social de la acción, por lo que su transmisión ha de abarcar ambos niveles, incluso aunque eso signifique la inclusión de paratextos explicativos en línea con los ejemplos que veíamos en el capítulo anterior y con la “thick translation” defendida por Appiah (2000 [1993]).

La misma carga connotativa emiten las escenas en las que se mencionan juegos y canciones infantiles. Por ejemplo, Esperanza relata cómo una mujer camina sobre una rayuela que han pintado en el suelo y enumera las casillas: “over the chalk hopscotch squares, 5, 6, 7, blue sky” (Cisneros 1991 [1984]: 40); de Hériz adapta el juego a su versión más castiza: “por encima de los cuadros dibujados con tiza del juego de la pata coja, 5, 6, 7, casa” (Cisneros 1992b: 62), y Poniatowska emplea la denominación más extendida en el mundo hispano: “por encima de los cuadros de rayuela: 5, 6, 7, cielo” (Cisneros 1994: 41). De nuevo, las remisiones a contextos distintos a aquel en el que se desarrolla la historia provocan que la acción quede desplazada, al no corresponderse el texto con el entorno.

Por otro lado, en “Louie, His Cousin & His Other Cousin” encontramos a Marin, la chica puertorriqueña que vive con sus tíos, apoyada en el umbral de la puerta mientras canta el comienzo de una popular canción estadounidense: “Apples, peaches, pumpkin, pa-ay. / You’re in love and so am ah-ay.” (Cisneros 1991 [1984]: 24). Dado que la lengua materna del personaje es el español, el hecho de que cante en inglés no es casual, sino que es un signo de la exposición de los personajes de *THMS* a la cultura popular estadounidense. Poniatowska opta por no traducir la letra y mantenerla igual en su versión, mientras que de Hériz se inventa dos frases, “Frutas, flores y un vaivén. / Tú me quieres y yo también” (Cisneros 1992b: 38), cuyo significado reproduce el de la cantinela inglesa, pero que no remiten ni al contexto de origen ni a ningún otro, porque no son reconocibles por el lector.

La viñeta “Hips” también nos proporciona material interesante para este análisis, ya que, en ella, las niñas juegan a la comba inventándose la letra de las canciones, pero Nenny, que es la más pequeña, recurre a canciones populares porque no es capaz de discurrir una letra nueva. De nuevo, resulta un signo claro de adaptación cultural que canten en inglés y, sobre todo, que las canciones que escoge Nenny pertenezcan al sustrato popular estadounidense, en lugar de al mexicano:

She begins:

My mother and your mother were washing clothes.

My mother punched your mother right in the nose

What color blood came out?

Not that old song, I say. You gotta use your own song. Make it up, you know? But she doesn’t get it or won’t. It’s hard to say which. The rope turning, turning, turning.

Engine, engine number nine,

running down Chicano line.

If the train runs off the track

do you want your money back?

Do you want your MONEY back?

Yes, no, maybe so. Yes, no, maybe so... [...]

Y-E-S spells yes and out you go! (Cisneros 1991 [1984]: 52).

De Hériz emplea dos canciones infantiles muy populares en España para traducir este fragmento, transmitiendo así la acción y el sentido de la escena, pero eliminando la remisión cultural del texto origen y sustituyéndola por una nueva que quiebra la *illusio* de la historia, ya que no tiene sentido que una niña estadounidense de padres mexicanos conozca una canción típicamente española:

Empieza:

*El cocheritolere
me dijo anoche lere
que si quería lere
montar en coche lere.*

Esa canción tan vieja no, le digo. Tiene que ser una canción tuya. Invéntatela, ¿entiendes? Pero no lo entiende, o no lo quiere entender. No sé cuál de las dos cosas. La cuerda da vueltas y vueltas y vueltas...

*Al pasar la barca
me dijo el barquero
las niñas bonitas
no pagan dinero.
Yo no soy bonita
ni lo quiero ser... [...]*

¡Pim pon fuera! (Cisneros 1992b: 78-79).

Poniatowska sigue una estrategia similar y escoge dos tonadillas propias del cancionero infantil mexicano (la segunda es también muy conocida en España, aunque con distinto final), y, de esta manera, remite al lector a la cultura popular mexicana. No obstante, esta tampoco es la identidad cultural representada en el texto de Cisneros.

Ella comienza:

*Patito, patito
color de café,
si usted no me quiere
pos luego por qué.*

Esa canción vieja no, digo yo. Tienes que hacer tu propia canción. Invéntala, ¿sabes? Pero ella no entiende o no quiere. Es difícil saber cuál de las dos. La cuerda vuelta y vuelta y vuelta.

*Dos y dos son cuatro,
cuatro y dos son seis,
seis y dos son ocho
y ocho, dieciséis,
y ocho veinticuatro
y ocho treinta y dos,
ánimas benditas
que se me murió. [...]*

*Bríncala de nuevo
yo ya me canse.* (Cisneros 1994: 53).

Llama la atención la falta de coherencia en las soluciones escogidas para los ejemplos, ¿por qué mantener la primera canción en inglés y traducir las siguientes? Una vez más, el hecho de que las niñas escojan canciones en inglés remarca su adaptación al contexto estadounidense, puesto que muchos de estos elementos propios de la cultura popular suelen aprenderse en el colegio (en este caso, un entorno marcado por el inglés) y jugando en la calle con otros niños (todos ellos colegiales y, por lo tanto, hablantes de inglés). La inclusión de este tipo de detalles tiene unas connotaciones culturales muy

fuertes debido precisamente a su especificidad, que hace que encajen sólo en contextos muy determinados. En este caso, el *habitus* cultural de ambos traductores se impone sobre el original, al emplear referencias propias del acervo de sus lectores potenciales en lugar de mantenerse más próximos a esa zona de contacto que representa Mango Street.

Ambas versiones muestran aciertos y errores en su afán por acercar *THMS* al que suponen será el público meta de la traducción, lectores españoles en el caso de de Hériz e hispanoamericanos en el de Poniatowska. No obstante, estas estrategias naturalizantes provocan que parte de la identidad cultural del contexto original se pierda irremediablemente en el proceso de traducción, haciendo al lector menos consciente de la *diferencia* que busca transmitir el discurso minorizado. Así, si bien es cierto que la versión de Poniatowska muestra un proceso de reescritura de la obra más cuidado y consciente que el de la edición publicada por Ediciones B, también lo es que los matices transmitidos por el contacto entre lenguas desaparecen, por lo que su traducción resulta “insuficiente” (Martínez-San Miguel 2000: 21). Como hemos dicho anteriormente, las realidades construidas por cada una de las traducciones mediante el uso del lenguaje y de las referencias culturales se alejan de la original. Al territorializar el texto en un espacio identificable con España en el caso de de Hériz y México en el de Poniatowska, se quiebra la imagen de Mango Street como el tercer espacio, como una zona de contacto en la que la *pureza* de Estados Unidos se *contamina* con influencias hispanas. El matiz subversivo desaparece al desaparecer también el componente lingüístico y cultural anglosajón, que ofrecía el contrapunto necesario para que tuviera sentido el surgimiento de una voz minorizada. La lengua *menor* que representa el español se convierte en *mayor* (cf. Venuti 1998b, Mignolo 2000, Deleuze y Guattari 2005 [1987]) sin que se plantee una alternativa que reproduzca el juego de dominación-rebelión que observamos en el texto original.

En cambio, los elementos paratextuales trasladan al lector una impresión de absoluta reciprocidad entre los dos textos, ya que la edición de Vintage Español provoca, como veíamos, un efecto espejo, además de revelar una intensa colaboración entre la autora, el editor y la traductora, y un profundo conocimiento del texto de origen. Por el contrario, la versión publicada en Ediciones B parece plegarse a las directrices de la colección en la que se incluyó, Tiempos Modernos, en detrimento de la idiosincrasia

de la obra original. Efectivamente, el texto y las imágenes que encontramos dentro de sus tapas tratan de proporcionar a la novela de Cisneros mayor entidad y madurez para hacerla encajar en el tipo de literatura que busca el público al que se dirige dicha colección. Se trató de equilibrar la obtención de capital simbólico —mediante la publicación de una obra de calidad que, además, se alejaba de las tendencias más mayoritarias— con el éxito comercial, que era más probable si se adaptaban los elementos que podían causar extrañeza a los lectores potenciales. Las previsiones de un mayor rendimiento económico ganaron la partida en la lucha de capitales, aunque, paradójicamente, la novela nunca obtuvo en España el éxito que se esperaba. En el caso de Vintage, por el contrario, la situación consagrada de Poniatowska y su posesión de un gran capital simbólico fueron decisivas en el proceso de publicación de la versión española, siendo consciente la editorial de que el renombre de la traductora les aseguraba tanto la ganancia económica como la simbólica.

La microfísica del poder que dictaminó cada proceso traductor muestra importantes diferencias en la jerarquización de los agentes y, por tanto, en su capacidad de decisión respecto a las condiciones laborales en las que tuvo lugar el trabajo y también a las características de la traducción. Los paratextos que acompañan a las distintas versiones nos ayudan a configurar una suerte de *mapa de poder* que revela el tipo de relaciones que se establecieron entre Cisneros, Poniatowska y de Hériz, y los editores en las dos situaciones, así como el grado de capital simbólico que poseía cada uno de ellos, mostrando las radicales diferencias que existen entre unas circunstancias de traducción y otras.

4.2. *Woman Hollering Creek and Other Stories*

Did you ever notice, Felice continued, how nothing around here is named after a woman? Really. Unless she's the Virgin. I guess you're only famous if you're a virgin
(Cisneros 1991: 55)

Tras el éxito obtenido con su primera novela, Sandra Cisneros logró en 1991 que esta colección de relatos, su segunda obra en prosa, fuera publicada por el grupo editorial Random House, quien, como hemos visto, se hizo también con los derechos de *THMS*. Este logro fue fundamental para la autora por dos motivos: por un lado, suponía

el inicio de su consagración y, por el otro, le abría el mercado de la literatura mayoritaria. El libro no defraudó, proporcionando tanto a Cisneros como a la editorial capital económico y simbólico. Galardonado con el PEN Center West Award y el Lannan Foundation Literary Award, entre otros, *Woman Hollering Creek and Other Stories*¹¹⁴ incluye algunos de los mejores pasajes literarios escritos por Cisneros (cf. Gurpegui 2009). Compuesto por tres partes que incluyen un total de 22 historias, *WHC* muestra una visión de la comunidad chicana mucho más exotizada e híbrida cultural y lingüísticamente que sus obras anteriores. El tema general de los relatos son las relaciones entre hombres y mujeres en el universo mexicano-estadounidense, aunque aparecen numerosos subtemas frecuentes en la literatura hispano-estadounidense escrita por mujeres como la influencia de la religión, la búsqueda de una identidad híbrida o la subversión de los roles establecidos. Narrados siempre desde la perspectiva femenina, estos cuentos muestran una clara reivindicación feminista marcada, además, por una profunda conciencia de clase y etnia, “by insistently powerful language and a heightened political consciousness” (Augenbraum y Fernández Olmos 1997: 457). Sin embargo, las cuestiones ideológicas no aparecen expresadas mediante los análisis sociales, las consignas o los manifiestos tan comunes en la literatura social, sino que Cisneros emplea todas las herramientas estilísticas que tiene a su disposición como escritora sin recurrir a las argumentaciones racionales (cf. Madsen 2000: 109). De esta manera, afirma Madsen (*id.*), “Cisneros rejects the logic of the patriarchy in favor of more provisional, personal, emotional, and intuitive forms of narrative. She creates stories, not explanations or analyses or arguments”.

El título del libro está sacado de uno de los relatos que se incluyen en él y hace referencia a un arroyo real que se encuentra en el centro de Tejas y que cruza la autopista interestatal 10 entre Seguin (el pueblo en el que efectivamente habita la protagonista de la historia) y San Antonio. El riachuelo toma su nombre de una figura mítica en la cultura popular centroamericana, la Llorona¹¹⁵. Los cuentos están

¹¹⁴ En adelante, *WHC*.

¹¹⁵ La Llorona es un personaje mítico en la cultura popular centroamericana, aunque podemos encontrar leyendas similares en España y Grecia. Existen numerosas variaciones, pero básicamente la historia cuenta que una bellísima joven llamada María se enamora de un hombre guapo y rico, se casa con él y tienen dos niños y una niña. Poco después de los embarazos, el hombre pierde interés por su esposa y esta, tratando de llamar su atención, ahoga a sus tres hijos en un arroyo. Cuando él la rechaza por lo ocurrido, ella se ahoga también. Al llegar a las puertas del cielo, se le dice que no podrá entrar en él hasta que no encuentre a sus hijos, por lo que es

organizados en tres partes dependiendo de la edad de sus protagonistas. Así, la primera de ellas, “My Lucy Friend Who Smells Like Corn”, incluye siete relatos que se centran en las experiencias de los niños chicanos; la segunda, “One Holy Night”, está compuesta por dos historias que narran el duro salto a la madurez, marcado por la traición, de dos jóvenes chicanas; y la tercera, “There Was a Man, There Was a Woman” consta de trece cuentos que abordan los limitados tipos de relaciones adultas que una mujer puede mantener dentro de la sexista sociedad chicana. La experiencia fronteriza desde una perspectiva de género que abarca las diferentes etapas del desarrollo vital es el hilo conductor de la obra, que muestra la subversión frente a la marginación racial y sexual y la construcción de un pensamiento subalterno basado en el mestizaje como la única forma de escapar del destino que la sociedad parece reservar a las mujeres hispanas. Al hablar de las diferentes posturas que estas pueden adoptar con respecto al amor y al sexo, Cisneros retoma la dicotomía virgen-madre/prostituta (Alarcón 1983 [1981] y 1989a, Irigaray 1983, Yarbrow-Bejarano 1986, Franco 1989 y Gonzales-Berry 1993) de la que hablábamos en el segundo capítulo presentándonos diversos personajes femeninos que representan uno u otro rol. Así, Clemencia, la protagonista de “Never Marry a Mexican” se considera “too romantic for marriage” (Cisneros 1991: 69), por lo que acepta el estereotipo de la prostituta antes que verse casada con un hombre que la someta y la decepcione; ella prefiere ser su amante y conservar su libertad:

I'll *never* marry. Not any man. I've known men too intimately. I've witnessed their infidelities, and I've helped them to it. Unzipped and unhooked and agreed to clandestine maneuvers. I've been accomplice, committed premeditated crimes. I'm guilty of having caused deliberate pain to other women. I'm vindictive and cruel, and I'm capable of anything (*ibid.*: 68).

En cambio, en el relato “Woman Hollering Creek”, Cleófilas representa justo la otra cara de la moneda al casarse con un hombre que la encandila con promesas y la lleva a vivir al otro lado de la frontera, a Estados Unidos, donde la maltrata y le prohíbe ponerse en contacto con su familia. Cleófilas pasa de ser una arquetípica figura virginal a convertirse en una madre cuando, efectivamente, se queda embarazada y se ve más atada aún a su marido. Su incapacidad para pedir ayuda al no hablar inglés la convierte

devuelta a la Tierra y obligada a vagar por ella buscándolos, llorando por toda la eternidad. Se dice que aparece cerca de ríos y arroyos y se lleva a los niños que tienen el infortunio de encontrársela.

en el estereotipo de la migrante, doblemente marginada a causa de su raza y de su género y totalmente a merced de sus maridos, que impiden su desarrollo social y cultural encerrándolas en el hogar, de manera que no puedan escapar de su dominio. Finalmente, será la influencia de la figura de la Llorona lo que dará fuerzas a Cleófilas para aprovechar una visita al médico para pedir ayuda a la auxiliar, quien hablará con otra compañera y la ayudará a abandonar a su marido y volver con su familia. De esta forma, será gracias a la solidaridad feminista (Saldívar-Hull 2000: 121) como conseguirá escapar a México, rebelándose contra el rol pasivo y sumiso que su comunidad le reserva.

Varios de los otros personajes femeninos representan papeles intermedios, por ejemplo, Ixchel, la protagonista de “One Holy Night”, es la Chingada, encandilada por un hombre y traicionada a través de su sexualidad cuando él la abandona dejándola embarazada y repudiada por la sociedad. Inés simboliza, en “Eyes of Zapata”, a las mujeres que se ven forzadas a interpretar distintos roles dependiendo de las exigencias y de las circunstancias de la relación y que acaban sufriendo el mismo destino de abandono y soledad a pesar de sus esfuerzos debido al egoísmo de los hombres. Y Chayo, que escribe la última nota en “Little Miracles, Kept Promises”, muestra un contraste, una vía de escape de esta dicotomía insana, ya que, harta de tratar de conciliar su vida como una chicana moderna con sus raíces mexicanas, se libera de ambas imposiciones para tratar de redefinir su identidad femenina tratando de aunar ambas influencias:

Malinche. Don't think it didn't hurt being called a traitor. Trying to explain to my ma, to my *abuela*, why I didn't want to be like them. I don't know how it all fell in place. How I finally understood who you are. No longer Mary the mild, but our mother Tonantzín (Cisneros 1991: 128).

Por otro lado, el tratamiento del lenguaje es un rasgo fundamental en esta colección de historias, si en *THMS* la hibridación era sutil y se manifestaba más en referencias culturales que en el uso de un inglés desviado del estándar, en *WHC* la fluctuación entre el inglés y el español es constante. La autora recurre al lenguaje para reconstruir su realidad, dejando implícito en el texto su capital (bi)cultural. La obra está escrita desde una postura más reivindicativa con la literatura fronteriza y transcultural, de ahí que descodificarla sea una tarea que requiera posicionarse en el *entre*, al haber sido concebida desde el espacio de la traducción (cf. Simon 1992 y 1999, Martín Ruano

y Vidal Claramonte 2004, Sales 2004, Bandia 2006). Así, las oraciones y los diálogos se ven salpicados por palabras y expresiones en español, son frecuentes los modismos mexicanos y aparece una de las características fundamentales del lenguaje de Cisneros: el calco de oraciones españolas al inglés, una técnica con la que consigue causar extrañeza al lector monolingüe inglés y sorprender y divertir a los que, como ella, habitan dos lenguas a la vez:

I'm always aware when I write something in English, if it sounds *chistoso*. I'm aware when someone is saying something in English, or when I am saying something, or how interesting it sounds if I translate it. [...] I'm always aware, as a bilingual speaker, of what a Spanish phrase will sound like translated into English. If I'm writing a story in which I'm trying to make my reader aware that the speaker is speaking Spanish, then I'm going to translate a phrase into a literal English, so that the English speaker will be startled, and the bilingual reader will recognize it as familiar (Cisneros en Godayol 1996: 61-62).

Relacionada con el lenguaje, está también la forma en la que Cisneros emplea el modo narrativo, con el que experimenta e innova para ofrecer al lector una multiplicidad de voces acorde con la diversidad de la identidad fronteriza (cf. Anzaldúa 1987). El estilo cambia con cada nuevo relato, adaptándose al tipo de historia y a la personalidad de los personajes. Así, si en “Little Miracles, Kept Promises” observamos una pluralidad de voces, puesto que recoge las distintas notas que los fieles dejan ante los altares de distintos santos y vírgenes con sus peticiones, en “Woman Hollering Creek” vemos un narrador clásico en tercera persona y en “The Marlboro Man” asistimos a un diálogo. La primera persona es el modo narrativo más empleado a lo largo de la obra, aunque Cisneros también introduce variaciones, desde la narradora en primera persona de “My *Tocaya*”, que cuenta la acción como espectadora, hasta el monólogo interior de “Never Marry a Mexican”. Al igual que ocurría en *THMS*, el estilo cambia dependiendo de la edad del personaje que relata la historia: una niña de once años en “Eleven”, una adolescente en “One Holy Night”, una mujer madura en “Eyes of Zapata” e incluso un hombre en “Tin Tan Tan”. Siguiendo esta misma lógica, la voz de los narradores varía según su procedencia, el lugar en el que habitan o su afiliación cultural, haciendo de esta colección de relatos un mosaico caleidoscópico de la experiencia de vivir a caballo entre dos mundos.

4.2.1. Las traducciones de *WHC* al español

La primera traducción de *WHC* al español se publicó en 1992, al mismo tiempo que la de *THMS* y en la misma colección, Tiempos Modernos, editorial, Ediciones B, y con el mismo traductor, Enrique de Hériz. La segunda data de 1996, y fue realizada por Liliana Valenzuela para Vintage Español, por lo que, con la excepción de que la segunda versión corrió a cargo de otra persona, los datos relativos al proceso de publicación de la obra son similares a los de *THMS*. Con respecto a Valenzuela, escritora y traductora procedente de México, aunque afincada en Texas y “habitante de la frontera de los Estados Unidos” como ella misma se define (Valenzuela 2003: 540), cabe decir que es un caso particular dentro de nuestra disciplina, puesto que se ha convertido en una figura casi tan conocida y analizada como los autores a los que traduce. La calidad y originalidad de su trabajo ha sido sobradamente reconocida por los lectores, los críticos, y también por los propios autores, que muchas veces son quienes directamente solicitan sus servicios. Entre los escritores que ha traducido al español se encuentran Sandra Cisneros, Julia Alvarez, Denise Chávez, Nina Marie Martínez, Ana Castillo, Dagoberto Gilb, Richard Rodríguez, Rudolfo Anaya, Cristina García y Gloria Anzaldúa. En 2006 recibió el premio Alicia Gordon Award for Word Artistry in Translation y ha sido Directora de la American Translators Association. Además, ha sido la encargada de poner voz al audiolibro de *La casa en Mango Street* para Random House Audio. Dado que ella también es chicana, pero criada en México, “su realidad se puede considerar el reverso de la de Cisneros” (Camps 2011: 347) y, por tanto, en sus trabajos nunca se pierde el contexto cultural o el juego interlingüístico, sino que proporciona la otra cara de la experiencia fronteriza: la de aquellos que hablan español salpicado de inglés. En ocasiones ocurre que sus versiones están incluso más marcadas lingüística y culturalmente que la propia obra original, ya que superpone su reescritura a esa primera traducción cultural que tiene lugar en el proceso de creación de una obra híbrida, dando, de esta forma, lugar a un texto *doblemente traducido* (Cronin 2003: 136). De nuevo, estamos ante una traductora consagrada que, además, posee un *habitus* cultural similar al de Cisneros, ya que su trayectoria vital también ha estado marcada por la hibridación identitaria y cultural que supone el continuo ir y venir entre dos países e influencias. Su conocimiento de las características del tercer espacio se hace patente en su trabajo que, como veremos, reconstruye los rasgos del texto original a través de un proceso que tiene más de (re)creación que de precisa traslación.

La buena relación entre Cisneros y Valenzuela es sobradamente conocida, ambas han hablado de la estrecha colaboración que mantuvieron para llevar a cabo la versión española de *WHC* y, posteriormente, de *Caramelo*: “it’s been wonderfully illuminating for me to work with Liliana”, afirmó Cisneros al respecto (en Godayol 1996: 67). Al igual que ocurría en el caso de Elena Poniatowska, es obvio que Valenzuela realizó su traducción de *WHC* desde una posición privilegiada al contar con un reconocido prestigio como traductora, con la colaboración de la editorial, como veremos más adelante, y con el beneplácito y la ayuda de la autora, un hecho que Valenzuela ha reconocido y comentado en entrevistas:

He tenido suerte de que casi todos los autores con los que he trabajado han tenido gran interés en la traducción y me han ayudado a elaborar la traducción más fidedigna y natural. Dos de las autoras con quienes más he trabajado, Sandra Cisneros y Julia Alvarez, me han apoyado mucho. Con Sandra, hago una lista de preguntas y cuando ya tengo bastantes, hacemos una cita para hablar por teléfono y vamos trabajando una por una. Siempre de noche porque Sandra es un búho. A veces, al estar dialogando, se nos ocurre una solución aún mejor que si estuviéramos pensando por separado. Ese momento de “¡Ajá!”, a un problema de traducción que te ha estado dando vueltas por la cabeza por un largo rato (Valenzuela en Palacios 2009).

La manera en la que habla de su relación con Cisneros deja ver una amistad y camaradería que trascienden lo puramente profesional y, por otro lado, su labor traduciendo *WHC* muestra que, por supuesto, conoce a la perfección las características lingüísticas, culturales y sociales del contexto en el que se inscribe el texto original. Tomando como punto de partida el español de México, Valenzuela construye una forma de expresión híbrida salpicándolo de elementos fronterizos y de términos y expresiones en inglés, de este modo “explicita la tensión entre una cultura y otra y la negativa a dejarse dominar por el inglés” (Vidal Claramonte 2007b: 98) y, además, en su reescritura consigue crear:

una traducción, cabría decir, antropofágica, en tanto no niega las influencias sino que las absorbe y transforma añadiendo, y no olvidando, el elemento autóctono, multiplicando así los discursos, las voces del texto, y relativizando la visión tradicional de la traducción como representación mimética del original (*id.*).

Así, es obvio que las dos versiones españolas fueron realizadas partiendo de planteamientos distintos en cuanto a la idoneidad del traductor y a las características del proceso de traducción. A continuación veremos que, al igual que ocurría con *THMS*,

también la intención de cada una de las editoriales al comercializar esta obra en español parece perseguir objetivos distintos o, al menos, haber tomado caminos diferentes, ya que, si bien es indudable que ambas pretendían obtener capital simbólico y económico con la publicación de *WHC*, fue mayor, y, sobre todo, más consciente, la inversión realizada por Vintage que la hecha por Ediciones B, quien, de alguna forma, se quedó a medio camino, al tratar de vender a su público una modernidad y rebeldía *controladas*.

4.2.2. Los elementos paratextuales en *WHC*

Siguiendo con los paralelismos con el caso analizado antes, las diferencias entre las dos versiones españolas de *WHC* se hacen patentes al primer golpe de vista, puesto que, en palabras de Vidal Claramonte, “el propio libro como objeto ya deja claras las dos formas de ver la traducción” (2007b: 95). Esta autora realiza un excelente análisis, al que recurriré en más de una ocasión, de cómo se tradujeron y adaptaron algunos de los elementos paratextuales en ambas traducciones. Desde el primer momento, llama especialmente la atención la diferencia entre las imágenes de las cubiertas:

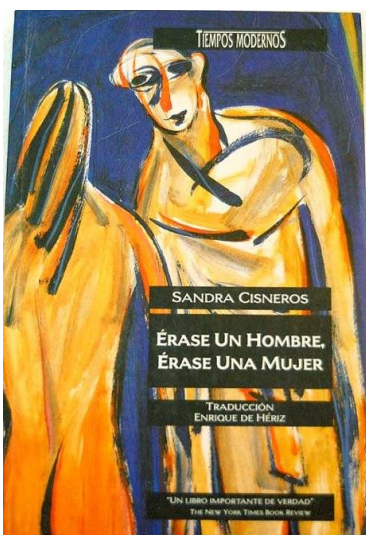


Figura 40

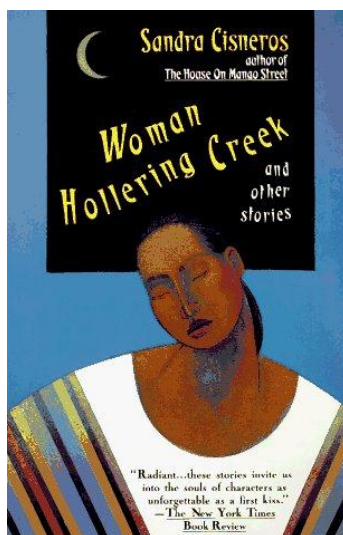


Figura 41

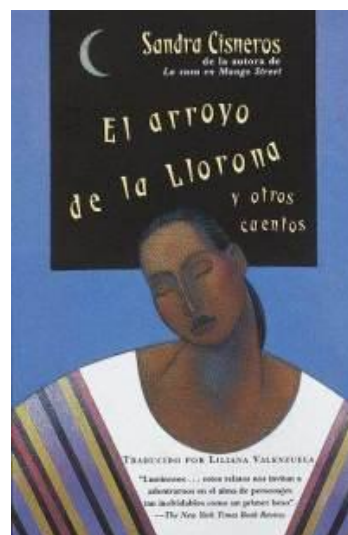


Figura 42

Al igual que ocurría en *THMS*, la traducción de Valenzuela (Figura 42), auspiciada por el grupo editorial que publicó el original, reproduce el mismo formato y la misma imagen de cubierta que este (Figura 41), y la versión de de Hériz (Figura 40) muestra el diseño habitual de la colección Tiempos Modernos y una imagen totalmente distinta. Mientras que la primera ilustración, obra de la artista Nivia González, representa a una

mujer de rasgos indios vestida con algo que recuerda a un poncho mexicano y detrás de ella una pared azul con una ventana por la que se ve una noche oscura iluminada por una luna creciente, la segunda, de Óscar Astromujoff como todas las publicadas en Tiempos Modernos entre 1992 y 1995, muestra dos figuras desnudas, un hombre de frente y una mujer de espaldas, cuyos rasgos no remiten a ninguna comunidad en particular, contra un fondo azul oscuro. Evidentemente, el *habitus* cultural de ambos artistas es muy distinto e influye en su trabajo; sin embargo, si a la cubierta de Astromujoff le unimos el hecho de que sus receptores potenciales no están familiarizados con la escritura de Sandra Cisneros, de que el resto de elementos paratextuales tampoco les dan demasiadas pistas y de que la traducción está en línea con este tenor naturalizante, la imagen que este libro transmite de la literatura hispano-estadounidense queda bastante alejada de sus verdaderos rasgos.

Los títulos de las distintas versiones también presentan interesantes diferencias. El original toma su nombre del de uno de los relatos, titulado exactamente igual. En la edición de Vintage Español se opta por una traducción más o menos literal del original, *El arroyo de la Llorona y otros cuentos*, empleando el nombre con que se conoce en el entorno hispano a la mítica figura a la que se hace referencia, la Llorona. En la de Ediciones B, por el contrario, se escoge un título totalmente distinto, *Érase un hombre, érase una mujer*, que se corresponde con el de otro de los relatos incluidos en el volumen. Además, mientras que la tipografía empleada por Vintage, ondulante y sinuosa, hace pensar en la forma de un riachuelo, Ediciones B optó por mantener la fuente habitual de esta colección. Parece que esta editorial pensó que la obra resultaría más comercial si se publicaba con un título menos marcado culturalmente y que, además, enfatizara el componente amoroso y sentimental, sin duda, un gran reclamo de ventas. Así, este nombre es, efectivamente, mucho más neutro que el original, como también lo es el diseño de las tapas y, veremos más adelante, el texto en sí. La perspectiva de obtener un mayor capital económico se impuso en la lucha de capitales (Bourdieu 1995, Thompson 2005, 2010), ganando la partida al respeto por el capital cultural de la obra original. Como también vimos que ocurría en el caso anterior, en ambas versiones españoles consta el nombre del traductor en la cubierta del libro, un detalle que en el caso de la colección Tiempos Modernos era parte del diseño y de la política editorial, ya que se incluye en todos los volúmenes traducidos que fueron publicados en esta colección y en el caso de Vintage Español viene marcado por la fama

del traductor. Los nombres tanto de Poniatowska como de Valenzuela aparecen en la cubierta, mientras que, si observamos otras obras publicadas en esta misma editorial, veremos que no se suelen incluir los nombres de los traductores.

Fijémonos ahora en el diseño y la información incluida en las contracubiertas:



Figura 43



Figura 44



Figura 45

En las ediciones de Vintage aparecen sendas fotos en blanco y negro de la autora; la del libro original es obviamente anterior y sólo del rostro, Cisneros lleva el pelo recogido y se entrevén algunos elementos (pendientes, tela del vestido...) que sugieren un origen latino. La imagen es pequeña, porque está recortada de una fotografía más grande que forma parte de una sesión que Cisneros realizó en 1991 para la revista *Elle* con el objeto de promocionar el libro. Si observamos una foto de cuerpo entero de las publicadas en el reportaje, vemos como el componente étnico adquiere un protagonismo casi apabullante:



Figura 46

No son sólo los pendientes que vislumbrábamos en la imagen recortada o el estampado del vestido, es el atuendo completo el que lanza un mensaje de orgullo étnico que raya en el exotismo. Más que autenticidad, la fotografía rezuma marketing y un intento por hacer visibles los elementos más folclóricos de la comunidad mexicana, que, de esta forma, adquiere para el público una pátina irreal y estereotipada que la sume en el pasado. Para McCracken (1999: 17), la combinación de estas imágenes con la ilustración de la cubierta original contribuyen a la formación de una imagen exotizada y amable de la cultura mexicana:

Consider, for example, the cover art, a painting by the Chicana artist Nivia González. While serving as a positive source of identity for some Chicana readers, proud to see their art validated in this mainstream outlet, the cover is a polysemous text that simultaneously can work to confirm stereotypes of the Mexican woman as a folkloric figure for other readers who lack in-depth contact with Mexican Americans. Together with the picture of Cisneros wearing a rebozo on the back cover, it can constitute a palatable multiculturalist frame of commodified ethnicity. (One reader remarked to me, for example, that Cisneros' covers assuaged her with nonthreatening images of Mexicans, in contrast to the more violent images common in the Southern California news media).

En cambio, la fotografía que se observa en la versión publicada en Vintage Español es de busto y, aunque en ella Cisneros se cubre con un rebozo y lleva distintas joyas de plata con motivos indígenas o que hacen clara referencia a su país de origen (los pendientes, por ejemplo, imitan la forma de un sombrero mexicano), el moderno corte de pelo y el tono neutro de la ropa ayudan a crear una imagen completamente distinta. De algún modo, el contraste entre modernidad y tradición configura una perspectiva híbrida más en consonancia con el tono de los relatos, cosa que no ocurría con la otra fotografía, que remitía inconfundiblemente al contexto mexicano.

El texto que aparece en la versión de Valenzuela adapta al español parte del que figura en el libro original y añade un elogio a la traducción, a la que, de nuevo, se consagra al tildarla de “vibrante e inspirada”, así como un apunte sobre las excelentes ventas que obtuvo la obra en inglés. Llama especialmente la atención el hecho de que se afirme que se trata de la primera versión de *Woman Hollering Creek* en español, haciendo, por tanto, *desaparecer* la traducción anterior de Enrique de Hériz que, en efecto, quedó descatalogada tras la publicación de esta. El resto del texto muestra la forma típica de este tipo de elementos, es un breve resumen de la obra que pretende

tanto proporcionar información al lector como hacerla atractiva para que decida comprarla:

From the author of the widely acclaimed *THE HOUSE ON MANGO STREET* comes a story collection of breathtaking range and authority, whose characters give voice to the vibrant and varied life on both sides of the Mexican border. From a young girl revealing secrets only an eleven-year-old can know to a witch woman circling above the village on a predawn flight, the women in these stories offer tales of pure discovery, filled with moments of infinite and intimate wisdom. *WOMAN HOLLERING CREEK* confirms Sandra Cisneros's stature as a writer of electrifying talent (Cisneros 1991: contracubierta).

Ahora, por primera vez en español, en una vibrante e inspirada traducción, se presenta la ya clásica colección de cuentos —que batiera los récords de ventas en inglés— de la autora de *La casa en Mango Street*. En *El arroyo de la Llorona*, Sandra Cisneros le da voz y vida a un curioso desfile de personajes, desde una niña que va revelando secretos como sólo una criatura de once años puede hacerlo, hasta una bruja cuyo vuelo antes del alba la lleva a revolotear en círculos sobre un pequeño poblado. Son estos unos relatos plenos de sublimes descubrimientos, de momentos de una sabiduría tan infinita e íntima, que nos confirman la talla de Sandra Cisneros como escritora de agudo ingenio (Cisneros 1996: contracubierta).

En cambio, la contracubierta de *Érase un hombre, érase una mujer* muestra el diseño típico de Tiempos Modernos y, por tanto, sólo incluye un texto a medio camino entre lo informativo y lo comercial que, al igual que en el resto de obras incluidas en la colección, está dividido en tres elementos que supuestamente son fundamentales en la historia. El tono es exageradamente pomposo y afectado, creando una enorme distancia con el estilo en que están escritos los relatos y remarcando, una vez más, el componente amoroso y sentimental de la obra:

LOS HOMBRES: Son como niños viejos, que mienten con soltura y callan con obstinación. Su piel cubre y abriga un deseo sin palabras, duro como una bala, certero como la muerte.

LAS MUJERES: Son la voz del amor, que se recrea en el recuerdo y la fabulación de lo que será, en un idioma que sólo ellas dominan. Son la voz del sabor y del olor, animales sabios que han aprendido a medir el tiempo del placer.

LA VIDA: Es un perverso juego de locos despropósitos que las palabras apasionadas de Sandra Cisneros en *Érase un hombre, érase una mujer* han convertido en ley (Cisneros 1992a: contracubierta).

El diseño de Tiempos Modernos presenta solapas interiores, en la delantera siempre consta una fotografía del autor y una nota biográfica, mientras que en la posterior se

incluye una lista de otras obras publicadas en la colección. Curiosamente, en el caso de los dos volúmenes de Sandra Cisneros, se optó por incluir la nota biográfica en el interior del libro, al final del texto, en lugar de en la ubicación habitual. En la solapa delantera de *Érase un hombre, érase una mujer* aparece la misma foto en blanco y negro de la autora que en *Una casa en Mango Street* y un breve apunte que podríamos denominar pseudobiográfico en el que se resalta su condición femenina y bilingüe y se hace especial hincapié en la dimensión emocional de su literatura, neutralizando otros rasgos que podrían resultar más incómodos o subversivos y, por tanto, menos atractivos para el lector:

Sandra Cisneros ha vivido. A pesar de —o gracias a— su juventud, ha sabido extraer de su condición de mujer y de escritora la audacia de enfrentarse a sus deseos, a sus afanes y a sus miedos con lucidez, ironía y amor. Esta extraordinaria prosista, dueña de un estilo que explota los mayores recursos del castellano y de inglés, habla; habla con sus amigos, con sus amantes, con sus padres, con aquellos hombre y mujeres que el cobraron el precio de la experiencia, pero sobre todo habla con los lectores, transmitiéndoles una sensación de calidez y ternura casi imposible de saborear en estos tiempos hostiles (Cisneros 1992a: solapa interior delantera).

Paralelamente, la perspectiva femenina y emocional de su literatura fue también el rasgo que más se destacó en la reseña conjunta de *Una casa en Mango Street* y *Érase un hombre, érase una mujer* que realizó Joaquín Marco (poeta, crítico literario y catedrático emérito de la Universidad de Barcelona) para el diario *ABC*, quien adopta un tono entre distante y condescendiente para juzgar las obras: “Sandra Cisneros exhibe con arrogancia su condición femenina”; “el ámbito literario elegido es la sentimentalidad, la evocación del mundo familiar”; “en este nuevo libro hay relatos de mayor preocupación formal, y algunos, como «Ojos de Zapata», inciden en un mundo histórico evocado, una vez más, desde lo femenino y sentimental”; “destaca la capacidad de la autora para desarrollar eficazmente las situaciones sentimentales” (Marco 1992).

Si nos fijamos ahora en los elementos publicitarios incluidos en las tapas de las distintas ediciones, veremos que en la versión de de Hériz aparece una única frase breve impresa sobre un recuadro negro (es decir, siguiendo el mismo formato que el nombre del autor, el título y el nombre del traductor) al pie de la cubierta. De nuevo, esta es una característica que podemos observar en todos los volúmenes publicados en *Tiempos Modernos*, vimos anteriormente que se incluía en *Una casa en Mango Street*, veremos

más adelante que figura también en *De cómo las chicas García perdieron su acento* y, si nos fijamos en otras obras de la colección, es un elemento que siempre constó en las cubiertas mientras se mantuvo este diseño:

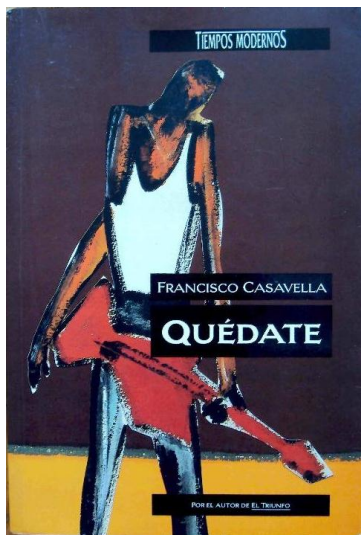


Figura 47

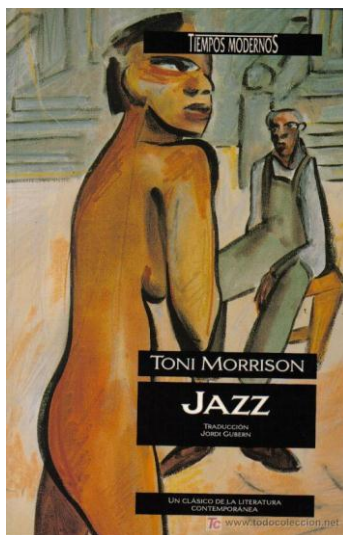


Figura 48

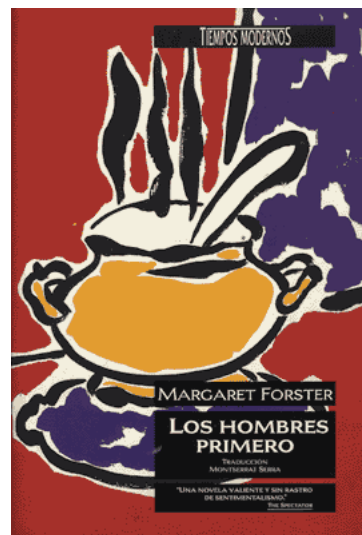


Figura 49

La frase podía hacer referencia a libros anteriores del mismo autor como en el caso de *Quédate* de Casavella, comparar al escritor con otros escritores similares de éxito como vimos que ocurría en *Una casa en Mango Street*, resaltar el valor de la obra como en *Jazz* de Morrison o estar extraída de una crítica positiva aparecida en algún medio de comunicación, es el caso de *Los hombres primero* de Forster y también de *Érase un hombre, érase una mujer*, donde se optó por incluir una cita traducida al español de una reseña aparecida en *The New York Times Book Review*: “Un libro importante de verdad”. En el original y en la versión española publicada por Vintage aparecen cuatro citas, una al pie de la cubierta y tres más en la contracubierta. De estas cuatro, sólo una cambia entre los dos libros, el resto son las mismas. En estas ediciones, figura también otro elemento publicitario: la mención a *THMS*; la popularidad que había alcanzado esta novela cuando Random House adquirió los derechos de las obras de Cisneros era tal que, bajo el nombre de la autora, se incluyó la leyenda: “author of The House On Mango Street”/“de la autora de *La casa en Mango Street*”. De hecho, *THMS* siguió siendo tan reconocida que la misma leyenda apareció en la cubierta de *Caramelo*, publicada en 2003.

Si pasamos ahora a examinar el interior del libro, vemos que las dos ediciones de Vintage incluyen una primera página con más citas extraídas de distintas reseñas y,

posteriormente, una lista de otras obras de Cisneros. En el original sólo aparecen *THMS* y el poemario *My Wicked, Wicked Ways*, puesto que en 1991 aún no había publicado nada más, mientras que en la traducción constan también *Loose Woman* y *Hairs*, así como las versiones existentes en español de diversas obras y el nombre de sus traductoras, algo extremadamente inusual. A continuación, en la versión española aparece una nota biográfica de la autora, un elemento que en el original figura al final del texto, y, como también ocurría en *La casa en Mango Street*, una de la traductora, en la que, siguiendo el mismo patrón empleado en la biografía de Cisneros, se proporcionan datos personales y profesionales. En la versión de de Hériz también consta una nota biográfica de la autora al final del libro, pero, desde luego, no se facilitan datos similares respecto al traductor. Debido a sus implicaciones ideológicas, las diferencias entre las tres notas biográficas de Cisneros se analizarán en la sección siguiente.

Tras las páginas de título y los créditos, el lector se encuentra con la dedicatoria. Si observamos la original y las que aparecen en las versiones de de Hériz y Valenzuela, podremos advertir claramente las diferentes estrategias de traducción que van a seguir ambos traductores (Vidal Claramonte 2007b: 96):

For my mama,
Elvira Cordero Anguiano,
who gave me the fierce language.
Y para mi papá
Alfredo Cisneros Del Moral,
quien me dio el lenguaje de la ternura.
Estos cuentitos se los dedico
con todo mi corazón
(Cisneros 1991).

Para mi mamá,
Elvira Cordero Anguiano,
que me dio el lenguaje feroz.
Y para mi papá
Alfredo Cisneros del Moral,
quien me dio el lenguaje de la ternura.
Estos cuentitos se los dedico
con todo mi corazón
(Cisneros 1992a).

For my mama,
Elvira Cordero Anguiano,
who gave me the fierce language.
Y para mi papá
Alfredo Cisneros del Moral,
quien me dio el lenguaje de la ternura.

Estos cuentitos se los dedico
con todo mi corazón
(Cisneros 1996).

Como vemos, Cisneros dedica el libro a sus padres y lo hace en dos idiomas, porque, tal y como ella ha explicado en diversas ocasiones, su madre era mexicoamericana y solía emplear el inglés y su padre era mexicano y siempre le hablaba en español. La dedicatoria es así un reconocimiento a su realidad híbrida y un verdadero canto al bilingüismo, sabremos por ella que, para Cisneros, el inglés es el lenguaje “feroz”, el de la lucha por salir adelante, mientras que el español es el “de la ternura”, el ligado a los sentimientos y la familia. Como se suele hacer cuando se escribe algo en un idioma distinto al que se está utilizando en un texto, las frases en español aparecen en cursiva. Mediante esta estrategia tan sencilla, la autora sienta desde el comienzo las bases de un juego lingüístico con el lector que se prolongará hasta el final del libro y a través del cual construirá y territorializará la realidad narrada. Es decir, la acción no podría tener lugar en otro contexto, sino que se nos presenta fuertemente arraigada en la frontera mexicano-estadounidense, ya sea en su ubicación física —como línea divisoria entre los dos países— o en su dimensión abstracta —como la invisible raya que separa a los sujetos de origen hispano de los blancos (cf. Soja 1996, 2000 y Benito y Manzanos 2011). Valenzuela no cambia nada en su versión, excepto, efectivamente, la cursiva que, en este caso, aparece marcando tipográficamente las partes en inglés, mientras que de Hériz emplea la cursiva para todo el texto, que aparece, además, enteramente en español, eliminando, así, toda la información implícita que Cisneros transmitía al escribir un original bilingüe. De la dedicatoria de de Hériz no podemos extraer cuál es el lenguaje feroz y cuál es el de la ternura, puesto que sólo hay uno. La transposición monolingüe de un texto y una realidad bilingües establece unos parámetros bien distintos para el lector de esta versión española, que se enfrentará a la obra con unas expectativas en nada similares a las del público original. Y, como he comentado, quizá esta sea la intención de la editorial al suprimir los elementos que reflejan un *habitus* cultural tan alejado del contexto de recepción del texto, cumplir con lo que Chesterman (1997) denomina *normas de expectativa o de producto* (véase nota a pie de página nº 20).

Algo similar ocurre con el siguiente elemento paratextual, los agradecimientos, que Cisneros redacta haciendo uso no tanto del cambio de códigos, como en la

dedicatoria, sino de una verdadera hibridación lingüística que alterna continuamente inglés y español y que empleará con frecuencia en varios de los relatos que componen la obra:

Los Acknowledgments

Mi Querido Público, [...]

Gracias to my mother, la smart cookie, my S&L financial bailout more times than I'd like to admit. [...]

Rubén, late or early, *una vez o siempre*—*gracias*.

La casita on West Eleventh Street. A borrowed blessing! [...]

Damas y caballeros, un fuerte fuerte aplauso for my most special reader, the most special friend. El Dennis Mathis. Mi Ojitos (Cisneros 1991: ix-x).

De Hériz, empleando la misma técnica que en la dedicatoria, traduce todo el texto al español:

LOS AGRADECIMIENTOS

Mi Querido Público:

Gracias a mi madre, una chica despierta, mi fiadora financiera en más ocasiones de las que me gusta admitir. [...]

Rubén, tarde o temprano, una vez o siempre: gracias.

La casita de West Eleventh Street. ¡Una bendición prestada! [...]

Damas y caballeros, un fuerte fuerte aplauso para mi más especial lector, mi amigo más especial. El Dennis Mathis. Mi Ojitos (Cisneros 1992a: 9-10).

Valenzuela, en cambio, mantiene el empleo de un código híbrido, aunque en esta ocasión sí traduce al español muchas de las palabras y expresiones en inglés, mientras que opta por conservar otras, de manera que el texto que construye da la sensación de ser una recreación del original y no una traducción literal. Aunque abordaremos este tema con más detenimiento en la sección dedicada al lenguaje, lo cierto es que la estrategia seguida por Valenzuela para conservar unos términos en inglés y no otros es difícil de concretar:

Los acknowledgments

Mi querido público, [...]

Gracias a mi madre, la *smart cookie*, mi *S&L financial bailout* más veces de las que me gustaría admitir. [...]

Rubén, *late or early*, una vez o siempre—*gracias*.

La casita en West Eleventh Street. ¡*A borrowed blessing!* [...]

Damas y caballeros, un fuerte fuerte aplauso *for my most special reader, the most special friend*. El Dennis Mathis. Mi Ojitos (Cisneros 1996: xv-xvi).

Por último, cada edición incluye algunos elementos *extra*; por ejemplo, al final de la obra original figura una larga lista de otros títulos publicados en la misma colección así como un formulario para solicitar audiolibros de Cisneros. La versión española realizada por de Hériz está, al igual que *THMS*, ilustrada por Óscar Astromujoff. Y en la de Vintage Español, tras el texto, figura una nota de la traductora. De todos los elementos paratextuales, es sin duda este, junto con la nota biográfica de Valenzuela al comienzo del libro, el que más información nos proporciona acerca del estatus consagrado de la traductora durante la realización de su trabajo. La nota, titulada “Ni chicha, ni limonada: Tras bambalinas con la traductora”, es precisamente un recorrido por los entresijos del proceso de trasladar *WHC* al español, en la que se centra especialmente en cuestiones lingüísticas como la elección de la variedad del español o el tratamiento de la continua alternancia de códigos que Cisneros emplea en el texto original, así como de la yuxtaposición de las dos lenguas que plantea al traducir literalmente expresiones españolas al inglés y viceversa:

En literatura, en contraste con el habla de la “calle”, encontramos una forma estilizada de cambio de idiomas y, en la traducción, se vuelve aún más estilizado, un primo lejano, por así decirlo. El problema es el siguiente: la expresión original es una combinación específica de inglés y español que crea un efecto particular. Al traducir, este efecto muchas veces se desvanece, por ejemplo: “He wasn’t about to throw his career out the window for no *fulanita*”. De manera que a menudo tuve que buscar otro lugar en el cuento donde pudiera insertar una combinación español-inglés que comunicará al lector que se trataba de un personaje bilingüe o que sugiriera este tipo de humor o ironía en el cuento. [...] El último aspecto enigmático de la traducción fronteriza es el uso común en el habla de los méxicoamericanos de calcos del inglés para los cuales hay equivalentes aceptables en español. Muchas veces agregan sazón al caldo, como por ejemplo: “*Can you help me find a man who isn’t a pain in the nalgas*”, que sería traducido por una chicana natural de Texas como: “Me puedes ayudar a encontrar a un hombre que no sea un dolor en la nalga” (*ibid.*: 190).

El *habitus* cultural de Valenzuela se hace visible a lo largo de toda la obra, pero especialmente en esta nota, en la que hace explícita su identidad híbrida y su compromiso con la creación fronteriza, recreando el “bilanguaging” (cf. Mignolo 2000) que permea la vida en el *entre*. También hace patente en esta nota su admiración por Cisneros, ya que afirma que la conoció porque tuvo “la buena suerte de participar” (*ibid.*: 187) en un taller de escritura impartido por ella, y su agradecimiento por haber tenido la oportunidad de traducir la obra, un “valiosísimo collar de perlas” (*ibid.*: 191).

Tanto las palabras de la traductora en este texto, como las de Cisneros en las distintas entrevistas en las que se le ha preguntado por la labor de Valenzuela hacen patente la excelente relación profesional y personal que mantienen ambas mujeres, así como la colaboración que establecen durante el proceso de traducción. Por otra parte, el diseño de la versión española publicada por Vintage, casi un reflejo del original, y especialmente la inclusión en la edición de la nota biográfica de la traductora y de su comentario final muestran el afán de la editorial por respetar al máximo las características de la obra original, por reconocer la difícil labor realizada por Valenzuela y por proporcionarle un amplio margen de actuación, permitiéndole, incluso, explicar y justificar las estrategias seguidas para trasladar los cuentos al español. Parece obvio que de Hériz no tuvo a su alcance ninguna de estas facilidades, sino que se limitó a realizar su trabajo bajo las condiciones impuestas por la editorial y sin establecer contacto con la autora, lo que, sin duda, no le ayudó a despejar las dudas que pudieron surgirle durante el trasvase de la obra. El simple análisis de los paratextos ya muestra lo que anticipábamos, que las condiciones en que se realizaron ambas traducciones fueron radicalmente distintas, al variar la posición jerárquica de los agentes en el esquema de poder. La postura visible de Valenzuela contrasta con la discreta labor de de Hériz, quien no tiene o no escoge la posibilidad de compartir las circunstancias del trasvase con los lectores.

4.2.3. El componente ideológico en *WHC*

Si *THMS* estaba construida casi como una obra coral que pretendía dar voz a una colectividad y personalizar sus dificultades en la figura de una niña durante su paso a la adultez, *WHC* muestra, a través de los relatos, las diversas etapas en la vida de una mujer chicana y los diferentes problemas a los que se enfrenta dada la doble marginación que a menudo sufre por motivos de etnia y género. Así, *WHC* continúa la subversiva línea temática iniciada por Cisneros en obras anteriores para hacer visible el papel de las mujeres en la comunidad chicana. Es, por tanto, un libro escrito desde una perspectiva de género y claramente feminista, que intenta mostrar distintos modelos y comportamientos femeninos marcados por la pertenencia a un grupo social que aún se rige por estructuras patriarcales y que trata de imponer estrictas normas para regular la vida profesional, sentimental, sexual y social de sus mujeres.

Así, en el primer grupo de relatos, Cisneros ofrece un retrato de la vida de los niños chicanos planteando distintas cuestiones que serán fundamentales en su desarrollo vital como la marginación escolar en “Eleven”, la fascinación por el sueño estadounidense, personalizado en las muñecas Barbie, aunque tenga que ser de segunda clase en “Barbie-Q”, la hibridación lingüística y cultural en “Mericans” o el apego a los orígenes en “Tepeyac”. Sin embargo, es en la segunda parte donde los cuentos comienzan a centrarse más exclusivamente en las mujeres y, sin duda, “One Holy Night” y “My *Tocaya*” contienen algunos de los momentos más desoladores del libro. La dificultad de la mujer chicana para decidir su destino, severamente controlado por su familia y siempre subordinado a los hombres, aparece reflejada en “One Holy Night”, donde Ixchel, la adolescente protagonista, sucumbe a los engaños de un hombre mayor que la deja embarazada y la abandona; a partir de ese momento, Ixchel vivirá recluida en casa por su familia, quien, avergonzada por su comportamiento, la sacará de la escuela y tratará de ocultar su estado relegándola a una vida prácticamente oculta: “I don’t think they understand how it is to be a girl. I don’t think they know how it is to have to wait your whole life” (Cisneros 1991: 34). Cuando Ixchel finalmente vuelve a ver al hombre, es en los periódicos esposado por la policía por el asesinato de varias mujeres a lo largo de los años. Ella no ha sufrido el mismo destino, pero su vida ha quedado igualmente quebrada por el comportamiento del hombre. La violencia contra la mujer es también el tema principal del relato “My *Tocaya*”, en el que una adolescente narra la desaparición y el asesinato de una compañera de clase. Las experiencias que rodean a las jóvenes chicanas en su paso a la madurez se muestran como un contexto que, inevitablemente, conduce a la creación y reproducción de ciertos comportamientos arquetípicos que aparecen posteriormente reflejados en el último grupo de historias.

Los personajes a los que Cisneros da voz en la tercera parte de la obra son, por tanto, mujeres adultas que, desde un lado u otro de la frontera, tratan de definirse y construir una vida propia a partir del entorno que las rodea, ya sea plegándose a sus normas para luego rebelarse al ver que el destino que les espera no es el que desean, como Cleófilas; escogiendo el rol de la Malinche para tratar de obtener una vida distinta a la de sus madres, como la protagonista de “Never Marry a Mexican”; o subvirtiendo todas las expectativas que su cultura tiene del género femenino para decidir su propio camino, aunque esto conlleve la incomprensión y las recriminaciones de su propia familia:

I don't want to be a mother.
 I wouldn't mind being a father. At least a father could still be artist,
 could love *something* instead of *someone*, and no one would call that
 selfish. [...]
 Though no one else in my family, no other woman, neither friend nor
 relative, no one I know, not even the heroine in the *telenovelas*, no
 woman wants to live alone.
 I do. (Cisneros 1991: 127).

Esta ruptura con los modelos tradicionales femeninos, en línea con gran parte de la literatura chicana escrita por mujeres, pero sin renunciar al amor por los orígenes y a la reivindicación cultural y social de su comunidad, enlaza a Cisneros con la figura de la “new mestiza” propuesta por Anzaldúa (1987), una mujer de fuerza que mira al futuro con un pie en cada orilla del río Bravo. El pensamiento fronterizo se hace de nuevo presente como condición fundamental para la vida y la creación en el tercer espacio (cf. Khatibi 1983a, Anzaldúa 1987 y Mignolo 2000). Esta defensa de la mesticidad y el feminismo parece entrar en contradicción con la imagen proporcionada por los elementos paratextuales que examinábamos con anterioridad, que empleaban una etnicidad estereotipada con objetivos comerciales, ya que la fuerza subversiva del texto radica precisamente en su empleo del código dominante para deconstruir las normas que este impone:

The elements of ruptural feminism in *Woman Hollering Creek*, however, move the ambivalent postmodern veneer of the covers to the critical pole; in effect, the text uses postmodernism's complicity with the dominant order to critique that very order. The text works against containment even as it is being contained (McCracken 1999: 17).

No obstante, la autora muestra a las claras su postura ideológica respecto a los roles femeninos en otro de los elementos paratextuales que forman parte del libro: la nota biográfica. Si bien el primer párrafo está dedicado a explicar brevemente su trayectoria profesional y literaria, el segundo parece reservarse para proporcionar algunos datos sobre su vida personal, que Cisneros resume como sigue: “The daughter of a Mexican father and a Mexican-American mother, and a sister to six brothers, she is nobody's mother and nobody's wife. She currently lives in San Antonio, Texas, where she is at work on a new novel” (Cisneros 1991). No cabe duda de que la primera frase es toda una declaración de intenciones con respecto a los roles arquetípicos que se esperan de una mujer. Así opina también Vidal Claramonte (2007b), para quien las traducciones que de Hériz y Valenzuela realizan de este fragmento muestran las

posturas de cada uno en cuanto al componente ideológico de la obra, posturas que se mantendrán y reproducirán a lo largo del texto. De Hériz mueve al comienzo del texto la información sobre el origen de sus padres y reescribe la última parte de la frase como sigue: “Libre de cualquier responsabilidad como esposa o madre, Sandra Cisneros vive ahora en San Antonio (Texas) y está ocupada en la redacción de su próxima novela” (Cisneros 1992a). De la consciente elección de vida que promulgan las palabras de Cisneros a la circunstancial situación que describen las de de Hériz hay un largo trecho en el que se pierden las connotaciones transmitidas por la nota original. De nuevo, se neutraliza el componente subversivo, esta vez en detrimento de la reivindicación feminista que permea el texto de la autora. Valenzuela cambia el orden de las oraciones y traduce la última frase de la siguiente forma: “Hija de padre mexicano y madre méxicoamericana y hermana de seis hermanos, Cisneros no es esposa, ni madre, ni nana de nadie” (Cisneros 1996). Curiosamente, su versión, en lugar de suavizar la carga ideológica del original como hace la de de Hériz, la multiplica al añadir más elementos, haciendo las narrativas implícitas en él más visibles a los ojos del lector.

En cierto modo, ambos traductores tratan de llevar la obra a su terreno y al *habitus* cultural que comparten con sus lectores potenciales, viéndose, por tanto, influidos por restricciones ideológicas y culturales (cf. Lefevere 1992b). Esto es lógico si pensamos en las palabras de Bassnett y Trivedi (1999) cuando afirman que la traducción no tiene lugar en el vacío, sino en un entorno que inevitablemente ejerce su influencia sobre el traductor, y si recordamos la dificultad de escapar al influjo de las narrativas, que marcan nuestra visión del mundo. Las de Valenzuela están más cercanas a las de Cisneros tanto por sus orígenes y circunstancias vitales como por su condición femenina. De Hériz se encuentra mucho más alejado cultural y geográficamente del contexto de creación de la obra y eso repercute en el resultado final de su trabajo, un peligro del que advierte Simon cuando habla de la dificultad de traducir textos ideológicamente lejanos (cf. Simon 1996). Esta distancia podría salvarse con un extenso proceso de documentación o con un cierto grado de colaboración de la autora, pero no parece haber habido demasiado interés por parte de Ediciones B en establecer una cooperación entre ambos (algo que, como hemos visto, sí ocurrió en el proceso de traducción de la obra para su publicación en Vintage) o en tratar de salvaguardar al máximo la especificidad cultural e ideológica del original, sino, más bien, en tratar de presentarlo de forma atractiva y *cómoda* a los ojos del público español.

4.2.4. Las características lingüísticas en *WHC*

WHC marca, sin duda, un punto de inflexión en la escritura de Sandra Cisneros. La tímida experimentación lingüística que advertíamos en *THMS* se convierte aquí en una estrategia madura y arriesgada que hace del texto un verdadero festín de sensaciones lectoras al jugar con múltiples maneras de combinar el inglés y el español que dan lugar a infinitas posibilidades. El inglés funciona como la lengua matriz a partir de la que experimentar con términos y expresiones en español, diálogos bilingües, calcos y juegos de palabras. Como consecuencia, el inglés de Cisneros ya no es tan “puro” como en *THMS*, donde aparecía apenas salpicado por algunas palabras aisladas en español, sino que se convierte en una lengua que presenta mucha más hibridación, llegando incluso en algunos relatos a tomar visos de un verdadero código nuevo, creado de la combinación de inglés y español. El uso de esta lengua de la frontera (Anzaldúa 1987) territorializa la acción, ubicándola en un contexto determinado y concretando la experiencia fronteriza en el límite entre México y Estados Unidos. Si decíamos que el lenguaje era un claro símbolo de la identidad (cf. Maalouf 1999 [2010], Casanova 2001), la de Cisneros se nos muestra aquí en toda su complejidad mestiza, como una construcción líquida (cf. Bauman 2005) que toma elementos de ambas culturas en su proceso autodefinitorio.

Para la autora, el inglés, el “fierce language” como ella lo denomina, presenta obviamente una función comunicativa, es la lengua en la que tiene una mayor competencia lingüística al ser aquella en la que se han cursado los estudios, el español, por el contrario, es “el lenguaje de la ternura” y adquiere en *WHC* una tremenda dimensión emocional. Es el idioma dulce de la niñez, la familia, los recuerdos, el amor, como descubre la protagonista de “*Bien Pretty*” al hacer el amor con su amante mexicano:

¡Ay! To make love in Spanish, in a manner as intricate and devout as la Alhambra. To have a lover sigh *mi vida, mi preciosa, mi chiquitita*, and whisper things in that language crooned to babies, that language murmured by grandmothers, those words that smelled like your house, like flour tortillas, and the inside of your daddy’s hat, like everyone talking in the kitchen at the same time, or sleeping with the windows open, like sneaking cashews from the crumpled quarter-pound bag Mama always hide in her lingerie drawer after she went shopping with Daddy at the Sears.

That language. That sweep of palm leaves and fringed shawls. That startled fluttering, like the heart of a goldfinch of a fan. Nothing

sounded dirty or hurtful or corny. How could I think of making love in English again? English with its starched *r*'s and *g*'s. English with its crisp linen syllables. English crunchy as apples, resilient and stiff as sailcloth (Cisneros 1991: 153).

Sin embargo, al ser el idioma ligado a las emociones, es también el de la rabia, los insultos, el dolor: “[she] called me a *sinvergüenza* because I *am* without shame” (*ibid.*: 32), “Don’t think I didn’t get my share of it from everyone. Heretic. Atheist. *Malinchista. Hocicona*” (*ibid.*: 127). De un modo u otro, la adición de español marca siempre un cierto grado de familiaridad.

Como explica Valenzuela en su nota a la traducción, Cisneros no emplea en todos los relatos el mismo registro ni la misma variedad del idioma, sino que trata de adecuar el lenguaje al contexto en el que se desarrolla la historia o a la procedencia o ubicación de los personajes, llegando a emplear términos originarios de distintas lenguas indígenas mexicanas como el náhuatl y el maya. De este modo, se subraya la multiplicidad de la experiencia fronteriza. Así, algunos cuentos emplean “el inglés formal, otros los modismos estadounidenses, otros reflejan el español del interior de México vertido al inglés y, aun otros, usan el inglés de la frontera salpicado generosamente de palabras y expresiones en español” (Valenzuela 1996: 187). La primera disyuntiva que se plantea al traductor de esta obra es, por tanto, la elección de la variedad de español que va a emplear en su texto, un punto al que acertadamente Valenzuela dedica parte de su comentario:

La primera cuestión que tuve que enfrentar al traducir este libro era si usar el español estándar, ya sea “genérico” o castellano, o usar el español mexicano y, más específicamente, el español tejanomexicano, o “Tex Mex”, como se le conoce afectuosamente a lo largo de la frontera. No me fue difícil optar por lo segundo, ya por preferencia personal, pero, más importante, porque los cuentos toman lugar en territorio mexicano y estadounidense y porque es la intención explícita de la autora dar voz a la gente de origen mexicano, ora de este lado, ora del otro lado de ese río que algunos llaman Grande, otros Bravo y, aún otros, Colorado (Valenzuela 1996: 187-188).

No podemos conocer la opinión de Enrique de Hériz al respecto, pero, si observamos su versión, veremos que optó por utilizar un registro estándar y peninsular del español, neutralizando la variedad lingüística para acercarla al público meta de la traducción, el de España, que es, además, especialmente reticente con otras variedades de la lengua, que, a menudo, considera *impuras*. Así, si el inglés funciona en el original

como la lengua mayor que impone su influencia y hegemonía frente al español, la variedad peninsular y estándar del castellano ejerce el mismo papel con respecto al resto de usos diatópicos de este idioma (cf. Deleuze y Guattari 2005 [1987], Venuti 1998b, Mignolo 2000). Simboliza, por tanto, la lengua legítima (Bourdieu 2008 [1985]), lo que significa que su uso está respaldado por la tradición y el poder. De hecho, para Martín Ruano, este conservadurismo que muestra de Hériz en el uso del idioma:

is to a good extent heir to the location of his translations, emanating from the very centre which has historically been the source of the Spanish language standard. In effect, de Hériz' translations are in line with the imperialist or even defensive attitude usually adopted at the service, or under the pressure, of a (purportedly) solid, self-reliant cultural identity which, be it out of blind self-congratulation or out of fear, in any event tends to neutralize difference and diversity (Martín Ruano 2003a: 196).

Al naturalizar el idioma, sin embargo, se naturaliza también el contexto en el que tiene lugar la acción, ya que los personajes parecen fuera de su entorno al perderse la especificidad lingüística que los caracteriza. Es decir, la domesticación del lenguaje conlleva la pérdida de gran parte de la carga cultural y narrativa del original, transmitida a través de la forma de utilizar el idioma. Además, de Hériz optó también por eliminar la yuxtaposición y combinación de lenguas en la mayoría de ocasiones en las que Cisneros emplea estos recursos, haciendo desaparecer, así, uno de los rasgos fundamentales de la obra. Por lo tanto, toda la fuerza subversiva que transmite la utilización de un inglés influenciado por el español y salpicado de palabras en este idioma minorizado en Estados Unidos, se pierde por completo con el empleo de la variedad estándar del español en España, que, obviamente, no supone ningún tipo de rebelión contra el orden hegemónico. Lo mismo ocurre con la identidad cultural y social de la autora y de los personajes de la obra, transmitida en buena parte mediante el uso del idioma, que es muy visible en el original, pero que prácticamente desaparece en la traducción de de Hériz. Como la propia Cisneros afirma, a su padre, que nunca llegó a aprender inglés, estas versiones tan castellanas de sus novelas le resultarían tan alejadas de su México natal como el inglés utilizado en los originales.

Si nos fijamos más detenidamente en algunas de las estrategias empleadas por Cisneros y en las soluciones de traducción que proponen de Hériz y Valenzuela, vemos que, en ocasiones, no enfocan el trasvase de la hibridación lingüística desde perspectivas tan distintas, la diferencia estriba en los usos diatópicos y diastráticos que

deciden emplear para reproducir dicho mestizaje. Observemos, por ejemplo, varios fragmentos en los que la autora hace explícita una situación bilingüe en la que el personaje recibe influencias de ambos idiomas:

“¿Quieres chicle?” the lady asks in a Spanish too big for her mouth.
“Gracias.” [...] *“Por favor,”* says the lady. *“¿Un foto?”* pointing to her camera.
“Sí.”
 She’s so busy taking Junior’s picture, she doesn’t notice me and Keeks.
“Hey, Michele, Keeks. You guys want gum?”
“But you speak English!”
“Yeah,” my brother says, *“we’re Mericans.”*
 We’re Mericans, we’re mericans, and inside the awful grandmother prays (Cisneros 1991: 20).

—¿Quieres chicle? —pregunta la señora en un castellano demasiado grande para su boca.
 —Gracias. [...] *—Por favor —dice la señora—. ¿Un foto?*
 Señala su cámara
 —Sí.
 Está tan ocupada tomando la foto de Junior que no nos ve a mí y a Keeks.
 —Hey, Michele, Keeks. You guys want gum?
 —But you speak English!
 —Yeah —dice mi hermano—. We’re Mericans.
 Somos mericans, somos mericans, y dentro la abuela horrible reza (Cisneros 1992a: 43).

¿Quiere chicle? La señora le pregunta en un español demasiado grande para su boca.
 Gracias. [...] *Por favor, dice la señora. ¿Un foto? Señalando su cámara.*
 Sí.
 Está tan ocupada tomando la foto de Junior que no nos ve a mí y a Kiks.
Hey, Michele, Keeks. You guys want gum?
¡Perou, you speak English!
Yeah, dice mi hermano, we’re Mericans.
 Somos mericanos, somos mericanos y allá dentro la abuela enojona reza (Cisneros 1996: 22).

En este relato, uno de los más conocidos de *WHC*, Cisneros emplea el lenguaje para subrayar la realidad fronteriza de Michele, la niña que lo protagoniza, que se encuentra en México con sus hermanos visitando a su abuela. Exceptuando algunas palabras españolas aisladas, la narradora emplea el inglés y se refiere a sus hermanos por sus apodos estadounidenses, Keeks y Junior. Sin embargo, su abuela se dirige a ellos por sus nombres españoles (Micaela, Enrique, Alfredito) y les habla en español, un idioma

que la niña afirma entender “when I’m paying attention” (Cisneros 1991: 19). Una turista los confunde por mexicanos e intenta comunicarse con ellos en español para poder hacerles una foto, para ella son “exotic, local markers of authenticity to be photographed” (Oliver-Rótgger 2003: 250). Cuando Junior se dirige a sus hermanos en inglés, la señora se muestra sorprendida, a lo que el niño le responde que son *Mericans*, una palabra inventada a partir de la combinación de *Mexicans* y *Americans* que funciona como “the signifier that Cisneros has chosen to designate both «Mexican» and «American,» yet neither «Mexican» nor «American.» «Mericans» stays in the girl’s mind as a signifier of her own multiple border identity” (*id.*). Este fragmento necesita del bilingüismo para mantener el sentido, por lo que tanto de Hériz como Valenzuela optan por conservar el diálogo casi igual que en el original. En otros casos, en cambio, no es tan sencillo reproducir la heteroglosia del texto origen y las soluciones tienen que ir por otros derroteros, por ejemplo, compensando en ciertos puntos de la traducción, una estrategia que Valenzuela emplea constantemente, mientras que de Hériz prefiere optar por el empleo de un lenguaje, en general, más naturalizado.

Ya que los elementos subversivos en el texto original utilizan la lengua de la traducción, parece lógico pensar en buscar lugares donde poder introducir términos o expresiones en inglés que, de alguna forma, sorprendan al lector español y aporten credibilidad a la historia. Tanto de Hériz como Valenzuela deciden llevar a cabo esta idea en el siguiente diálogo, que Cisneros construye en inglés en el original:

¿Felice? It’s me, Graciela
 No, no puedo hablar louder. Estoy at work.
 Look, necesito un favor. Hay una patient, una mujer que tiene un problem.
 Well, wait a minute. ¿Me escuchas o qué? [...]
 La pobre mujer está llena de cardenales por todas partes. I am not kidding.
 De su marido. Who else? Es una más de esas novias del otro lado de la frontera. Y su familia está en México.
 Mierda. ¿Tú crees que la van a ayudar? Give me a break (Cisneros 1992a: 85).

¿Felice? Soy yo, Graciela
 No, no puedo hablar más fuerte. Estoy en el trabajo.
 Mira, necesito un favorcito. Hay una paciente, una señora aquí que tiene un problema.
 Bueno, *wait a minute*. ¿Me estás escuchando o qué? [...]
 Esta pobre señora tiene moretones azules y negros por todos lados.
I’m not kidding. No te estoy vacilando.

De su esposo. ¿De quién más? Otra de esas novias del otro lado de la frontera. Y toda su familia está en México.
Shit. ¿Tú crees que la van a ayudar? Give me a break (Cisneros 1996: 59).

Es curioso que de Hériz, que *a priori* es el traductor más conservador de los dos, no marque tipográficamente el cambio de idioma, como si quisiera dar a entender que no hay tal cambio porque en realidad no son dos lenguas distintas, sino un único código creado a partir de la combinación de las dos. Tanto él como Valenzuela emplean la misma técnica, aunque es él quien la lleva más al extremo, creando un diálogo en el que el cambio de código es constante. Esta estrategia llama especialmente la atención porque no es sistemática, sino que este es casi el único momento de la traducción en que decide llevarla a cabo. El resto de soluciones están encaminadas a la creación de un texto prácticamente monolingüe y monotópico, exageradamente fluido. De hecho, no sólo no intenta compensar, sino que aboga por una estrategia de corte naturalizante que elimina la mayoría de juegos interlingüísticos:

Say it. Say you want me. You want me. *Te quiero*. Look at me. I said *look* at me. *Don't* take your eyes from mine, Death. Yesssss. My treasure. My precious. *Mi pedacito de alma desnuda*. You want me so bad it hurts. A tug-of-war, a tease and stroke. Smoke in the mouth. *Hasta la muerte*. Ha! (Cisneros 1991: 65).

Dilo. Di que me quieres. Me quieres. Te quiero. Mírame. He dicho que *me mires*. *No* apartes tu mirada de la mía. Muerte. Sí. Mi tesoro. Mi preciosa. *Mi pedacito de alma desnuda*. Me quieres tanto que te duele. Un tira y afloja, una caricia y un golpe. Humo en la boca. *Hasta la muerte*. ¡Ja! (Cisneros 1992a: 105).

Valenzuela, en cambio, construye un texto difícil de leer para un público monolingüe y mucho más complicado si el lector no conoce las variedades del español habladas en la frontera entre México y Estados Unidos. De esta manera, compensa la heteroglosia del original con soluciones plurilingües, pero también pluritópicas:

La Virgen de Guadalupe está en el altar mayor porque es un *big* milagro; el *crooked* crucifijo en un altar de al ladito porque es un *little* milagro.
Pero nosotros ´tamos ajuera en el sol. Mi *big brother*, Junior, acuclillado contra la pared con los ojos cerrados. Mi *little brother*, Kiks, corre alrededor en círculos (Cisneros 1996: 19).

Sí claro, él era su sancho de vez en cuando, pero qué le importa eso a una mujer de veinte años que trae al mundo de los güevos. A la primera chanza, se juntó con un senador tejano muy famoso que ya

se estaba abriendo brecha pa'la casa grande. Le puso un condominio muy elegante al norte de Austin (Cisneros 1996: 67)

Aparte de la presencia de términos españoles en el texto inglés, Cisneros subraya la afiliación bicultural de sus personajes con otras técnicas, por ejemplo, dándoles varios nombres, cada uno de los cuales representa una faceta de su identidad múltiple, como veíamos que ocurre en el relato “Mericans”. Sin embargo, Michele/Micaela, Junior/Alfredo y Keeks/Enrique no son los únicos que emplean nombres distintos dependiendo del contexto en el que se hallan¹¹⁶. También Patricia, la adolescente desaparecida de “My *Tocaya*”, era conocida como Trish por sus compañeros de colegio y Chato, el protagonista de “One Holy Night”, es conocido como Boy Baby en los Estados Unidos y se hace llamar Chaq Uxmal Paloquín por su amante, aludiendo a su sangre maya. Otra de las estrategias empleadas por la escritora consiste en hacer referencia directa al bilingüismo que rodea la vida de los personajes, que conlleva situaciones de incompreensión, así como el uso de un inglés marcado de alguna forma por las raíces mexicanas. Si la presencia de varios nombres no planteaba ningún problema a los traductores, menos sencillo resulta traducir algunas de las situaciones que acabamos de comentar en las que la heteroglosia es la protagonista de la acción:

The awful grandmother says it all in Spanish, which I understand when I'm paying attention. “What?” I say, though it's neither proper nor polite. “What?” which the awful grandmother hears as “¿Guat?” But she only gives me a look and shoves me toward the door (Cisneros 1991: 19).

La abuela horrible lo dice todo en castellano y yo no lo entiendo si no presto mucha atención. ¿Qué!, le pregunto en inglés, aunque no es adecuado ni educado: *What?*, a la abuela le suena “¿Guat?” Pero sólo me lanza una mirada y me empuja hacia la puerta (Cisneros 1992a: 42).

La abuela enojona siempre anda hablando en puritito español, que sólo lo entiendo si es que pongo atención. ¿*Qué?* le preguntó en inglés, aunque no es propio ni educado. ¿*What?* lo que la abuela enojona oye como ¿*Guat?* Pero ella sólo me lanza una mirada y me empuja hacia la puerta (Cisneros 1996: 21).

¹¹⁶ Como nos recuerda Javier Franco, aunque en teoría los nombres propios están vacíos de significado, lo cierto es que sí transmiten información sobre sus portadores, porque, normalmente, suelen identificar a una persona con un sexo y una procedencia. Además, en determinadas situaciones, los nombres propios pueden trasladar significados connotativos, ya que son susceptibles de “recibir cargas informativas muy importantes en el momento en que se contextualizan” (2000: 64).

Ambos traductores emplean aquí la técnica de la “homogeneizing convention” (cf. Sternberg 1981: 224) que describíamos en el capítulo anterior, ya que explicitan la información de que se está empleando más de un idioma (y, de hecho, el segundo “What” aparece en inglés en las dos versiones), pero facilitan el texto al lector proporcionándole el significado en español. Aún más complicado es mantener el sentido en los equívocos surgidos del uso de un inglés imperfecto, como es el caso del siguiente fragmento, en el que la protagonista de “*Bien Pretty*” es abordada por Flavio Munguía, un hombre de origen mexicano cuya pronunciación del inglés lleva a un malentendido:

“What’s your favorite course?”

“Art History.”

“Nono nono nono nono NO,” he said the way they do in Mexico—all the no’s overflowing quickly quickly quickly like a fountain of champagne glasses. “*Horse, not course,*” and whinnied.

“Oh—horse. I don’t know. Mr. Ed?” (Cisneros 1991: 145).

—¿Cuál es su carrera preferida?

—Historia del Arte.

—Nono nono nono nono NO —dijo, como hacen en México: una cascada de noes que rebosan rápido rápido, como una fuente de copas de champaña—. De caballos, no universitaria —aclaró sonriendo.

—Ah, de caballos. No sé. ¿El Derby? (Cisneros 1992a: 207).

—¿Cuál es tu gallo favorito?

—El de los Corn Flakes.

—Nono nono nono nono NO— dijo como dicen en México, todos los noes derramándose rápida rápida rápidamente como una fuente de copas de champaña. —Caballo, no gallo— y relinchó.

—Ah, caballo. No sé. ¿El del Llanero Solitario? (Cisneros 1996: 161).

Los dos traductores optan por soluciones distintas: de Hériz decide convertir la equivocación en una que puede darse entre dos hablantes de la misma lengua, derivada de la polisemia de la palabra “carrera”, mientras que Valenzuela trata de conservar la distancia lingüística entre ambos personajes, un elemento importante en la historia, y para ello le da la vuelta al equívoco de forma que sea ella la que no entiende bien el español, en lugar de él el que no pronuncia adecuadamente el inglés. Una vez más, de Hériz transforma un malentendido anclado en el bilingüismo en una situación monolingüe que podría darse en otro contexto geográfico y social.

Por último, como he comentado en varias ocasiones, Cisneros emplea el calco de construcciones sintácticas y gramaticales, así como de expresiones españolas al inglés

para hacer patente la influencia de la lengua de sus antepasados en el habla de la comunidad chicana (cf. Martín Jato 2008). Así, a menudo emplea oraciones más largas de lo que sería común en inglés; cambia el orden de las palabras para que la estructura de la oración reproduzca la española: “one father who is never home hardly” (Cisneros 1991: 4), “is another thing entirely” (*ibid.*: 43); elimina el sujeto tal y como se hace en español: “Grows small and smaller to the eye, dissolves into the bright horizon, flutters in the air before disappearing like a memory of kites” (*ibid.*: 11), “Got tired of coming home stinking of crispy tacos” (*ibid.*: 37); o introduce ligeros errores en la expresión inglesa: “Everybody today selling toys” (*ibid.*: 15), “What she do in there all by herself? It don’t look right” (*ibid.*: 126). Estas imperfecciones en el uso del idioma resultan llamativas para un lector inglés monolingüe, que reconoce de inmediato una variedad no estándar de la lengua, y aportan al texto un carácter coloquial e incluso oral. Siguiendo con la estrategia general de neutralidad, de Hériz elimina estas marcas de un registro inferior y crea un texto español sin errores. Esta hipercorrección lingüística, producto de un *habitus* profesional que fomenta una actitud conservadora (cf. Gouanvic 2005) respecto a las desviaciones del estándar, provoca que la realidad social de los personajes aparezca desdibujada, algo que no ocurre en el texto de Valenzuela, quien introduce deslices propios de la lengua oral para trasladar este rasgo: “¿Comites alguna vez comida pa’perros?” (Cisneros 1996: 3), “un colchón miado y viejo” (*ibid.*: 5), “endelante del altar” (*ibid.*: 18), “nosotros ‘tamos ajuera” (*ibid.*: 19), “¿verdá?” (*ibid.*: 144). En otras ocasiones, Cisneros emplea un inglés trasladado directamente desde el español para subrayar el hecho de que algunos de los personajes en realidad emplearían esta lengua para expresarse, como es el caso de Rogelio Velasco (seudónimo de Flavio Munguía) en “Tin Tan Tan”. Obviamente, este es un recurso que crea un efecto muy particular en inglés, pero que se pierde al trasladar el texto al español:

Little thorn in my soul, pebble in my shoe, jewel of my life, the passionate doll who has torn my heart in two, tell me, cruel beauty that I adore, why you torment me. I have the misfortune of being both poor and without your affection (Cisneros 1991: 135).

La espinita en mi alma, la guija en mi zapato; tú, joya de mi vida, muñeca apasionada que ha partido en dos mi corazón, dime, belleza cruel que adoro, por qué me atormentas. Tengo a la vez la desgracia de ser pobre y de no merecer tu afecto (Cisneros 1992a: 195).

La desgracia tengo de ser tanto pobre como huérfano de tu afecto. Espinita de mi alma, granito de arena en mi zapato, tesoro de mi vida, muñequita apasionada que ha partido en dos mi corazón, dime,

belleza cruel a la que adoro, por qué me atormentas (Cisneros 1996: 149).

Es evidente que el particular uso del lenguaje, uno de los rasgos más característicos de la literatura de Cisneros, alcanza llamativas cotas de complejidad en *WHC*, ya que la multiplicidad de historias, personajes y contextos proporciona a la autora la oportunidad de experimentar con distintos juegos interlingüísticos y variedades de la lengua muy diversas. La infinidad de técnicas que emplea para crear un texto que, aun siendo inglés, plantee numerosos problemas de comprensión y fluidez lectora al público monolingüe bastaría para dedicarle todo un análisis. Sin embargo, el objetivo de esta sección era mostrar cómo los dos traductores al español tratan de trasladar la heteroglosia del texto con la dificultad añadida de que la lengua de traducción es la que se emplea como subversiva en el original, por lo que, irremediablemente, su función cambia. A pesar de las dificultades para recrear el tenor plurilingüe y pluritópico de la obra, Valenzuela trató de buscar distintas estrategias que le permitieran compensar la inevitable pérdida de ciertos efectos. Mediante la utilización de una variedad de registros del español y de la interferencia de términos en inglés, consiguió un texto que recrea con acierto la sensación que experimenta un lector de habla inglesa al enfrentarse al original. Por el contrario, parece que de Hériz escogió, excepto en momentos muy puntuales, neutralizar la obra, tanto en lo referente a los cambios de código, como en lo relativo a la variación lingüística, creando un texto que, si bien transmite el sentido, no consigue trasladar la riqueza expresiva y especificidad que Cisneros proporciona a cada uno de estos relatos. En la versión publicada por Ediciones B, todos los cuentos parecen narrados por la misma persona, perdiéndose la pluralidad de voces que ofrece la obra original. De este modo, la otredad, que supone un ataque al discurso monológico y monotópico (Zavala 1991), se esfuma del texto junto con la posibilidad que ofrece la heteroglosia de considerar el mundo desde una perspectiva distinta (Bajtin 1982). Como consecuencia, desaparece también la intención de la autora de construir una narrativa ontológica (cf. Somers y Gibson 1994, Baker 2005, 2006) con vocación colectiva que pueda *hablar* por una comunidad.

4.2.5. Las referencias culturales en *WHC*

La diversidad de contextos y voces que se da en los relatos que componen *WHC* provoca que el texto sea una sucesión continua de referencias culturales pertenecientes a los más diversos campos. Estos elementos tienen una función primordial en las historias en tanto que las contextualizan y les aportan verosimilitud, además de transmitir al lector información implícita sobre las circunstancias en las que se está sucediendo la acción. Son, pues, uno de los pilares fundamentales en los que se apoya la creación y reproducción de la *illusio*, al ofrecer al lector sutiles guiños que mantienen la atmósfera del relato, haciéndolo creíble. Debido a la perspectiva fronteriza desde la que Cisneros plantea su literatura, nos encontramos aquí tanto con referencias propias de la vida en Estados Unidos como con otras arraigadas en los orígenes mexicanos de los personajes. La realidad de la vida en la diáspora, con sus continuos procesos de acomodación y asimilación lingüística y cultural (Cronin 2006), se hace patente a través de la fusión de influencias que vislumbramos en el día a día de los protagonistas. Las estrategias de traducción de de Hériz y Valenzuela respecto a estos elementos abarcan distintas técnicas dependiendo de factores como su relevancia en la historia o las expectativas y conocimientos del público receptor.

Se pueden agrupar las diversas referencias que aparecen a lo largo de *WHC* según el campo al que pertenecen; así, uno de los más amplios es el que incluye términos relacionados con la comida. Aparecen numerosas alusiones a alimentos o platos típicos mexicanos como el “*nixtamal*” (Cisneros 1991: 3), los “*churros*” y la “*torta*” (*ibid.*: 12), las “*tortillas*” (*ibid.*: 22), la “*sopa de fideo*” y la “*carne guisada*” (*ibid.*: 23) o los “*chilaquiles*” (*ibid.*: 155). Ambos traductores conservan en sus versiones estos elementos que ya aparecen en español en el original y que recuerdan al lector la procedencia mexicana de los personajes. Por otra parte, las menciones a alimentos estadounidenses no son genéricas, sino que hacen siempre referencia a la marca por la que son más conocidos: “Frito Bandito chips” (*ibid.*: 3), “M & M’s” y “Popsicle” (*ibid.*: 5), “*jujubes*” (*ibid.*: 12), “*Hershey bar*” (*ibid.*: 38). En estos casos, tanto de Hériz como Valenzuela optan por mantener el nombre de la marca o explicitar el tipo de alimento o golosina al que denomina dependiendo de lo conocidas que sean las marcas en el contexto de recepción; así, de Hériz traduce “patatas Frito Bandito” (Cisneros 1992a: 13), “M & M” (*ibid.*: 15), “*pirulí de naranja*” (*ibid.*: 16), “*pastillas de*

goma” (*ibid.*: 30) y “barra de caramelo” (*ibid.*: 68), porque los Fritos y los M & M se comercializan también en nuestro país, pero prefiere sustituir el resto de marcas comerciales por el nombre genérico de la golosina porque son desconocidas para los lectores españoles. Valenzuela escribe: “*chips* Frito Bandito” (Cisneros 1996: 3), “lunetas de chocolate” y “paleta gemela de naranja” (*ibid.*: 5), “gomitas *jujubes*” (*ibid.*: 12) y “barritas de chocolate Hershey” (*ibid.*: 42), porque la marca de patatas, la de chokolatinas y la de gominolas sí se venden en México; en cambio, un dulce similar a los M & M se comercializa en este país pero con el nombre de Lunetas y los Popsicle son simplemente paletas, polos o helados de hielo. Ambos traductores optan por una solución bastante neutra al escoger términos genéricos para las marcas desconocidas por el público receptor, más delicado habría sido adaptarlas al contexto meta, una estrategia peligrosa porque territorializa la acción en un contexto distinto al original, eliminando su especificidad (cf. Venuti 1995 y 1998, Tymoczko 1999, Carbonell 1999 y 2003).

Los nombres de marcas comerciales se repiten en la obra no sólo para denominar alimentos, sino también comercios populares en Estados Unidos. Curiosamente, cuando Cisneros hace alusión a tiendas mexicanas o de dueños mexicanos, estas son negocios particulares con nombres distintivos, en ocasiones procedentes de lenguas indígenas, con lo cual se da la impresión al lector de que México y Estados Unidos son dos mundos completamente distintos, uno bien arraigado en las costumbres y en el detalle de lo tradicional, el otro totalmente comercializado y despersonalizado. Así, el “K mart” (Cisneros 1991: 3), el “Kwik Wash” (*ibid.*: 144) o el “Woolworth’s” (*ibid.*: 147) aparecen en clara oposición a la “*tlapalería* on the corner of Misterios and Cinco de Mayo” (*ibid.*: 21), la “*sastrería* of Señor Guzmán” (*ibid.*: 22), la “Carnicería Ximénez” o la “Tortillería la Guadalupanita” (*ibid.*: 144). La misma sensación contribuyen a crear los numerosos nombres de animales, plantas, construcciones u objetos típicos mexicanos que la autora mantiene en el texto, creando una atmósfera de familiaridad y tradición: “leafy *zócalo*” (*ibid.*: 50), “over *milpas* and beyond the *tlacolol*, over *barrancas* and thorny scrub forests, past the thatch roofs of the *jacales*” (*ibid.*: 98), “a *tecolote*” (*id.*), “my *metate*” (*ibid.*: 102), “my grandmother’s *molcajete*. [...] Eleven *huipiles*. Two *rebozos*—*de bolita* y *de seda*” (*ibid.*: 141). En su reescritura de la obra, Valenzuela mantiene todas estas referencias biculturales: “K mart” (Cisneros 1996: 3), “Kwik Wash” (*ibid.*: 160), “Woolworth’s” (*ibid.*: 163), “tlapalería en la esquina de Misterios y Cinco de Mayo” (*ibid.*: 23), “sastrería del señor Guzmán” (*ibid.*: 24),

“Carnicería Ximénez” y “Tortillería la Guadalupanita” (*ibid.*: 159); “zócalo frondoso” (*ibid.*: 55), “por encima de las milpas y más allá del tlacolol, por encima de barrancas y breñas, más allá de los techos de palma de los jacales” (*ibid.*: 108), “un tecolote” (*ibid.*: 109), “el molcajete de mi abuela. [...] Once huipiles. Dos rebozos, uno de bolita y el otro de seda” (*ibid.*: 156). Incluso, como he comentado con anterioridad, añade algunas nuevas al emplear términos que claramente pertenecen a la variedad del español que se habla en México o en la zona de la frontera para traducir conceptos que Cisneros nombra en inglés estándar. De Hériz conserva estas referencias, con la excepción de “zócalo”, que en España tiene otro significado¹¹⁷: “«K mart»” (Cisneros 1992a: 14), “Quik Wash” (*ibid.*: 206), “Woolworth” (*ibid.*: 209), “tlapalería de la esquina de Misterios con Cinco de Mayo” (*ibid.*: 47), “sastrería del señor Guzmán” (*ibid.*: 49), “Carnicería Ximénez” y “Tortillería La Guadalupanita” (*ibid.*: 205); “plaza frondosa” (*ibid.*: 81), “volé sobre las milpas y más allá del tlacolol, sobre las barrancas y los espinosos macizos de chaparros, al otro lado de los tejados de paja de los jacales” (*ibid.*: 147), “el tecolote” (*id.*), “mi metate” (*ibid.*: 151), “el molcajete de mi abuela. [...] Once huipiles. Dos rebozos, de bolita y de seda” (*ibid.*: 202). Sin embargo, al introducir estos vocablos en un texto enteramente escrito en español peninsular estándar, el resultado es desigual e, incluso, desconcertante, no consiguiendo contextualizar al lector en el entorno en el que tiene lugar la acción. De algún modo, al desdibujarse la heteroglosia, se esfuman las posibilidades diálogicas de la obra, incluso aunque se intenten mantener algunos rasgos distintivos.

Por último, Cisneros alude en los relatos a distintos personajes reales o ficticios populares en México o Estados Unidos como los actores mexicanos Pedro Armendáriz y Pedro Infante, el líder revolucionario Emiliano Zapata, la muñeca Barbie, el Marlboro Man de los anuncios de tabaco, la actriz de telenovelas Lucía Méndez, el perro Lassie, los animales-espectáculo Shamu the Whale y Ralph the Swimming Pig, el grupo musical Gipsy Kings o el actor y director estadounidense Clint Eastwood, entre muchos otros. Ambos traductores conservan en sus versiones todas estas referencias culturales, a veces adaptándolas para emplear el nombre con que eran conocidas en el contexto de llegada, por ejemplo, “el Hombre Marlboro”, “la ballena Shamú” o “Ralph, el Puerquito Nadador”. En el caso de Valenzuela, parece obvio que todos estos personajes son

¹¹⁷ No obstante, como decíamos en el primer capítulo, el que una palabra tenga asociado un determinado significado dentro de una comunidad de hablantes no significa que no pueda adquirir uno nuevo que se suma a ese (Barthes 1994).

populares en México, sin embargo, es más llamativo el hecho de que de Hériz, conservador en otros aspectos de la traducción, también los mantenga todos incluso aunque algunos sean totalmente desconocidos en España. Estos destellos transgresores en una versión, por lo demás, bastante naturalizante son los que me llevan a afirmar que la microfísica del poder y sus mecanismos coercitivos tuvieron un gran peso en el resultado final, marcado por un *habitus* cultural de desconocimiento del contexto origen y uno profesional de sumisión ante las normas de la editorial, además de por la falta de estrategias académicamente consagradas para trasladar este tipo de literatura.

El universo construido por Cisneros en estos relatos, cargado de remisiones biculturales que nos transportan a un mundo en el que tanto las influencias mexicanas como las estadounidenses tienen un gran peso en la vida de sus protagonistas, mantiene parte de su presencia en las versiones españolas, en las que los traductores deciden respetar la mayor parte de marcas comerciales, alimentos y objetos típicos, nombres de establecimientos o personajes populares que dan sabor y contextualizan social, geográfica y temporalmente la acción. No obstante, en la traducción de de Hériz, la falta de coherencia entre las estrategias escogidas para trasladar los distintos rasgos de la obra provoca que su buen hacer en este ámbito resulte insuficiente cuando se contempla el libro en su totalidad.

La versión de *WHC* publicada en España por Ediciones B sigue una estrategia de corte domesticante, aunque nos encontremos a veces con soluciones que desmienten esta afirmación. Algunas de las estrategias seguidas por el traductor muestran buenas intenciones respecto a la especificidad cultural del texto, pero no son sistemáticas ni se complementan entre sí. La información transmitida por los elementos paratextuales proporciona al lector una imagen de la obra dulcificada y parcial; además, la variedad lingüística escogida para reescribir los relatos, neutra e inmutable a lo largo del libro, quiebra la pluralidad de voces con que Cisneros dota a *WHC*, una diversidad que hace que este volumen de cuentos transmita una visión poliédrica y heterogénea de la realidad de la mujer chicana. Esta complejidad se pierde en la traducción, a pesar de que de Hériz parece ser consciente de la importancia de respetar ciertas características, lo que me lleva a formular la hipótesis de que quizá la editorial intentó naturalizar los rasgos de la obra que más podían extrañar a los lectores españoles para conseguir

mayores ventas. Como decía con anterioridad, las relaciones jerárquicas entre los agentes implicados en el proceso parecen en este caso fundamentales para explicar por qué el resultado final presenta incoherencias en cuanto al tratamiento de los rasgos más marcados ideológicamente.

La traducción de Valenzuela, por otro lado, está pensada como un verdadero “talking back” en el que la traductora mantiene las coordenadas de la acción y simplemente la reescribe como si sus protagonistas la contaran en español, de tal forma que las narrativas de autora y traductora se entremezclan y las referencias culturales se multiplican. No obstante, cabe recordar que las circunstancias en las que se llevó a cabo la traducción publicada por Vintage fueron idóneas para conseguir un resultado así, puesto que Valenzuela no sólo comparte el mismo *habitus* cultural que Cisneros, sino que, además, se procuró establecer una colaboración entre ambas que, obviamente, dio sus frutos. El interés de la editorial por la traducción y su respeto por el trabajo de Valenzuela, avivado por su posición consagrada dentro del campo, es asimismo constatable en elementos como la nota biográfica de la traductora o el comentario final que le permitieron adjuntar. Si a todo esto le sumamos el efecto espejo que se crea al mantener el mismo diseño en las cubiertas y en el interior del libro, resulta evidente que la versión de Valenzuela no sólo *es* más cercana al original, sino que, además, lo *parece*.

4.3. *How the García Girls Lost Their Accents*

What language, he asked, looking pointedly into her eyes, did she love in?
(Alvarez 2005 [1991]: 13)

Julia Alvarez, escritora estadounidense de origen dominicano, publicó *How the García Girls Lost Their Accents*¹¹⁸ en 1991 en la editorial Algonquin Books. A pesar de ser su primera novela, esta obra, según afirmó Jonathan Bing en *Publishers Weekly*, “made a resounding splash on the literary scene”. Un año más tarde, Plume Book, una división de Penguin, obtuvo los derechos para la comercialización del libro en formato de bolsillo y ha seguido publicando la mayoría de los títulos escritos por Alvarez. Desde entonces, esta autora ha publicado cuatro novelas más: *In the Time of the Butterflies*

¹¹⁸ En adelante, *HGGLTA*.

(1994), *¡Yo!* (1997), *In the Name of Salomé* (2000) y *Saving the World* (2006); así como tres libros de poemas, varios ensayos y numerosas obras dirigidas a niños y jóvenes. Es sin duda una de las autoras hispano-estadounidenses más reconocidas tanto por la crítica como por el público

HGGLTA trata el paso a la adultez de las hermanas García de la Torre. Carla, Sandra, Yolanda y Sofía viven en la República Dominicana en el marco de una familia acomodada; su padre, Carlos, médico de profesión, y su madre, Laura, proceden, como se nos cuenta en un capítulo del libro, de los Conquistadores, los primeros españoles en llegar a América, y esto, unido a la fortuna familiar, les concede un cierto estatus social. Sin embargo, los García de la Torre se ven obligados a huir del país debido a la relación del padre con la oposición contra la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo. La familia comienza una nueva vida en Nueva York y el cambio resulta radical, no sólo por las diferencias geográficas, culturales y lingüísticas, sino también porque su estatus social y económico pasa a ser justo el contrario. De hecho, cuando en la novela se describe su vida en la isla, vemos cómo gran parte de la familia García vive en un recinto compuesto por varias casas y un enorme jardín, con numerosas personas a su servicio. Las niñas se crían rodeadas de primos, tíos y tías en un mundo cerrado al exterior, lo que explica su sensación de desamparo y sus deseos de volver durante los primeros años que pasan en los Estados Unidos. La inmigración resulta, en estas circunstancias, más dramática aún si cabe al poner fin a una existencia privilegiada, *recluida* en un recinto idílico cuyas vallas funcionan como fronteras que protegen a sus habitantes del horror que se vive afuera. Es la dolorosa toma de conciencia de que esos límites pueden ser rebasados en cualquier momento por el poder del dictador lo que espolea la decisión de la familia de emigrar. Sin embargo, no se acomodarán en una diáspora hispana, sino que comenzarán su vida en Nueva York prácticamente desde cero, lo que avivará el deseo de asimilación (cf. Cronin 2006) al nuevo universo lingüístico y cultural.

Todos tienen que acomodarse a la nueva situación, aunque sin duda representa un conflicto mayor para las cuatro hijas, quienes viven su paso a la madurez en medio de dos culturas, la estadounidense y la dominicana, que tiran de ellas en sentidos contrarios. La novela es en buena parte autobiográfica, ya que Alvarez tuvo que abandonar la República Dominicana junto con sus padres y sus tres hermanas cuando el régimen de Trujillo identificó a su padre como parte de la oposición que trataba de

derrocar la dictadura. *HGGLTA* es fundamentalmente una *Bildungsroman* en la que a los conflictos típicos de este tipo de obras se suman otros derivados tanto del sentimiento de desplazamiento que sufren las hermanas al tener que forjar su identidad en un nuevo país, desarraigadas de su cultura de origen, pero profundamente influenciadas por ella, como de los problemas de género que surgen de la oposición entre la sumisión que su familia espera de ellas como mujeres y la libertad que la sociedad estadounidense les ofrece. De nuevo, observamos que la subversión femenina frente al dominio patriarcal hispano es uno de los temas fundamentales de la novela. Además, la historia tiene un fuerte componente político al ofrecer una visión de la represión durante la dictadura de Trujillo desde una perspectiva muy personal, refiriendo el impacto que el miedo constante y la necesidad de huir pueden llegar a causar en una familia. Esta conciencia política está presente en muchas otras obras de Alvarez, aunque destaca especialmente en *In the Time of the Butterflies*, que refiere la historia de las hermanas Mirabal, perseguidas y asesinadas por el régimen trujillista.

Narrada en orden cronológico inverso, *HGGLTA* comienza en 1989, cuando las cuatro hermanas ya son mujeres adultas, y termina en 1956, poco antes de emigrar, cuando aún son niñas y viven en la República Dominicana. Está escrita como una novela coral, con quince capítulos o historias cortas que son relatados desde la perspectiva de una de las cuatro hermanas, exceptuando dos protagonizados por las cuatro: “The Four Girls” y “A Regular Revolution”, uno que incluye a Yolanda y a sus padres: “Daughter of Invention”, y “The Blood of the Conquistadores”, que agrupa a los seis personajes. Sin embargo, es Yolanda la que cuenta la mayoría de las historias y también el personaje mejor definido en la obra, lo que la convierte en la protagonista del libro; maestra y escritora, la mayoría de los críticos considera a Yolanda el *alter ego* de Alvarez en la novela. Al igual que ocurría en los ejemplos anteriores, la obra se caracteriza por la ruptura de la estructura narrativa tradicional, lo que aquí implica que los capítulos pueden leerse de forma separada, aunque adquieren una significación mayor al ser tomados en conjunto.

Los quince capítulos se agrupan en tres partes iguales, centradas en distintas etapas en las vidas de las hermanas. Así, en la primera, “1989-1972”, las vemos ya como adultas narrando eventos actuales o recordando desde esa perspectiva otros sucedidos con anterioridad. Especialmente relevantes en esta parte son “The Kiss”, que

relata cómo toda la familia se reúne para el septuagésimo cumpleaños del padre y en el que vemos las trayectorias sentimentales de las hermanas y su situación actual; “The Four Girls”, que muestra la unidad de las cuatro protagonistas al tiempo que pone de relieve sus diferencias; y “Joe” y “The Rudy Elmenhurst Story”, que narran las dos primeras relaciones de Yolanda, mostrando cómo el conflicto entre la construcción de género inculcada en su casa y la vida de los jóvenes en los Estados Unidos a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta afecta al modo en que se desarrollan sus relaciones con los hombres: “I would never find someone who would understand my peculiar mix of Catholicism and agnosticism, Hispanic and American styles” (Alvarez 2005 [1991]: 99). La segunda parte, “1970-1960”, muestra a las hermanas García como niñas y adolescentes y está centrada en su adaptación a los Estados Unidos, estableciendo una oposición entre la forma de vivir y de entender el mundo en el contexto de origen y el nuevo. Estas diferencias están especialmente subrayadas en “A Regular Revolution”, donde se explora el descubrimiento de las hermanas de la conciencia de género y su rebeldía ante el modelo femenino dócil y subordinado al hombre que quiere imponerles su familia. Por último, la tercera parte, “1960-1956”, se desarrolla en la República Dominicana en los años anteriores a la emigración y es la más política de las tres, puesto que relata detalles de la represión política durante la dictadura de Trujillo, así como el miedo sufrido por la familia al verse objeto de interrogatorios y persecuciones por parte de la policía y el servicio secreto del régimen, sobre todo en la historia titulada “The Blood of the Conquistadores”. El resto de capítulos muestran el lujoso estilo de vida llevado por los García de la Torre en la República Dominicana, radicalmente distinto al detallado en el resto de la novela.

Las cuatro protagonistas presentan personalidades muy diferentes, un detalle que aporta gran riqueza psicológica a la novela al posibilitar la construcción de cuatro perspectivas y reacciones ante el proceso de adaptación. Así, Carla es la mayor y la que intenta, de alguna forma, asumir el rol de mediadora entre las cuatro, una posición reforzada por su trabajo como terapeuta que, sin embargo, no es demasiado apreciada por sus hermanas: “«Why are you son angry?» Carla’s calmness is profesional. Yolanda rolls her eyes. «Spare me the nickel and dime therapy, thank you»” (Alvarez 2005 [1991]: 61). Carla es la que más problemas experimenta para adaptarse a los Estados Unidos, ya que, al ser la mayor, es también la que ha desarrollado un mayor arraigo a sus orígenes. Sandra, o Sandi, es la segunda y la más inestable psicológicamente como

se muestra en la historia “The Four Girls”, donde se narran sus coqueteos con la anorexia. Es, no obstante, la más guapa de las cuatro hermanas, porque, al haber heredado la sangre sueca de una antepasada, “could pass as American, with soft blue eyes and fair skin” (*ibid.*: 181), una frase que se repite a lo largo de la novela equiparando la belleza con los rasgos típicos anglosajones y mostrando el deseo de *encajar*, de asimilarse al nuevo entorno. Yolanda es la tercera y el personaje más completo de la novela; imaginativa e inteligente, quiere ser escritora, y distintas historias a lo largo del libro muestran aspectos de este proceso. Los numerosos diminutivos con que se la identifica (Yo, Yoyo, Yosita o Joe) funcionan como una metáfora de las diferentes facetas de su compleja personalidad; por ejemplo, Yoyo hace referencia al juguete que oscila entre dos puntos, de forma similar a como Yolanda se debate entre sus raíces y su nuevo entorno, y Joe es una suerte de apelativo estadounidense, más fácil de pronunciar para los angloparlantes, que representa su adaptación a ese país. La identidad de Yolanda es, así, la más ambigua y *líquida* (Bauman 2000) al relatarse a lo largo de la novela sus procesos de asimilación a la vida estadounidense y de negación de sus orígenes y los intentos por recuperarlos al alcanzar la madurez, una experiencia habitual para muchos inmigrantes (cf. Hall 1991 y 2002 y Cronin 2006). Sofía, o Fifí, es la hermana menor y también la rebelde, protagonizando uno de los momentos más tensos de la historia cuando su padre descubre las cartas de un amante y la interpela por su sexualidad. Su negativa a dejarse dominar provoca que la relación con su padre sea mala, llegando hasta el punto de no hablarse después de que huya de casa para buscar a un hombre que ha conocido durante un viaje a Colombia y con el que se casará. Alvarez nos muestra a Sofía como una mujer que desprende sensualidad y erotismo, lo que hace que, a pesar de ser la menos guapa de las hermanas, siempre tenga novios o pretendientes y que sea a ella a la que acuda el resto buscando consejo sentimental. Curiosamente, aunque Sofía aparece como la más liberada e independiente tanto en el terreno sexual como en el familiar, es la única que mantiene una relación amorosa realmente duradera y que forma una familia propia.

Por último, los padres, Carlos y Laura, son dos personajes secundarios, pero fundamentales en la historia, que representan el compromiso político y las dificultades de la emigración. Además, ambos ejemplifican actitudes distintas respecto a la adaptación de sus hijas al nuevo entorno; mientras que el padre simboliza la perspectiva más conservadora, apegada a las viejas costumbres y, sobre todo, al respeto por las

estructuras patriarcales y sexistas propias de la cultura hispana más tradicional, la madre se nos muestra como más abierta a las nuevas influencias. Valora sus orígenes y no puede cambiar de manera radical la visión del mundo que se le ha inculcado, pero sí es capaz de aceptar que sus hijas habitan un universo distinto y que, por tanto, es inevitable que sus planteamientos vitales y comportamientos estén en línea con el nuevo contexto en el que han crecido. Tener que huir de su país supone un cambio radical en sus expectativas y su forma de vida, pero la inmersión en la cultura estadounidense la llevará a replantearse su identidad como mujer y su lugar en el mundo que la rodea. El conflicto generacional es, por tanto, otro tema que aparece de forma recurrente en *HGGLTA*. Como decíamos en el segundo capítulo, la diferencia provocada por la edad en el modo de adaptarse a la nueva situación es una de las cuestiones que la literatura hispana tanto masculina como femenina trata con frecuencia —lo vemos, por ejemplo, en *Dreaming in Cuban* de Cristina García o en el relato “Growing” de Helena María Viramontes—. La distancia cultural que la inmigración establece entre padres e hijos da lugar a relaciones de mutua incompreensión que, curiosamente, en ocasiones resulta en un mayor acercamiento entre abuelos y nietos (Godoyol 2001: 12) —como, de hecho, ocurre en las dos obras mencionadas. Estas diferencias generacionales se ven subrayadas por el uso del lenguaje, un rasgo que veremos más adelante.

Los conflictos surgidos durante el proceso de adaptación lingüística y social al contexto estadounidense y las diversas formas de enfrentarse a ellos y superarlos articulan la principal línea temática de la novela. Así, la construcción de una personalidad *anfílica* y *fluida* que permita a las muchachas García desarrollarse en el nuevo entorno sin perder totalmente de vista sus orígenes será clave para su liberación de las convenciones culturales, sexuales y de género impuestas por ambas influencias. Observaremos que Alvarez toma el lenguaje como el elemento fundamental para simbolizar y explicitar la biculturalidad de los protagonistas, convirtiéndolo en una herramienta para definir la identidad de los personajes.

4.3.1. Las traducciones de *HGGLTA* al español

La primera traducción de *HGGLTA* se publicó, al igual que las dos obras analizadas anteriormente, en la colección Tiempos Modernos de Ediciones B. En este

caso, la versión data del año 1994 (tres años después de la publicación del original) y fue realizada por Jordi Gubern. Es muy poco lo que sabemos de este traductor, aparte de que trabajó de forma esporádica para esta colección, puesto que ya en 1989 tradujo *Las torres del olvido* de George Turner y, también en 1994, *Jazz* de Toni Morrison. Parece, por tanto, que su capital simbólico cuando se le propuso este trabajo no era elevado y, en consecuencia, su posición en el campo estaba subordinada a la del editor, lo que, sin duda, repercutió en su *habitus* profesional. A pesar de que, como veremos más adelante, Gubern realiza esfuerzos para mantener los juegos interlingüísticos presentes en numerosas ocasiones a lo largo de la novela y pone de manifiesto desde el principio que tratará de respetar el bilingüismo al incluir en la primera página una nota del traductor en la que dice que indicará con cursiva todas las palabras que figuran en español en el texto origen, sus buenas intenciones pierden fuelle ante su decisión de emplear el español peninsular para dar voz a unos personajes de origen dominicano, una elección que no fue precisamente aplaudida:

Esta versión de otra obra bilingüe contrarresta el monolingüismo como estrategia traductora normativa con la utilización de la cursiva como forma de marcar los vocablos consignados en el original en castellano, con el mantenimiento de ciertas expresiones inglesas en el texto traducido y con la inclusión de información cultural en notas del traductor a pie de página. Con todo, ¿basta estas estrategias para calificar la traducción de subversiva? ¿O primará más en la evaluación el hecho de que el traductor emplee sistemáticamente la variedad peninsular del español para la caracterización de los personajes de ascendencia dominicana, una decisión (o estrategia por defecto) en la que cabe ver a la antigua potencia colonial en funcionamiento? (Martín Ruano 2003b: 250-1).

En efecto, Alvarez no se mostró demasiado satisfecha con esta traducción ni con una que se hizo en Argentina (Balderston y Schwartz 2002: 8) y varios años más tarde, en 2007, Santillana decidió comisionar una nueva versión española de la novela para su lanzamiento en la República Dominicana y en el mercado hispano en general. Para ello, contrató a Mercedes Guhl, una conocida traductora de origen colombiano que, además, conoce bien el mundo editorial por haberse dedicado a él durante muchos años y que, en el momento de llevar a cabo este trabajo, era también profesora en la carrera de traducción e interpretación en la Universidad Autónoma de Guadalajara, en México. Sin llegar al estatus consagrado de Poniatowska o Valenzuela, su posición dentro del campo, una vez más, es muy privilegiada. Además, se encargó a Ruth Herrera, editora de Alfaguara en la República Dominicana en aquel momento, que revisara la

traducción. Al parecer, Julia Alvarez quedó mucho más contenta con esta nueva versión, porque Guhl es conocedora de la voz caribeña y, por lo tanto, respetó los modismos y giros idiomáticos dominicanos sin que por ello se viese afectada la comprensión general del texto por otros hispanohablantes. De hecho, la propia Guhl afirma que esta es la estrategia que suele seguir al realizar traducciones de obras en las que es fundamental el sabor local: “El sabor extranjero se debe respetar, mientras no dificulte la comprensión. Para mí no hay problema en establecer cierta distancia y dejarle muy claro al lector «Señor, este mundo del que estamos hablando es muy distinto al que usted conoce»” (Guhl en Montoya 2008: 173). De sus palabras parece, efectivamente, desprenderse cierto control sobre las condiciones en las que desarrolla su trabajo, además de que revelan un compromiso con la transmisión de la especificidad lingüística y cultural. Así, el español que Guhl y Herrera emplean en esta versión es el propio de la variedad dominicana y esto se constata tanto en los términos (“voltearse”, “carros”, “guagua”), como en el uso del pronombre “ustedes” para la segunda persona del plural: “Ustedes cuatro se pierden por allá” (Alvarez 2007a: 7), “No traigan a sus maridos a casa para mi cumpleaños” (*ibid.*: 26). En cambio, no se marca tipográficamente la presencia de vocablos españoles en el texto inglés y resulta curioso comprobar que, como se demostrará más adelante, tampoco se sigue una estrategia sistemática para trasladar las referencias culturales y los juegos interlingüísticos.

Al mismo tiempo que lanzaba esta nueva versión española en la República Dominicana, Santillana cedía los derechos de su publicación en Estados Unidos a Vintage Español y la comercializaba también en España a través de Punto de Lectura, una división de este grupo editorial. Sin embargo, la edición que se puso a la venta en nuestro país pasó por otras manos además de las de Guhl y las de Herrera. Estas manos, cuyo nombre no consta en ningún lugar en el libro, realizaron cambios en el texto para acercarlo al público de España, fundamentalmente, adaptando la variedad de la lengua de manera que las expresiones y los términos empleados estuvieran más cercanos al español peninsular. Los motivos detrás de esta estrategia de neutralización de las traducciones dirigidas al mercado español son explicados por la propia Mercedes Guhl en una entrevista:

Una editorial española tiene el mercado latinoamericano más el mercado español. En el mercado español, el libro se mueve mucho más que en el mercado latinoamericano. Alfaguara, Anagrama, Planeta dicen que el público lector en América latina es el 10 o 15

por ciento de su mercado; o sea que no les interesa hacer una traducción para tan poco público, les resulta muy costoso. [...] Y por ejemplo en el caso que me compete a mí, que es el mercado inglés, porque yo traduzco del inglés, [...] siempre van a ganar los grandes grupos españoles, no tenemos nada que hacer. [...] Yo en algún momento pensé y traté de ponerme en contacto con grandes editoriales, con grandes grupos editoriales en Inglés: Penguin, McMillan y Vintage, para decirles, ustedes porque no piensan en no vender los derechos de traducción sino contratar una traducción que ustedes aprueban y entonces venden la traducción ya terminada. Yo les expliqué el problema, la diferencia entre el español de España y el español latinoamericano, jamás recibí ninguna respuesta (Guhl en Montoya 2008: 167-168).

Parece, por tanto, que el capital simbólico que le suponíamos a Guhl no es tan alto como pensábamos o, al menos, no es lo suficientemente poderoso como para luchar contra las imposiciones de las editoriales grandes. Así, lo que hace este revisor desconocido es modificar sustancialmente el estilo del texto creado por Guhl para obtener uno más neutro; lo más grave de esta intervención es que probablemente no se le haya consultado sobre estos cambios, ya que, al poseer Santillana el copyright de la traducción, tal y como consta en el libro, no necesita solicitar su permiso para introducir modificaciones en el texto. Más adelante, en la sección 4.3.6. de este capítulo, analizaremos en más detalle las diferencias entre ambas ediciones.

4.3.2. Los elementos paratextuales en *HGGLTA*

HGGLTA es un libro del que se han publicado numerosas ediciones y reimpressiones en distintos formatos y editoriales, por lo que existen diversos diseños de cubierta. Así, las portadas más antiguas que podemos encontrar son la de la primera edición de 1991 de Algonquin en tapa dura y la de Plume de 1992 en tapa blanda. La primera (Figura 50) muestra una imagen que cubre toda la cubierta, un dibujo de corte impresionista en tonos pastel de una casa rodeada de árboles a la que se accede por unos escalones, con el título y el nombre de la autora formando un marco alrededor. La segunda (Figura 51) muestra el mismo dibujo, pero esta vez encerrado en un círculo en el centro de la portada, con el título en letras de colores en la parte superior y el nombre de la autora en la inferior, otro círculo más pequeño en la parte inferior derecha con una frase elogiosa de una crítica dentro de él y el símbolo y nombre de la editorial formando

una banda a la derecha; el fondo de la portada es blanco con topos de colores. Ambas transmiten una sensación de alegría y juventud:

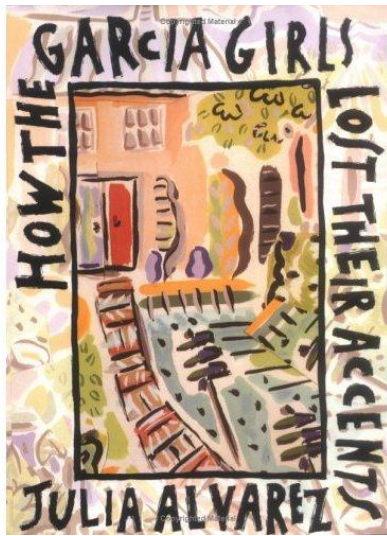


Figura 50

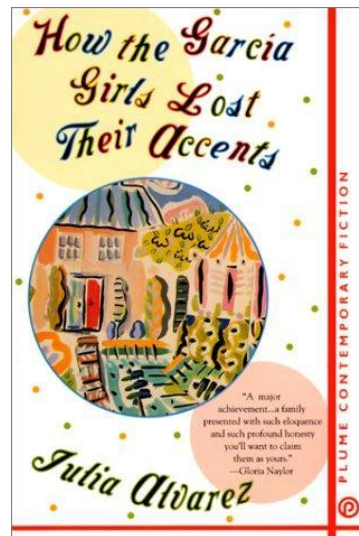


Figura 51

Posteriormente, ambas editoriales han publicado reimpressiones de la obra, Plume sólo en tapas blandas y Algonquin en ambos formatos. No obstante, mientras que las primeras ediciones mostraban el mismo dibujo y transmitían la misma sensación a los lectores, las dos que están actualmente en venta muestran dos imágenes de cubierta que sugieren significados bastante distintos:

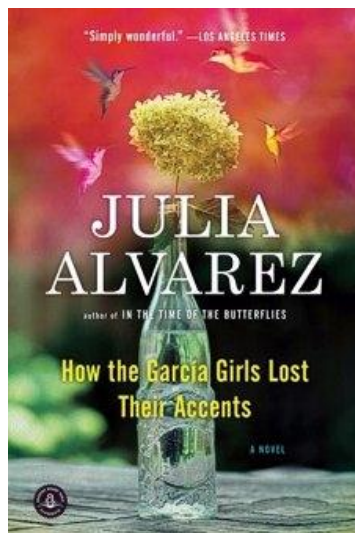


Figura 52

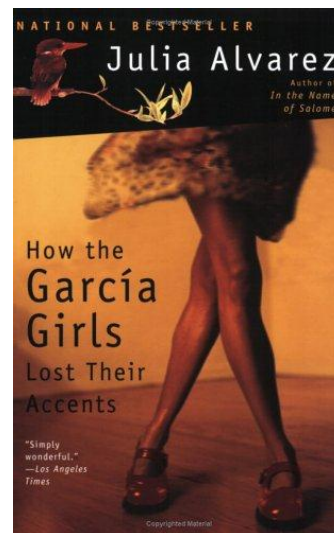


Figura 53

A la izquierda (Figura 52) observamos la actual cubierta¹¹⁹ de Algonquin (de 2010) en la que se ve una botella de cristal labrado llena de agua que sirve de jarrón para una flor amarilla, alrededor de la cual vuelan cuatro pajarillos, mostrando el color con el que la madre distingue a cada una de las hermanas —rosa, azul, blanco y amarillo—:

Each of the four girls had the same party dress, school clothes, underwear, toothbrush, bedspread, nightgown, plastic cup, towel, brush and comb set as the other three, but the first girl brushed in yellow, the second one boarded the school bus in blue, the third one slept in pink, and the baby did everything she pleased in white (Alvarez 2005 [1991]: 41).

La cubierta muestra un fondo borroso en tonalidades rojizas y verdes, sugiriendo un atardecer en un jardín; la combinación de los colores y las referencias a la naturaleza transmite la influencia caribeña proporcionando al lector parte de la información sobre la historia. Sin embargo, también sugiere emotividad y femineidad, quizás incluso en demasía pues da la idea de una novela amable y sentimental, algo que no se ajusta exactamente a lo que contiene el interior. La actual cubierta de Plume (de 2005) (Figura 53), en cambio, muestra una fotografía de Steve Vaccariello en la que se ve una habitación con suelo de madera sobre el que se apoyan las piernas delgadas y morenas de una chica que lleva una falda corta y estampada y calza unas merceditas de charol rojo. Las piernas están cruzadas y la falda se ve borrosa y con vuelo, dando sensación de movimiento; la combinación de unos típicos zapatos de niña con el hecho de que sean de charol rojo sugiere al lector el paso de la niñez a la madurez, que, efectivamente, es uno de los temas fundamentales en la obra. Ambas imágenes transmiten femineidad, pero de formas distintas: la primera adopta una perspectiva emocional, mientras que la segunda es más sexual. La *illusio* creada por cada cubierta es, de hecho, distinta, como si las editoriales quisieran enfocar la novela hacia públicos diferentes. En nuestro análisis emplearemos la última edición de Plume para compararla con las traducciones por ser la más accesible para los lectores debido a su mayor distribución (es, por ejemplo, la más fácil de adquirir en Amazon).

Las portadas de las versiones españolas publicadas por Ediciones B y Vintage, muestran un patrón similar al visto en los dos casos analizados anteriormente. La portada de la traducción de Jordi Gubern (Figura 54) muestra una ilustración de Oscar

¹¹⁹ Existen otras cubiertas pertenecientes a reimpresiones intermedias que he optado por no incluir para no alargar innecesariamente esta sección.

Astromujoff en la que vemos las piernas de cuatro chicas, todas ellas calzadas de la misma forma, que están sentadas en lo que parece ser un sofá de color azul, mientras que la portada de la versión de Mercedes Guhl (Figura 55) es exactamente igual a la de la última reimpression de Plume:

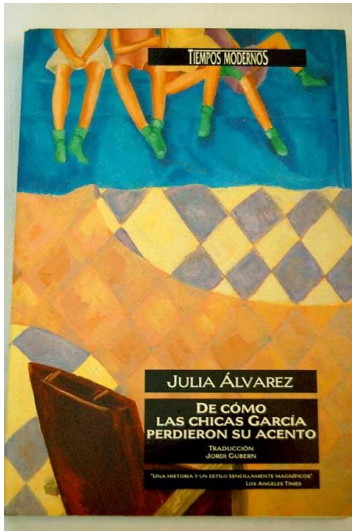


Figura 54

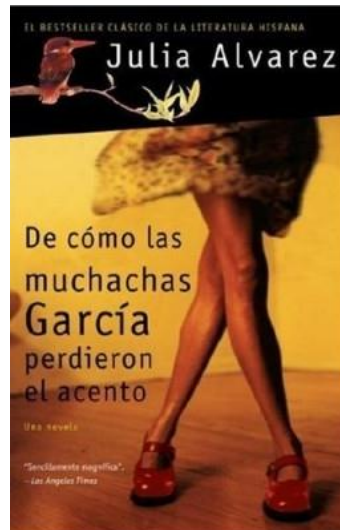


Figura 55



Figura 56

Por último, si compramos la obra en España, la edición que encontraremos será la de Punto de Lectura, que lleva otra portada distinta (Figura 56). Aquí la imagen es una fotografía de cuatro jóvenes de espaldas sentadas sobre una barra roja, las chicas están abrazadas y visten ropa actual de vivos colores. El hecho de que una lleve un vestido sin mangas y que el sol ilumine la escena sugiere que es verano o que están en un clima tropical. El resto de la cubierta muestra el nombre de la autora, el título de la obra y el símbolo de la editorial en blanco sobre un fondo rosa fucsia. Las connotaciones que despierta la imagen y la combinación de colores elegida hacen pensar que la editorial publicó la novela pensando casi en exclusiva en el público femenino y que trató de venderla enfatizando exageradamente lo emocional. De nuevo, las tres portadas hacen referencia al protagonismo de la mujer en la obra, pero desde perspectivas distintas.

Aunque en este caso las remisiones que provocan las imágenes no son tan diferentes como en las novelas de Cisneros que veíamos antes, lo cierto es que tanto la cubierta de Ediciones B como la de Punto de Lectura son mucho más neutras que la de Vintage, donde las características de la fotografía remiten a un contexto hispano, culturalmente marcado. En la misma línea, llama también la atención el ligero cambio en el título, que pasa de ser *De cómo las chicas García perdieron su acento* en la

traducción de Gubern a *De cómo las muchachas García perdieron el acento* en la de Guhl. “Chicas” es un vocablo que rara vez se emplea en el español caribeño, por lo que en la segunda versión de la obra Vintage decidió emplear el término “muchachas”, más usado en este contexto. Vemos, además, que el nombre del traductor sólo aparece en la versión publicada por Ediciones B, como era costumbre en las cubiertas de la colección Tiempos Modernos.

Las contracubiertas muestran también diferencias similares a las que observábamos en los ejemplos anteriores. La original (Figura 58) incluye un breve resumen publicitario de la historia, una fotografía en blanco y negro de la autora y varias citas elogiosas, en la de Vintage (Figura 59) figura la misma información, con excepción de la fotografía, y en la de Ediciones B (Figura 57) encontramos el clásico resumen tripartito:



Figura 57

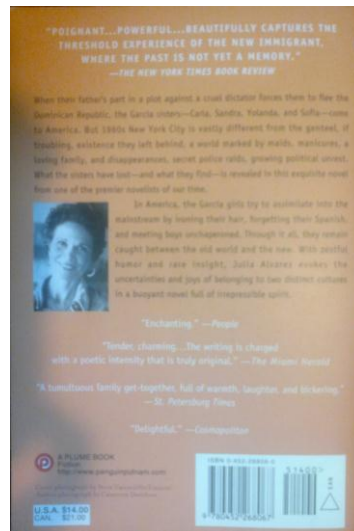


Figura 58

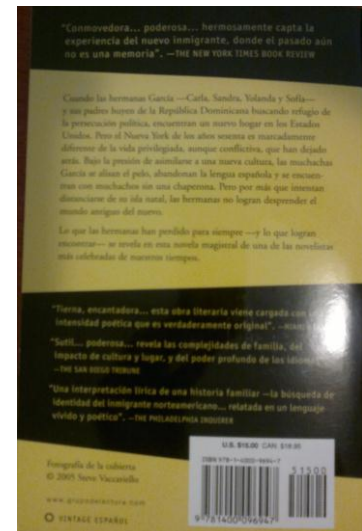


Figura 59

La información sobre la obra que encontramos en las cubiertas traseras de las dos ediciones españolas es, por tanto, bastante distinta. Vintage opta por incluir prácticamente el mismo resumen que observamos en la obra original, pero traducido al español, mientras que Ediciones B incorpora un texto en la línea de los que aparecían en las contracubiertas de *THMS* y *WHC*. Fijémonos en las imágenes tan distintas de la obra que se crearán en la mente del lector a partir de las dos descripciones de la historia en español:

UN EXILIO: Papi huyó de la República Dominicana perseguido por Trujillo, abandonando mansión y estatus. Ahora sólo posee cuatro

hijas, una esposa y una dignidad fundamentada en el honor y las tradiciones.

UNA PATRIA: Papi las considera su harén. Mami a todas las llama Cuquita, pero ellas son cuatro, con nombres y caracteres muy distintos. Dejaron su niñez entre palmeras y en Nueva York han descubierto la nieve, la frialdad yanqui y el ardor caribeño con que estalla su sensualidad. Allí crecen, sabiéndose para siempre extranjeras, y allí se alían en busca de un país quimérico: el de su propia libertad.

UN ACENTO: Han aprendido a hablar inglés, pero en sus labios asoman de vez en cuando las antiguas palabras los viejos recuerdos y toda la ternura de una tierra que las vio niñas y no las ha olvidado. Con esas voces y ese amor sin remilgos Julia Alvarez ha tejido su primera novela y ha puesto su acento personal —fresco, irónico y bien matizado— en la literatura norteamericana contemporánea (Alvarez 1994: contracubierta).

Cuando las hermanas García —Carla, Sandra, Yolanda y Sofía— y sus padres huyen de la República Dominicana buscando refugio de la persecución política, encuentran un nuevo hogar en los Estados Unidos. Pero el Nueva York de los años sesenta es marcadamente diferente de la vida privilegiada, aunque conflictiva, que han dejado atrás. Bajo la presión de asimilarse a una nueva cultura, las muchachas García se alisan el pelo, abandonan la lengua española y se encuentran con muchachos sin una chaperona. Pero por más que intentan distanciarse de su isla natal, las hermanas no logran desprender el mundo antiguo del nuevo.

Lo que las hermanas han perdido para siempre —y lo que logran encontrar— se revela en esta novela magistral de una de las novelistas más celebradas de nuestros tiempos (Alvarez 2007a: contracubierta).

Como se puede observar, el estilo es similar al de los textos que aparecían en las contracubiertas de *Una casa en Mango Street* y *Érase un hombre, érase una mujer*. En esta ocasión, se opta por enfatizar la importancia del lenguaje, que efectivamente es uno de los fundamentos de la obra, y se señala también el componente sexual, probablemente como estrategia para atraer a los lectores. La descripción, en la misma línea de los elementos ya comentados, crea una imagen amable y suavizada de la novela, adecuada al *habitus* cultural de un público que desconoce las particularidades de la experiencia hispano-estadounidense. La solapa interior delantera muestra una fotografía en blanco y negro de Alvarez y una nota biográfica al uso en la que se detalla su trayectoria profesional, se cita las otras obras que ha publicado y se dice su lugar de residencia actual y estado civil. En la solapa trasera se incluye una lista de otras obras publicadas en la misma colección.

Por otra parte, los elementos publicitarios en la edición inglesa son bastante numerosos, en la cubierta tenemos la leyenda “NATIONAL BESTSELLER” como encabezado, además de la frase “Author of *In the Name of Salomé*” bajo el nombre de la autora haciendo referencia a una de sus obras de mayor éxito en el mercado estadounidense y de una cita de la crítica aparecida en *Los Angeles Times* en la esquina inferior izquierda que reza: “Simply wonderful”. La contracubierta muestra cinco frases más extraídas de críticas aparecidas en diversos medios tanto estadounidenses como extranjeros: *The New York Times Book Review*, *People*, *The Miami Herald*, *St. Petersburg Times* y *Cosmopolitan*. La versión española publicada por Vintage incluye también una leyenda encabezando la cubierta que dice: “EL BESTSELLER CLÁSICO DE LA LITERATURA HISPANA”, proporcionando, de alguna manera, a *HGGLTA* la consideración de obra canónica; además, en la esquina inferior izquierda aparece la misma cita que en la cubierta del original, pero traducida al español: “«Sencillamente magnífica». —*Los Angeles Times*”. La contracubierta muestra cuatro citas de distintas críticas positivas aparecidas en medios estadounidenses trasladadas al español, dos de ellas figuran también en la contracubierta de Plume. Todos los elementos contribuyen a crear una imagen consagrada de la obra, haciendo hincapié en el capital simbólico acumulado por Álvarez y por la propia novela. En la traducción de Gubern se respeta el diseño que mantienen todas las obras de la colección y sólo se incluye una frase en la parte inferior de la cubierta; en este caso es una cita de una crítica, curiosamente de la misma que aparece en las otras dos portadas: “«Una historia y un estilo sencillamente magníficos» *Los Angeles Times*”. No obstante, estas diferencias se deben a la fecha de publicación de la traducción, ya que mientras la edición realizada en España data de 1994 —tres años después de que apareciera el original—, la de Vintage es del año 2007, cuando *HGGLTA* y Álvarez eran ya más que sobradamente conocidas y habían adquirido una situación consagrada en el campo literario.

Si pasamos al interior del libro, el original incluye cuatro páginas con citas de más críticas positivas, una nota biográfica de Álvarez en la que se proporciona una información similar, aunque actualizada, a la que encontrábamos en la nota que figura en la edición de Tiempos Modernos, la dirección de su página web y una lista con otras obras de la autora. De nuevo, todos estos elementos tienen el objetivo de transmitir al lector el estatus consagrado de la novela y de la autora.

Después de la página de título, encontramos la dedicatoria que reza así: “For Bob Pack and, of course, the sisters” y que tanto Gubern como Guhl traducen de forma literal y casi idéntica: “Para Bob Pack y, por supuesto, las hermanas”/“A Bob Pack y, por supuesto, las hermanas”. Luego, aparecen los agradecimientos en los que no encontramos nada especialmente reseñable exceptuando la última frase, que dice: “Bill, *compañero* through all these pages” y que en las traducciones aparece como: “Bill, compañero a lo largo de todas estas páginas”/“Bill, mi compañero a lo largo de todas estas páginas” sin que ni Gubern ni Guhl señalen de alguna forma el hecho de que la palabra “compañero” aparece en español en el original, una elección lingüística que, sin duda, es relevante, ya que deja clara, desde el principio, la intención de la autora de construir una obra bilingüe y, además, transmite al lector la información de que el español tiene para ella una dimensión emocional. Como ocurría en los casos anteriores, el (bi)lenguaje se emplea en esta novela para construir la realidad y transmitirla al lector sin necesidad de hacer explícitos todos los detalles de la historia, por lo que la pérdida de esta pluralidad en la traducción supone un perjuicio mayor de lo que podría parecer, al acarrear la desaparición de la especificidad sociocultural de los personajes y de la propia Alvarez.

Por último, la autora introduce un árbol genealógico al comienzo de la novela para que sigamos las relaciones familiares en el que se advierten diferencias curiosas entre ambas traducciones:

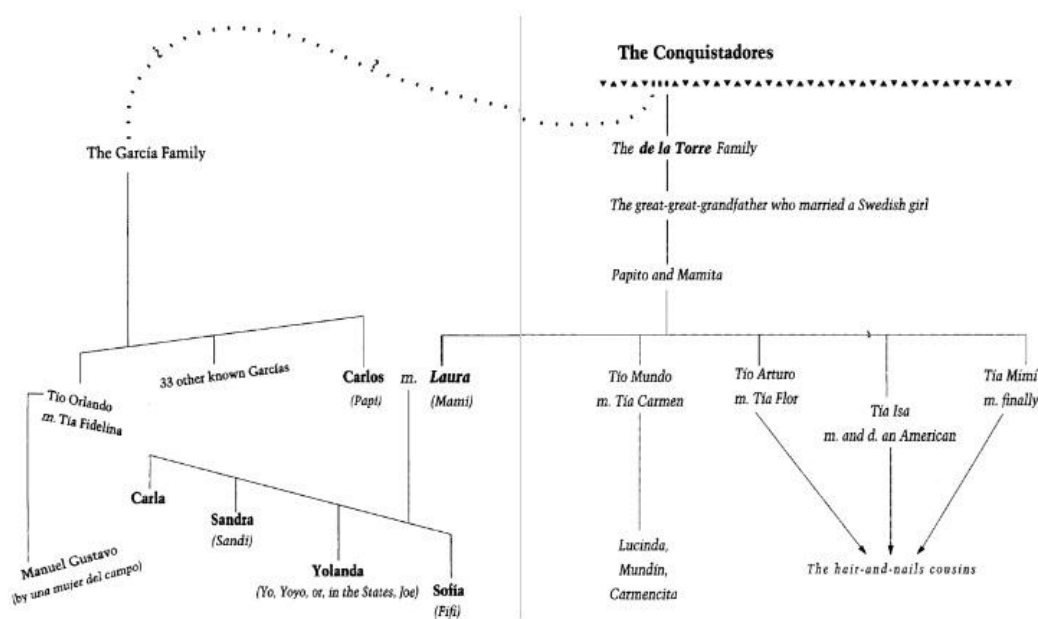


Figura 60

Así, por ejemplo, donde el original emplea “m.”, siendo la m. la abreviatura de *married*, Gubern traduce “casado con”, mientras que Guhl opta por la fórmula “c.m.”, que significa “contrajo matrimonio con”. La expresión “by *una mujer del campo*” es traducida por Guhl de manera literal como “de una mujer del campo” y, sin embargo, Gubern opta por adaptarla como “hijo de una campesina”. Y es extraño que “the hair-and-nails cousins”, llamadas así por las hermanas por su constante preocupación por su aspecto físico, se conviertan en “el resto de los primos” en la versión de Gubern, perdiendo así la chispa de la frase original, así como la información que traslada, que Guhl sí consigue mantener al optar por “las primas siempre pendientes del pelo y las uñas”.

En cuanto a los paratextos de los traductores, Gubern incluye una serie de notas a pie de página, normalmente para aclarar algún juego de palabras que no se ha podido trasladar al español: “Payne es fonéticamente muy parecido a *pain*, dolor; de aquí el juego de palabra (*N. del T.*)” (Alvarez 1994: 81); o para explicitar alguna referencia cultural que pueda resultar lejana para el público de España: “«¡Adelante!», consigna de los Panteras Negras, luego adoptada por otros movimientos (*N. del T.*)” (*ibid.*: 123). También las emplea para subrayar el cambio de código en el texto origen y transmitirlo al lector, como muestra la primera de las notas: “En español en el original. En lo sucesivo se indicarán con cursiva todas las palabras que figuran en dicha lengua en el texto de origen (*N. del T.*)” (*ibid.*: 16); y para traducir las palabras en inglés que en algunos momentos decide mantener para respetar el tenor bilingüe de la novela: “Propiedad particular. Prohibido el paso (*N. del T.*)” (*ibid.*: 154). Gubern rompe, así, el pacto de silencio (Morillas 2005) y se hace visible para el público como intermediario al rellenar vacíos que la distancia cultural crea en el texto (cf. Donaire 1991 y Kamal 2011). En ningún caso son extensas o presuntuosas, sino que más bien ponen de manifiesto su incapacidad para trasladar toda la carga semántica del original, por lo que, en general, se agradece que, al menos, trate de completar la información. No obstante, también nos sirven como una radiografía del proceso traductor y es aquí donde encontramos fallos, pues revelan falta de coherencia en la solución de problemas, como veremos más adelante. También Guhl se inclina en varios momentos (concretamente cuatro) por esta técnica para trasladar al español algunas frases que conserva en inglés por ser citas reconocibles de poemas canónicos de la tradición literaria anglosajona o para explicitar alguna referencia que piensa que los lectores hispanos pueden no

entender. Podríamos clasificar sus notas como lingüístico-culturales (cf. Newmark 1995), ya que siempre las emplea para proporcionar una traducción española de una referencia intertextual, lo que muestra una mayor sistematicidad en el uso de las estrategias de traducción.

De nuevo, los elementos paratextuales nos adelantan información sobre lo que vamos a encontrar dentro del libro. Así, para la versión española publicada por Vintage, similar en su apariencia externa a la última reimpresión de Plume, la editorial trató de buscar a una traductora que dominara las particularidades de la variedad del español hablado en la zona del Caribe, probablemente a instancias de la propia Alvarez, quien echó en falta este respeto por la especificidad lingüística en la traducción de Gubern. En efecto, las cubiertas de la versión publicada en Tiempos Modernos no revelan ninguna adscripción cultural, sino que se mantienen fieles al diseño y al estilo marcado desde Ediciones B para todos los volúmenes de esta colección. De la misma forma, como veremos en más detalle en secciones posteriores, la variedad del lenguaje empleado se queda en un terreno neutral, al decidirse utilizar el español peninsular para dar voz a unos personajes dominicanos. Los paratextos revelan el *habitus* cultural del contexto receptor, así como la intención de la editorial de respetar el capital específico de la obra original. No obstante, las estrategias de ventas que se ven en las cubiertas son, al igual que la traducción, hijas de su tiempo, lo que significa que los trece años de diferencia que hay entre la edición publicada en España y la versión realizada por Guhl influyen en la posición consagrada de la novela, de la autora e incluso de la corriente literaria, y, por tanto, en la manera de venderla que emplean las editoriales.

4.3.3. El componente ideológico en *HGGLTA*

Que la ideología va a ser importante en *HGGLTA* queda claro desde el instante en que se lee la contracubierta y se sabe de qué acontecimientos parte la historia. Y es que los García de la Torre no son emigrantes en busca de oportunidades, trabajo o un futuro más digno, son exiliados políticos que, cuando abandonan la República Dominicana, lo hacen sabiendo que van a perder su alto nivel económico, pero, a cambio, conservarán su vida. Las consecuencias que a veces acarrearán la defensa de la libertad y el posicionamiento ideológico son el punto clave que desencadena la acción

en la novela. Así, las referencias a la dictadura de Trujillo y a las atrocidades cometidas por el régimen son constantes, pero sin que *HGGLTA* sea una novela histórica o política; por el contrario, la visión que Alvarez propone del periodo trujillista es personal, basada en la experiencia que su propia familia vivió, sin recurrir a datos oficiales o historias conocidas como, por ejemplo, sí hace Vargas Llosa en *La fiesta del Chivo*. En *HGGLTA* se narra únicamente lo que les ocurre a los seis protagonistas y, aunque en diversos momentos se ofrecen breves apuntes acerca de cómo afectó la represión política a otras personas, este no es el tema que articula la novela, sino sólo el evento que la provoca.

“The Blood of the Conquistadores” es el único capítulo del libro en el que realmente se hace hincapié en este hecho, ya que narra la visita de los hombres de Trujillo a la casa de los García de la Torre con la intención de interrogar al padre. Aquí vemos cómo Carlos se esconde en un cuarto secreto que la familia ha construido tras el armario pensando en que ese día puede llegar, asistimos al nerviosismo y miedo de las niñas, que saben que lo que digan podría poner en peligro la vida de su padre, y a la sangre fría de Laura, que consigue controlar la situación hasta que, avisado por otro miembro de la familia, llega Victor Hubbard, cónsul en la embajada estadounidense y amigo de los García, que usará su poder para que los hombres se marchen. La historia, narrada en presente y desde distintos puntos de vista, está situada en la última parte del libro, cuando el lector ya conoce la mayor parte del argumento y consigue que todo lo narrado anteriormente palidezca en importancia frente al terror de verse expuesto a la detención, las torturas, la muerte. Apuntes de las atrocidades cometidas durante la dictadura aparecen aquí y allá en el texto configurando el escenario histórico y político que desencadena la huida de la familia: “her father had lost brothers and friends to the dictator Trujillo. For the rest of his life, he would be haunted by blood in the streets and late night disappearances” (Alvarez 2005 [1991]: 146), “All but Fernando, of course. *Pobrecito* ending up the way he did, hanging himself by his belt in his cell to keep from giving out the others’ names under the tortures Trujillo’s henchmen were administering” (*ibid.*: 202), “Chucha had just appeared at my grandfather’s doorstep one night, begging to be taken in. Turns out it was the night of the massacre when Trujillo had decreed that all black Haitians on our side of the island would be executed by dawn” (*ibid.*: 218), “the guards’ periodic raids, the uncles whose faces no longer appeared at the yearly holiday gatherings” (*ibid.*: 227).

Sin duda, el rasgo ideológico más importante de la novela, no obstante, es el que apunta a la subversión de una construcción de género basada en parámetros patriarcales, propia de la cultura hispana de la que procede la familia. La historia muestra como el padre, perseguido por defender la libertad política en la República Dominicana, es, al mismo tiempo, una especie de dictador en su hogar, especialmente en lo relativo a la sexualidad de sus hijas, pero también en lo referente a su independencia y libertad en la forma de ver y configurar su propio mundo, cada vez más alejado del de su padre. Será Yolanda quien más claramente le recrimine esta forma de actuar y le descubra el paralelismo entre su actitud y aquella contra la que tanto luchó cuando, al ver como Carlos rompe en pedazos el discurso que ha preparado para una fiesta en la escuela por considerar que “is insubordinate. It is improper. It is disrespecting of her teachers” (*ibid.*: 145), le grite: “Chapita! You’re just another Chapita!” (*ibid.*: 147). La postura estricta y sexista del padre contra la sexualidad de sus hijas es un elemento que se repite a lo largo de la novela: “«I don’t want loose women in my family,» he had cautioned all his daughters” (*ibid.*: 28) y que será determinante en las primeras experiencias de las hermanas con los hombres, divididas siempre entre el miedo, la vergüenza y el deseo. Sólo Sofía se atreverá a desafiarlo abiertamente marchándose de casa después de que, rebuscando en sus cajones, encuentre unas cartas en las que hay referencias explícitas al sexo. La escena de la discusión entre ambos es paradigmática del choque generacional y cultural que las circunstancias de la emigración han contribuido a encrespar:

“Has he deflowered you? That’s what I want to know. Have you gone behind the palm trees? Are you dragging my good name through the dirt, that is what I would like to know!” [...] “Are you a whore?” the father interrogated his daughter. [...] “It’s none of your fucking business!” she said in a low, ugly-sounding voice like the snarl of an animal who could hurt him. “You have no right, no right at all, to go through my stuff or read my mail!” (*ibid.*: 30).

Poco a poco, el resto de hermanas también tendrá que ir deshaciéndose de los prejuicios y tabúes que la cultura vernácula impone sobre su sexualidad para conseguir vivirla sin sentimientos de culpa o vergüenza, un proceso que en la obra vemos con detalle a través de las experiencias de Yolanda, especialmente en “The Rudy Elmenhurst Story”:

About five years later, I was in grad school in upstate New York. I was a poet, a bohemian, etcetera. I’d had a couple of lovers. I was on birth control. I guessed I’d resolved the soul and sin thing by lapsing from my heavy-duty Catholic background, giving up my immortal soul for a blues kind of soul. (*ibid.*: 102).

Al final de la historia, observamos que las cuatro han dado el salto a una construcción de género más cercana a las corrientes feministas en boga en Estados Unidos en los años setenta y ochenta —aunque siguen sin ser capaces de defender su sexualidad delante de su padre—, por lo que obra realmente muestra la deconstrucción de esa conciencia de género al recorrer la historia en orden inverso. La adaptación a su realidad bicultural y la construcción de una identidad híbrida se producen en paralelo a esta toma de conciencia respecto a su rol femenino, circunstancia que pone de manifiesto la importancia de la armonización de las distintas influencias en la liberación del individuo de los yugos culturales y la creación de una verdadera personalidad propia.

Por otro lado, la novela vuelve también sobre un tema clásico en la literatura hispana escrita en Estados Unidos como es la dificultad para adaptarse a un entorno hostil con los inmigrantes de origen latino. En *HGGLTA* este conflicto aparece reflejado, sobre todo, en “Trespass”, donde vemos el hostigamiento al que el resto de niños someten a Carla en la escuela: “Go back to where you came from, you dirty spic!” (*ibid.*: 153), una frase similar a la que la vecina grita a la familia en “Floor Show” después de quejarse al casero: “The Garcías should be evicted. Their food smelled. They spoke too loudly and not in English.” (*ibid.*: 170). Esta hostilidad se suavizará con los años y las luchas por los derechos civiles de los años 60 y 70, pero no así su imagen como extranjeras, que provocará que la visión de la gente esté siempre enturbiada por el velo del exotismo (cf. Hall 1991, Jay 1993, Bhabha 1994). “I thought you’d be hot-blooded, being Spanish at all” (*ibid.*: 99), le dice Rudy a Yolanda generalizando sobre su procedencia y asumiendo uno de los estereotipos más extendidos sobre los hispanos, y, adoptando una postura similar, sus padres le dicen que será interesante para él salir con ella para aprender acerca de otras culturas, una frase que molesta a Yolanda, aunque en ese momento aún no sepa por qué: “It bothered me that they should treat me like a geography lesson for their son. But I didn’t have the vocabulary back then to explain even to myself what annoyed me about their remark” (*ibid.*: 98). No obstante, experimentan una sensación de no-pertenencia (cf. Hwang 1998, Said 1999, Vidal Claramonte 2007b) parecida cada vez que vuelven a la República Dominicana y el resto de la familia las trata como estadounidenses: “Here she comes, Miss America!” (*ibid.*: 4). Es, además, interesante observar cómo Alvarez contrapone las dos influencias en esta novela, mostrando las narrativas opuestas que los personajes tienen que conjugar para elaborar la suya propia. Así, vemos las diferencias entre las dos culturas en

conceptos como la cortesía, los roles femeninos o la familia; diferencias que son, a menudo, transmitidas a través del modo en el que los protagonistas emplean el lenguaje.

Ambas traducciones trasladan las cuestiones ideológicas que Alvarez transmite con sus palabras y los mismos temas que aparecen subrayados en la obra original son los que el lector capta al leer tanto la versión de Gubern como la de Guhl. Sin embargo, el componente ideológico y activista de la novela gana fuerza con la utilización del (bi)lenguaje como herramienta comunicativa y estilística, que sirve a la autora para subrayar sus reivindicaciones y esto es, como explicaré en la sección siguiente, precisamente lo que no hallamos en las reescrituras españolas. Además, una parte importante de la información sobre las narrativas de los personajes no aparece detallada de forma explícita, sino que está implícita en su uso del idioma; un rasgo que también corre una suerte desigual en los distintos textos.

4.3.4. Las características lingüísticas en *HGGLTA*

El lenguaje desempeña un rol fundamental en *HGGLTA*, un detalle que observamos desde el principio, puesto que ya el título hace clara referencia a este tema. En el caso de las hijas el aprendizaje y manejo del inglés va unido a su adaptación a la cultura estadounidense. En ocasiones funciona como elemento de subversión frente a sus padres y a su actitud conservadora y sexista, y, por lo tanto, Alvarez utiliza este aprendizaje, esta evolución en el uso del idioma, como un marcador de la separación cultural cada vez mayor entre padres e hijas. El dominio de la lengua es, pues, un signo de libertad y emancipación femenina (cf. Gundara 2000, Cronin 2006, López Ponz 2010a), un arma para deshacerse de rígidas convenciones sociales, una forma de invadir la esfera pública, vetada a las mujeres en la sociedad dominicana. De esta manera, se hace obvio que el lenguaje constituye un elemento poderoso y fundamental en la lucha por la independencia, ya que es el medio para *traducirse* a uno mismo de forma *autónoma* (Cronin 2006: 53-54), controlando el proceso comunicativo. Como se ve, por ejemplo, en el capítulo “Trespass”, ser capaz de *trasladarse* al idioma mayoritario es absolutamente necesario para ser tomado en serio al ejercer un derecho, pues depender de formas heterónimas de traducción (*id.*) puede conllevar que la voz del Otro quede silenciada por el poder.

La autora utiliza en esta novela el lenguaje como un método para definir y describir a los personajes y sus narrativas, especialmente en el caso de los padres. Así, la correspondencia entre el dominio de la lengua, la adaptación a la nueva cultura y las relaciones de las hijas con cada progenitor no es casual. Las cuatro hermanas adoran a su padre, pero no pueden comunicarse con él, *no hablan el mismo idioma*, las premisas desde las que parte su concepción del mundo son tan distintas que no son capaces de entenderse. Por ejemplo, cuando alguna de las hijas tiene un problema de salud, es Laura la que habla con el médico, la que trata de comprender y explicar la situación, mientras que Carlos se limita a callar y a observar confuso lo que ocurre. No es capaz de encontrar las palabras para desentrañar y *traducir* la realidad que viven sus hijas, porque no habita el mismo universo, ni cultural ni lingüístico. En cambio, desde el comienzo de la novela vemos que, a pesar de las evidentes diferencias generacionales, culturales y sociales, Laura sí se comunica con sus hijas. Ella es consciente de que el cambio de contexto a consecuencia de la emigración conlleva una serie de alteraciones, una evolución en la manera de ver el mundo:

Laura had gotten used to the life here. She did not want to go back to the old country where, de la Torre or not, she was only a wife and a mother (and a failed one at that, since she had never provided the required son). Better an independent nobody than a high-class houseslave (Alvarez 2005 [1991]: 143-144).

El conflicto generacional es, como comentaba, un tema recurrente, que se expresa a través del uso del idioma. Así, aunque las hermanas sean las protagonistas de la obra, los personajes secundarios del padre y de la madre son fundamentales para la historia, no sólo por su evidente papel en el desarrollo de los acontecimientos, sino también por su función como contrapunto a la identidad y personalidad de Carla, Sandra, Yolanda y Sofía. Si bien tanto los personajes de las hijas, variados pero con similares características de rebelión y adaptación a la cultura estadounidense, como el de Carlos, conservador y estático a lo largo de la novela, quedan definidos de forma muy clara hasta el punto en el que podríamos dibujar una línea en la que el padre estuviera en un extremo y Sofía (la más rebelde de las hermanas) en el otro, la madre es un personaje más ambivalente. Alvarez nos muestra su identidad con dos técnicas: de un lado, por oposición con los extremos que representan sus hijas y su marido, Laura no es *tan* cerrada ni reaccionaria como Carlos, pero tampoco es *tan* abierta y liberal como sus hijas, sino que funciona como mediadora, como *traductora*, en la difícil relación

entre ambas partes. Del otro, mediante su particular forma de utilizar el lenguaje que muestra su malogrado intento de adaptación a la sociedad estadounidense ya que “as a primary marker of national identity, language and her difficulties with it become an obstacle to assimilation, demonstrating linguistically her dis-integration in American culture” (Johnson 2005: 70). Las distintas actitudes del padre y de la madre se hacen patentes, por ejemplo, en la forma de valorar la creatividad de Yolanda en “*Daughter of Invention*”. Mientras que Laura la anima a ser ella misma y defender valores propios de la sociedad estadounidense como la independencia, Carlos monta en cólera y rompe el discurso tras oírlo porque le parece irrespetuoso y subversivo, ya que los valores de obediencia y humildad son fundamentales en la cultura dominicana. Sin embargo, tras el estallido de rabia de Carlos, Laura no se pliega al modelo de sumisión que se espera de ella, sino que se enfrenta a su marido: “This is America, Papi, America! You are not in a savage country anymore” (Alvarez 2005 [1991]: 146).

La actitud de la madre se corresponde con una mayor adaptación al nuevo contexto, en el que también trata de encontrar su sitio, y con un mejor manejo del idioma que le permite interactuar fácilmente con el entorno, ya que desde el principio vemos que, a pesar de sus frecuentes calcos sintácticos, habla inglés mejor que su marido, pero no sabremos la razón hasta casi el final del libro cuando se nos cuenta la llegada de la familia a Estados Unidos y una de las hijas desvela el misterio: “Mami was the leader now that they lived in the States. *She* had gone to school in the States. *She* spoke English without a heavy accent” (*ibid.*: 176). De esta forma, Alvarez subvierte el patrón más común de familia emigrante al hacer que Laura domine la lengua de llegada y, por lo tanto, la situación, hasta cierto punto. No depende de su marido, sino al revés, es ella la que la que ejerce una forma autónoma de traducción (Cronin 2006: 53-54) y, de hecho, su adaptación a la sociedad estadounidense es mayor que la de Carlos, quien, incluso al final de la historia, sigue hablando un “broken English” (*ibid.*: 25). Por el contrario, las cuatro hermanas hablan inglés perfectamente, pero no son capaces de expresarse de forma fluida en español cuando vuelven a su país de origen.

Estas diferencias en el empleo del idioma son fundamentales, pues, para entender el posicionamiento de los personajes entre ambas influencias lingüísticas y culturales. La hibridación se hace, así, patente a lo largo de toda la novela en distintos detalles y siempre con un significado determinado. Por ejemplo, el empleo del español

lleva implícito un valor emocional, como vemos en el uso de los vocativos cariñosos: la madre utiliza “Cuquita” para las cuatro hijas y la nieta y las hermanas siempre llaman “Papi” a Carlos. En cambio, llaman “Mami” a su madre excepto cuando se enfadan con ella y quieren que se sienta mal; en esas ocasiones utilizan la forma inglesa “Mom”, un cambio bastante significativo:

Her daughters never called her *Mom* except when they wanted her to feel how much she had failed them in this country. She was a good enough Mami, fussing and scolding and giving advice, but a terrible girlfriend parent, a real failure of a Mom (*ibid.*: 135-6).

Esta característica se mantiene en ambas traducciones, que, sin embargo, no adoptan una estrategia sistemática para trasladar las confusiones y los juegos interlingüísticos plasmados en el texto, así como tampoco para recrear la forma de hablar de cada personaje de manera que sea tan representativa como en la obra original.

Así, si nos fijamos en el modo en que Alvarez caracteriza el habla de los padres, vemos que Carlos comete numerosos errores gramaticales y sintácticos al emplear el inglés: “This is your home, and never you should forget it” (*ibid.*: 25), “I am perfect ready” (*ibid.*: 37), “Paid every penny back” (*ibid.*: 43), un rasgo que en ocasiones se menciona en las traducciones, pero que no se refleja en el lenguaje: “les daba la bienvenida en su inglés chapurreado: —Éste es vuestro hogar, y no deberíais olvidarlo nunca” (Alvarez 1994: 36), “Estoy completamente preparado” (*ibid.*: 46), “Le devolví hasta el último centavo” (*ibid.*: 52); “abría los brazos para acogerlas, en su inglés dificultoso: «Ésta es su casa y eso es algo que no deben olvidar»” (Alvarez 2007a: 25), “Estoy listo” (*ibid.*: 37), “Le devolví hasta el último centavo” (*ibid.*: 44). Como ocurría en los casos analizados con anterioridad, la hipercorrección en las traducciones elimina las características del habla de los personajes y, por tanto, de su posicionamiento entre ambas influencias. Más compleja es la manera en la que Alvarez construye la forma de expresarse de Laura, quien, además de cometer errores similares a los de Carlos, cae en otros a causa de su afán por utilizar el inglés, aunque sea traduciéndolo literalmente del español, lo que la lleva a “[mix] up some common phrase” (Alvarez 2005 [1991]: 7), como afirma Yolanda. Así, a menudo Laura construye sus oraciones empleando una sintaxis muy pegada al español, de modo que no suenan inglesas en absoluto: “that Yo has always loved poetry” (*ibid.*: 47), “Bad men is what they’ve had!” (*ibid.*: 52). Esto no se observa en ninguna de las dos traducciones, si bien es cierto que es difícil

trasladar esta marca a nuestro idioma. Además, observamos que en el discurso de la madre hay una fuerte presencia de palabras en castellano, probablemente para subrayar que, en ocasiones, emplea esta lengua. Como afirma en la nota que incluye al comienzo de la obra, Gubern sí señala estos términos marcándolos en cursiva, mientras Guhl opta por no marcarlos tipográficamente. Ninguno de los dos traductores adopta algún tipo de estrategia compensatoria de manera sistemática para equilibrar la pérdida, como, por ejemplo, mantener algunas palabras en inglés en el habla de las cuatro hermanas para que la distancia lingüística con sus padres se vea también en las versiones españolas.

Por otro lado, Alvarez señala que Laura pronuncia mal o construye de forma inadecuada algunas palabras: “«Remember that time we took the car to Bear Mountain, and we re-ah-lized that we had forgotten to pack an opener with our pick-a-nick?» (Her daughters kept correcting her, but she insisted this was how it should be said)” (*ibid.*: 137). A pesar de que la incorrección en la escritura desaparece, Gubern trata de homogeneizar el texto sin perder el tenor bilingüe y, por tanto, mantiene la referencia al error de la madre, aunque no tenga mucho sentido acompañada de una oración en perfecto español: “¿Recuerdas aquella vez que fuimos en coche a Bear Mountain y descubrimos que habíamos olvidado meter un abrelatas en la cesta de la comida? — Pronunciaba a su manera muchas de las palabras inglesas, pero sus hijas sabían que corregirla era inútil” (Alvarez 1994: 141). Guhl, en cambio, consigue mantener el error en su traducción y explicar por qué la madre pronuncia mal la palabra inglesa, pero no conserva el dato de que la incorrección se debe al uso del inglés, lengua que Laura no acaba de dominar: “«¿Recuerdas aquella vez que nos fuimos en el carro a la Montaña del Oso, y allá nos dimos cuenta de que habíamos olvidado empacar un abrelatas con nuestro pic-a-nic?» (Sus hijas siempre la corregían, pero ella insistía en que ésa era la expresión original y por eso había que decirla de esa manera)” (Alvarez 2007: 142). Además, existen dos escenas en la novela en las que se hace patente de forma sutil que Laura es capaz de hablar inglés, pero que no es su primera lengua, lo que provoca que no la domine lo suficiente como para, por ejemplo, recitar algo de memoria con facilidad. La primera escena ocurre cuando Laura va a un recital de poesía a escuchar a Yolanda y trata de recitar unos versos de un poema de Poe que no consigue recordar bien:

Many many years ago, something... something,
In a... something by the sea...

A princess there lived whom you may remember
By the name of Annabel Lee... (Alvarez 2005 [1991]: 50).

*Hace muchos muchos años, no sé qué... no sé qué.
en un... no sé qué junto al mar...
vivía una princesa a quien quizá recordéis
llamada Annabel Lee...* (Alvarez 1994: 58).

*Many many years ago, something... something,
In a... something by the sea...
A princess there lived whom you may remember
By the name of Annabel Lee...* (Alvarez 2007: 51).

Como vemos, Gubern opta por traducirlo al español y no sería una decisión desacertada si no fuera porque se pierde la referencia lingüística, ya que el hecho de no recordar bien el poema probablemente se debe a que está en inglés. Guhl, en cambio, mantiene el texto igual que aparece en el original y lo traduce en una nota a pie de página en la que, además, explica a qué poema se están refiriendo:

Hace muchos, muchos años, no sé qué... no sé qué, / En un... no sé qué junto al mar... / Vivía una princesa a quien quizás recuerden / Llamada Annabel Lee... La autora se refiere al poema “Annabel Lee” de Edgar Allan Poe (NT) (*id.*).

La segunda escena tiene lugar cuando Yolanda está tratando de escribir el discurso para la escuela y la madre le pone como ejemplo la famosa alocución que Lincoln pronunció en Gettysburg. Al intentar citar la primera frase, Laura se equivoca y, en lugar de *Four score and seven years ago*, sustituye la segunda parte de la expresión por la que normalmente se emplea para comenzar un cuento infantil:

“Just remember how Mister Lincoln couldn’t think of anything to say at the Gettysburg, but then, bang! Four score and once upon a time ago,” she began reciting (Alvarez 2005 [1991]: 142).

—Recuerda simplemente que a míster Lincoln no se le ocurría nada que decir en Gettysburg, y de pronto, ¡bang!, le salió uno de los discursos más bellos de la historia... (Alvarez 1994: 145).

“Acuérdate de lo que le pasó al presidente Lincoln, que no sabía qué decir en Gettysburg, y de repente, ¡bang! le salieron esas palabras que hoy todo el mundo en este país se sabe de memoria: *Four score and once upon a time ago*” empezó a recitar el famoso discurso (Alvarez 2007a: 147).

Gubern elimina por completo la referencia mientras que Guhl mantiene la frase original y añade la información de que es una cita reconocible para cualquier persona

estadounidense; además, en una nota a pie de página explicita el error que comete Laura, que, de lo contrario, podría pasar desapercibido para un lector hispano:

Como sucede con tantas otras cosas que cita, Laura García cita mal las primeras palabras del discurso que Abraham Lincoln pronunció en Gettysburg, lugar de una de las grandes batallas de la Guerra de Secesión, que dicen: *Four score and seven years ago* (Hace ochenta y siete años), refiriéndose al momento de la independencia de los Estados Unidos, y las mezcla con el comienzo tradicional de los cuentos de hadas “once upon a time” (érase una vez) para terminar con algo que en español podría traducirse como “Hace ochenta años, había una vez...”, y que no tendría mucho sentido en boca de Lincoln (NT) (*id.*).

Por último, el rasgo más característico de la manera de hablar de Laura es su mal uso de los refranes y las frases hechas: “her English was a mishmash of mixed-up idioms and sayings” (Alvarez 2005 [1991]: 135). En ocasiones los traduce literalmente del español —una técnica que hemos visto que también emplea Cisneros con sus personajes—, aunque la mayor parte de las veces intenta emplear una expresión inglesa y se equivoca provocando un efecto cómico y mostrando, una vez más, que su manejo de esta lengua dista mucho de ser perfecto: “While she makes herself understood, her language also identifies her as an outsider, despite her attempts to assimilate” (Johnson 2005: 70). Estos errores, como bien dice Johnson, la identifican como inmigrante y muestran su desplazamiento dentro de la cultura estadounidense. Veamos un momento de la obra en que traduce literalmente al inglés un refrán dominicano:

“Maybe not. Maybe, just maybe, there’s something they’ve missed that’s important. With patience and calm, even a burro can climb a palm.” This last was one of her many Dominican sayings she had imported into her scrambled English (Alvarez 2005 [1991]: 138).

—Quizá no. Quizá, sólo quizá, se han olvidado de algo que puede ser importante. Con paciencia y calma, incluso un burro puede trepar a una palmera.

Éste era uno de los dichos populares dominicanos que había introducido en su heterogéneo inglés (Alvarez 1994: 142).

“A lo mejor no. Quizás hay algo importante que han pasado por alto. Con paciencia y calma, hasta un burro se sube a una palma”. Ése era uno de los muchos dichos dominicanos que había logrado importar a su revoloteado inglés (Alvarez 2007a: 143).

El dicho original dice “con paciencia y calma sube un burro a una palma” y así es como opta por traducirlo Guhl; Gubern, en cambio, opta por trasladar literalmente la expresión sin tratar siquiera de rimarla, con lo que pierde el efecto estilístico y la chispa

del original. En realidad, podría haber aprovechado la carga exótica que tiene para los lectores españoles el refrán dominicano y, de esta manera, crear, al menos, un efecto de distanciamiento cultural.

Sin embargo, tanto a Gubern como a Guhl les plantean más problemas las situaciones en las que el efecto de extrañamiento se produce por un mal uso de un dicho inglés. Analizando varios quizá seamos capaces de identificar las estrategias que adoptan los traductores respecto a este problema de traducción. Así, en un momento dado Laura afirma “when in Rome, do unto the Romans” (Alvarez 2005 [1991]: 135), en lugar de *when in Rome, do as the Romans do*, y Gubern opta por eliminar la información sobre el error y emplear el conocido refrán español “donde fueres, haz lo que vieres” (Alvarez 1994: 139), mientras que Guhl utiliza el mismo dicho pero introduciendo un error: “adonde fueres, aguanta lo que vieres” (Alvarez 2007a: 140). Poco después, Laura afirma estar “green behind the ears” (Alvarez 2005 [1991]: 135) al intentar decir *wet behind the ears*, una expresión anglosajona que significa no tener experiencia. Gubern aprovecha que la locución española “estar verde” tiene el mismo sentido para inventar una frase que transmita esta idea: “tenía «el oído verde»” (Alvarez 1994: 139), pero no consigue mantener el efecto cómico del original, ya que no es una expresión que remita al lector a otra. Guhl simplemente emplea una oración que existe en nuestro idioma y que tiene el mismo significado: “todavía estaba en pañales” (Alvarez 2007a: 140), aunque ello suponga perder la información que se transmite con la equivocación. Es decir, en varios casos se elimina el error, de forma que el lector del texto español no puede inferir a partir del habla de Laura los mismos datos que infiere el lector del original.

En otra escena, la madre trata de consolar a sus hijas por el hostigamiento en la escuela diciéndoles “sticks and stones don’t break bones” (Alvarez 2005 [1991]: 135) y, por tanto, confundiendo el comienzo del dicho inglés *Sticks and stones may break my bones, but words will never hurt me*. Guhl decide adaptarlo modificando un dicho español que tiene el mismo significado: “A pedradas necias, oídos sordos” (Alvarez 2007a: 140). Por el contrario, Gubern mantiene la expresión en inglés y escribe una nota a pie de página explicando lo que ocurre:

“Palos y piedras no rompen huesos.” Laura cita erróneamente un proverbio inglés que dice precisamente todo lo contrario: “Palos y

piedras romperán mis huesos, pero los insultos (o ‘las palabras’, según el caso) no me herirán” (Alvarez 1994: 139).

Apenas unas páginas después, Laura afirma “necessity is the daughter of invention” (Alvarez 2005 [1991]: 142) y ambos traductores trasladan la frase de forma literal como “la necesidad es la hija de la invención”, recurriendo a la versión española del mismo refrán.

Como vemos, Guhl trata siempre de adaptar las expresiones al español, normalmente manteniendo el error, con lo que el texto conserva el efecto cómico, aunque, al no hacerse referencia a la razón por la que el personaje comete incorrecciones, se corre el peligro de que el lector olvide el tenor bilingüe del contexto en que se desarrolla la acción. Por su parte, Gubern adopta diversas técnicas que van desde la traducción literal hasta las explicaciones en nota al pie, de forma que, aunque en ocasiones consiga trasladar la información, su falta de sistematicidad en el tratamiento de este problema es desconcertante y provoca que la forma de hablar de los padres no transmita la carga de significado que Alvarez le proporciona en la obra origen.

La variedad de estrategias empleadas por los traductores en la solución de los problemas que plantea el (bi)lenguaje de Laura García revelan la dificultad de trasladar este rasgo, sobre todo si se intenta crear un texto mayoritariamente monolingüe. En efecto, en las versiones españolas, las diferencias entre las identidades y los *habitus* culturales desarrollados por Carlos, Laura y las cuatro hermanas se perciben en la información que se incluye en el texto, pero no en el uso del lenguaje. He analizado con especial cuidado el caso de la madre, porque creo que es un ejemplo paradigmático del intento por adaptarse lingüísticamente al nuevo entorno mediante la utilización de formas autónomas de traducción. El afán de Laura por hablar inglés hace que el objetivo comunicativo se cumpla, a pesar de sus errores.

En lo que respecta a los numerosos vocablos españoles que la autora intercala en la obra, ya comentaba con anterioridad que Gubern incluye una nota al pie al comienzo de la novela en la que advierte al lector que las palabras marcadas en cursiva aparecen en español en el original. Guhl, en cambio, no las marca de ninguna forma y tampoco emplea una estrategia de compensación para respetar el bilingüismo del texto, por lo que el público de su versión no tiene manera de conocer el juego interlingüístico que

Alvarez plantea. Observemos que en los momentos que tienen lugar en la República Dominicana, el uso de palabras y expresiones en español sirve para recordar al lector que, en realidad, las conversaciones tendrían lugar en ese idioma. Como ya hemos dicho, el hecho de que los personajes empleen una lengua u otra, así como sus distintos niveles de competencia en español y en inglés, tienen connotaciones que son importantes para su caracterización, porque subrayan su *habitus* cultural. Las diferentes voces que se escuchan en, por ejemplo, la primera escena marcan distancias culturales y sociales, así como circunstancias vitales:

“Older, not wiser.” Carmencita’s quip in English is the product of her two or three years away in boarding school in the States. Only the boys stay for college. Carmencita continues in Spanish: “We thought we’d become you back with an Island cake!” [...] In halting Spanish, Yolanda reports on her sisters. When she reverts to English, she is scolded, “¡En español!” [...] “U’té que sabe,” Altagracia says in a small voice. You’re the one to know. “Come now, Altagracia,” her mistress scolds. The maid obeys. “In my *campo* we say a person has an *antojo* when they are taken over by un *santo* who wants something” (Alvarez 2005 [1991]: 6-8).

—*Older, not wiser** —dice Carmencita. Sus agudezas en inglés son producto de los dos o tres años pasados en un internado de Estados Unidos. Sólo los varones se quedan allá más tiempo y pasan a la universidad. Carmencita continúa en castellano—: ¡Hemos pensado celebrar tu regreso con un pastel de la Isla!
*Más vieja, no más sabia. (*N. del T.*) [...] En inseguro castellano, Yolanda explica lo que hacen sus hermanas. Cuando recurre al inglés, es abroncada: “¡En español!” [...] —*U’té que sabe* —dice con un hilo voz.
—Vamos, Altagracia —la reconviene su señora.
La criada obedece:
—En mi campo decimos que una persona tiene un antojo cuando se ha adueñado de ella un santo que quiere algo (Alvarez 1994: 18-20).

“Más vieja pero no más sabia”, contesta Carmencita en inglés, producto de sus dos o tres años en un internado en los Estados Unidos. Sólo los varones se quedan allá para estudiar en la universidad. Carmencita continúa en español: “¡Pensamos en darte la bienvenida con un bizcocho isleño!” [...] Yolanda informa sobre sus hermanas en un español vacilante. Y cuando vuelve a hablar en inglés, un coro la corrige clamando: “¡En español!” [...] “U’té que sabe”, responde Altagracia en voz baja. “A ver, Altagracia”, la regaña su patraña. La criada obedece. “En mi campo decimos que una persona tiene un antojo cuando se apodera de ella un santo que quiere algo” (Alvarez 2007a: 6).

Vemos que el dominio de un idioma tiene una significación especial, como en el caso de las expresiones inglesas de Carmencita o en el de la escasa competencia oral de Yolanda en español, provocada por haber pasado cinco años sin volver a su país de origen. La forma de hablar también señala la extracción social de los personajes, como muestran las palabras de Altagracia. Las estrategias de ambos traductores a lo largo de la escena siguen una línea naturalizante, aunque llama la atención el hecho de que Gubern opte en esta ocasión por dejar las palabras de Carmencita en inglés. De nuevo, su falta de sistematicidad en la solución de los problemas lingüísticos resulta, cuando menos, desconcertante.

En conclusión, al analizar la obra en su conjunto, observamos que la autora emplea el lenguaje como una herramienta ideológica (cf. Meix 1994) y activista, además de como un instrumento definitorio que le permite establecer diferentes niveles de adaptación y relación entre los protagonistas de la historia. Por lo tanto, la línea naturalizante que adoptan ambos traductores para hacer frente a los problemas derivados del bilingüismo de los protagonistas hace un flaco favor al texto, al eliminar el ingrediente combativo que entronca el proceso de descubrimiento identitario de las hermanas con la toma de la conciencia de la “*new mestiza*” (Anzaldúa 1987) y el desarrollo de un pensamiento y una forma de expresión fronterizos. Por otro lado, la falta de una estrategia sistemática y homogénea en la traducción del habla de los personajes provoca que su identidad aparezca desdibujada y borrosa en las versiones españolas, además de perderse los efectos cómicos que Alvarez consigue al superponer las lenguas española e inglesa. La originalidad del planteamiento lingüístico de la novela se esfuma en una profusión de estrategias traductorales que, en la edición de Ediciones B, llegan incluso a desconcertar al lector.

4.3.5. Las referencias culturales en *HGGLTA*

Decíamos antes que las referencias culturales son fundamentales para recrear el contexto en el que se desarrolla la acción y hacerlo creíble para el lector. La adscripción de estos elementos a una ubicación social, temporal y geográfica es el rasgo que consigue territorializar la historia, algo que en este tipo de literatura resulta clave para transmitir el sentido. Debido a su especificidad, estas alusiones ocupan a menudo el

espacio de lo intraducible (Bhabha 1994), ya que su significado se encuentra profundamente enraizado en el entorno de origen.

En *HGGLTA* encontramos, sobre todo, referencias intertextuales a libros y canciones populares entre los jóvenes estadounidenses durante los años sesenta, setenta u ochenta, el lapso de tiempo que abarca la novela. Una vez más, Gubern opta por estrategias de corte naturalizante, mientras que Guhl, aquí sí, trata de mantener el sabor de la obra, aunque para ello tenga que recurrir a la no traducción. En esta línea, en una escena del capítulo “Joe”, Yolanda y John están escuchando la radio y suena una canción de los Beatles, *All you need is love*:

“All you need is love,” the radio wailed, as if it were hungry. [...] “Love,” the song snarled, starved. “Love... love...” (Alvarez 2005 [1991]: 70-71).

-Todo lo que necesitas es amor –gimió la radio, como si estuviera hambrienta. [...] -Amor –rezongaba la canción, ciertamente famélica-. Amor... amor... (Alvarez 1994: 77).

Como si tuviera hambre, la radio gimió “*All You Need Is Love*”, la canción de los Beatles. [...] “*Love*”, gruñó la canción, hambrienta. “*Love... love...*” (Alvarez 2007a: 72).

Al traducirla, Gubern pierde la referencia cultural, que en español deja de ser reconocible, pero, curiosamente, si la hubiera dejado en inglés, habría sido identificada por la mayoría de los lectores, ya que la canción es también muy conocida en España. Guhl, en cambio, no sólo conserva la letra en inglés, sino que, además, explicita que Alvarez está haciendo referencia a la canción de los Beatles, con lo que cualquier lector hispano puede reconocerla. Más adelante encontramos otro ejemplo similar con el título de un libro. Cuando las hermanas comienzan a explorar las nuevas posibilidades de su identidad femenina, Yolanda recibe una reprimenda por llevar a casa la obra *Our Bodies, Ourselves*, un título fácilmente identificable por un lector anglosajón, ya que su publicación en 1970 constituyó un auténtico hito en la entrada de la sexualidad femenina en la esfera pública. Considerada un clásico en el canon feminista, *Our Bodies, Ourselves* hablaba de muchos temas que aún eran tabúes en la época. Guhl recurre de nuevo a la no traducción y conserva el título original, mientras que Gubern, dado que nunca ha sido publicado en España, opta por trasladarlo como *Nuestro cuerpo*,

nuestra personalidad, lo que hace que el lector pierda completamente la referencia original, porque es difícil que relacione ese nombre con la obra real que Alvarez menciona. Esto sería lo que Rabadán denomina una “laguna de tipo ontológico” (Rabadán 1991: 111), ya que no existe traducción posible al español de algo que simplemente no existe en esa lengua y, por lo tanto, no significa nada para el público. La técnica seguida por Guhl parece más adecuada para respetar la particularidad del contexto en el que tiene lugar la acción y demandar un pequeño esfuerzo a los receptores monolingües, similar al que deben realizar los lectores del texto original que desconocen la lengua española.

En cambio, Gubern apuesta por emplear las notas al pie con otro tipo de referencias culturales, como la que Alvarez incluye en el primer capítulo a la “Happy Hour” (2005 [1991]: 7), que decide mantener en inglés con una nota que dice: “Durante la llamada *Happy Hour*, generalmente al final de la tarde, algunos bares o establecimientos de bebidas sirven éstas a precios inferiores al corriente (*N. del T.*)” (Alvarez 1994: 19). Guhl mantiene su postura de no incluir notas explicativas y simplemente deja la expresión en inglés, si bien hay que decir que en este punto la distancia temporal entre 1994 y 2007 representa una gran diferencia, puesto que el uso del término “happy hour” está muy extendido en el ámbito hispano desde principios del siglo XXI.

Por otro lado, al igual que ocurría en *WHC*, la presencia de marcas de productos es frecuente y las estrategias de traducción para estos elementos tan culturalmente específicos varían dependiendo de su difusión en el contexto meta que va a recibir la nueva versión de la obra. Así, en el original encontramos, entre muchas otras, “Volvo” y “Datsun” (Alvarez 2005 [1991]: 9), “Palmolive” (*ibid.*: 14), “Kleenex” (*ibid.*: 51), “Dixie cup” (*ibid.*: 96), “Kotex” o “Tampax” (*ibid.*: 112). En la versión de Gubern se mantienen todas excepto “Dixie cup”, que se convierte en “vaso de cartón plastificado” (Alvarez 1994: 102) y “Kotex”, que pasa a ser “compresa” (*ibid.*: 118); es decir, el traductor opta por mantener las marcas que son también conocidas y vendidas en España, pero las sustituye por el término genérico o una paráfrasis explicativa cuando piensa que el lector español no va a reconocerlas. En un momento dado, llega incluso a eliminar completamente alguna referencia para evitar incomprendimientos, eliminando así

también parte de la información cultural y social que la autora transmite con el uso de estos marcadores:

On the counter, he had left behind the bottle of wine. I had one of those unserious, cheap, grad school corkscrews. Those days we bought gallon jugs of Gallo with pull-out corks or screwed-on lids. I worked the corkscrew in as far as it would go (Alvarez 2005 [1991]: 103).

Rudy había dejado la botella de vino en el escritorio de la entrada. Yo tenía uno de aquellos sacacorchos de baratillo que circulaban por la escuela universitaria. Lo introduje en el tapón tan profundamente como pude (Alvarez 1994: 109).

Guhl sí conserva la referencia al vino Gallo, aunque emplea la misma estrategia que Gubern para el resto de marcas, mantiene aquellas que se comercializan también en el mundo hispano y escoge un nombre genérico para las que no, como “Dixie cup”, que se transforma en “vaso desechable” (Alvarez 2007a: 98) y “Tampax”, que pasa a ser simplemente “tampones” (*ibid.*: 117).

Para terminar, hay un momento en la novela en el que se concentran varias referencias literarias y musicales que un lector estadounidense reconocería fácilmente, pero que pueden resultar mucho más crípticas para el público hispano y es interesante observar la variedad de posturas que ambos traductores adoptan en el espacio de menos de una página para trasladarlas. La escena tiene lugar en el capítulo “Joe”, cuando Yolanda sufre una crisis nerviosa a causa de su ruptura con John, provocada por sus problemas de comunicación, y comienza a hablar empleando citas, a veces con errores, de distintos escritores y fragmentos de canciones populares:

She quoted Frost; she misquoted Stevens; she paraphrased Rilke’s description of love. [...] She quoted to him from Rumi; she sang what she knew of “Mary Had a Little Lamb,” mixing it up with “Baa Baa, Black Sheep.” [...] “Tears, tears,” Joe said, reciting again, “tears from the depths of some profound despair.” “Don’t worry,” the doctor said, coaching the alarmed parents. “It’s just a poem.” “But men die daily for lack of what is found there,” Yo quoted and misquoted, drowning in the flooded streams of her consciousness (Alvarez 2005 [1991]: 79-80).

Citaba a Frost; citaba erróneamente a Stevens; parafraseaba la descripción del amor según Rilke. [...] Ella citó para él a Rumi; cantó lo que sabía de “Mary tenía una ovejita” mezclándolo con “Baa, Baa, Oveja Negra”. [...]

—“Lágrimas, lágrimas —dijo Joe, recitando de nuevo—, lágrimas de las profundidades de algún hondo desespero.”

—No se preocupen —dijo el médico, tranquilizando a los alarmados padres—. No es más que un poema.

—“Pero los hombres mueren cada día por falta de lo que se encuentra allí” —citaba Yo, correcta e incorrectamente, ahogándose en las desbordadas corrientes de su conciencia (Alvarez 1994: 85-86).

Citaba a Frost; citaba mal a Stevens; parafraseaba la descripción que Rilke había hecho del amor. [...]

Ella le cito a Rumi; cantó lo que sabía de “Arroz con leche”, mezclándolo con la letra de “Mambrú se fue a la guerra”. [...]

“Lágrimas, *tears*”, dijo Joe, recitando de nuevo. “*Tears from the depths of some profound despair*”.

“No se preocupe”, dijo el doctor, alentando a los asustados padres. “No es más que un poema”.

“Y los hombres mueren *daily for lack of what is found there*”. Yo citaba, inventaba y trastocaba, dejándose arrastrar por la crecida corriente de su conciencia (Alvarez 2007a: 81-82)

Alvarez incluye en este fragmento multitud de referencias literarias, primero a poetas más o menos célebres en el ámbito anglosajón: Robert Frost, Wallace Stevens, Rainer Maria Rilke y Yalal ad-Din Muhammad Rumi; y, posteriormente, hace que Yolanda cite erróneamente dos frases muy conocidas de poemas de Lord Alfred Tennyson y William Carlos Williams: “Tears from the depths of some profound despair” en lugar de “Tears from the depth of some divine despair”, extraída de “Tears, Idle Tears”, y “But men die daily for lack of what is found there” en vez de “Yet men die miserably every day / for lack / of what is found there”, probablemente los versos más populares de “Asphodel, That Greeny Flower”. Además de las referencias literarias, la autora alude a dos canciones infantiles populares en el entorno anglosajón: “Mary Had a Little Lamb” y “Baa Baa, Black Sheep”.

Como vemos, Gubern y Guhl conservan los apellidos de los escritores citados, a pesar de que algunos son prácticamente desconocidos para gran parte de los lectores españoles e hispanos en general. No obstante, esta estrategia de mantener la distancia cultural en la traducción es muy adecuada para reflejar el ámbito en el que se ha formado Yolanda y su distanciamiento con respecto al de sus padres, pero ninguno de los dos traductores la aplica de forma sistemática en el resto del texto. Gubern decide emplear el título acuñado en español de “Mary Had a Little Lamb” y traducir

literalmente el de “Baa Baa, Black Sheep”¹²⁰, con lo cual se pierde la referencia a la canción original. Con las citas emplea la misma técnica, propone una traducción al español que transmite al lector el sentido de la frase, pero que hace imposible que este identifique la obra o el autor al que se está aludiendo. De alguna forma, trata de adoptar una solución intermedia que, al final, no funciona. Guhl mantiene parte de las citas en inglés para que el lector pueda reconocerlas o buscarlas e incluye sendas notas al pie en las que ofrece su traducción para que se entienda el significado que tienen. Ninguno de los dos especifica a qué autores pertenecen las citas ni dentro del texto ni en paratextos aun cuando Guhl, por ejemplo, sí lo hace con el poema de Poe, “Annabel Lee”. Sin embargo, lo más curioso es que la decisión de esta traductora de conservar parte de las citas en inglés supone un gran contraste con la de cambiar las canciones por otras populares en el mundo hispano como “Arroz con leche” y “Mambrú se fue a la guerra”, una estrategia totalmente naturalizante.

De nuevo, nos encontramos con una escena llena de vacíos referenciales (Rabadán 1991: 164-168) en español que requiere seguir una estrategia de no traducción o recurrir a la “thick translation” (Appiah 2000 [1993]) para rellenar esos huecos con glosas, una técnica que apela, además, a la función pedagógica de nuestra disciplina (cf. Dharwadker 1999). Guhl escoge una solución intermedia, trasladando en notas al pie el significado de las citas y, sin embargo, su *habitus* cultural la delata cuando decide trasladar los títulos de las canciones, dando al texto un sabor hispano que no estaba en el original. Al igual que ocurría en *THMS*, el hecho de recordar tonadillas infantiles en inglés subraya la afiliación del personaje al mundo estadounidense, un dato que no debería perderse en el trasvase. Mantener las referencias culturales que aparecen en una novela es siempre importante, pero lo es más en el caso de las literaturas minorizadas e híbridas, que tratan de transmitir la experiencia de habitar un espacio permeado por varias influencias y tradiciones.

HGGLTA es una novela compleja y llena de matices que, como hemos visto, plantea numerosas dificultades de traducción. Obviamente, esta tarea será más sencilla

¹²⁰ Parece ser que en la actualidad, con el crecimiento de la población hispana en EE.UU., se ha creado una versión en español de la canción que, efectivamente, se titula “Baa, Baa, Oveja Negra”.

para una persona que tenga conocimientos sobre el tipo de literatura que escribe Julia Alvarez y el particular contexto del que surge y en el que se desarrolla la historia, o, mejor aún, para una traductora que posea un *habitus* cultural parecido al de la autora. Sin embargo, a pesar del acierto de Guhl y Herrera en la elección de la variedad lingüística y de las buenas soluciones que proponen a algunas de las dificultades que se encuentran en el texto, lo cierto es que sus estrategias de traducción no son sistemáticas, adoptando posturas distintas para problemas similares, lo que hace que su versión del libro resulte fluida, e incluso en ciertos momentos brillante desde el punto de vista lingüístico y estilístico, pero que, lamentablemente, el lector pierda parte de la información que Alvarez transmite con las referencias culturales y los juegos entre idiomas. Gubern, por su parte, emplea una variedad lingüística, el español peninsular, que responde al *habitus* cultural del público receptor, pero que resulta poco apropiada para el contexto en que tiene lugar la acción. No obstante, viendo cómo en la edición de la traducción de Guhl publicada en España se decidió corregir el lenguaje para hacerlo más neutro y asimilarlo al registro estándar, cabe preguntarse si realmente Gubern tuvo ocasión de decidir a este respecto o fue la propia editorial la que marcó las directrices lingüísticas, censurando el empleo de una variedad no peninsular o provocando una situación de autocensura en la que el traductor decidió no arriesgarse a hacer algo que probablemente no agradaría al editor. Siguiendo la línea de los casos anteriores, Ediciones B trató de comercializar una obra bien recibida por público y crítica en Estados Unidos con la intención de obtener capital simbólico y económico. Sin embargo, optó por neutralizar los elementos que más extrañeza podían causar a los lectores para asegurarse unas mayores ventas. La situación del español peninsular como lengua *mayor* (cf. Venuti 1998b, Mignolo 2000, Deleuze y Guattari 2005 [1987]) con respecto a otras variedades y el aún relativo desconocimiento de los rasgos de la literatura híbrida contribuyeron a que no hubiera voces demasiado críticas con esta estrategia. Del mismo modo, la postura de Gubern respecto a las referencias culturales y a los juegos de palabras o errores causados por la confluencia de dos idiomas es desconcertante por su escasa sistematicidad, posiblemente provocada por su propio desconcierto ante las características de la obra. Por tanto, y a pesar de que la versión de Guhl presenta un margen de mejora, lo cierto es que, una vez más, el efecto espejo que se produce al observar la edición de Plume y la de Vintage Español juega a favor de esta traducción, enmarcada por una serie de elementos paratextuales que refuerzan la *illusio* del lector y guían sus expectativas hacia una imagen de la obra más cercana a la real.

4.3.6. Las dos versiones publicadas por Santillana

Santillana es un conglomerado editorial perteneciente al Grupo Prisa, una de las compañías de creación y distribución de contenidos informativos, culturales y educativos con mayor presencia en el mercado de habla hispana y portuguesa. Entre los productos que posee se encuentran canales de televisión como Canal +, periódicos como *El País*, cadenas de radio como 40 Principales y numerosas líneas editoriales consagradas tanto a la comercialización de libros de texto y materiales educativos como a la de ensayos, guías turísticas, obras académicas o literatura infantil, juvenil y adulta. Entre las líneas de literatura se encuentra Punto de Lectura, dedicada a la publicación de libros de bolsillo de todo tipo de géneros y caracterizada, según su página web, por “el cuidado de la calidad de sus traducciones, la legibilidad, unos diseños atractivos y modernos, y un precio asequible”¹²¹. Al margen de mi opinión acerca de los primeros rasgos, sí es cierto que Punto de Lectura suele ofrecer títulos de calidad a precios muy razonables, puesto que el formato pequeño y la menor calidad de los materiales que emplea hacen que pueda ofrecer a los lectores las mismas obras que publican otras líneas editoriales de Santillana por mucho menos dinero.

Cabría comprobar si lo que ha ocurrido con la traducción de Mercedes Guhl de *HGGLTA* es un hecho frecuente que se ha dado en otros libros, algo que parece probable. En este caso, desde luego, merece la pena fijarse brevemente en cómo la editorial crea nuevos paratextos y modifica el texto para adaptarlo al público español y conseguir así mejores ventas. Ya veíamos en el punto 4.3.2. el diseño de cubierta y la imagen que figuraba en ella, pero, sin duda, llama mucho más la atención la síntesis de la historia que se incluye en la contracubierta:

Las hermanas García llevan una existencia privilegiada en Santo Domingo. Sin embargo, ese modo de vida cambia drásticamente cuando su padre tiene que huir a Estados Unidos, perseguido por Trujillo. El conflicto se desencadena en el momento en que las niñas descubren las carencias y la libertad en su país de acogida y se ven enfrentadas a la mentalidad de unos padres que no han sabido evolucionar, a un país con otra cultura y otros hábitos.

Julia Álvarez relata en primera persona los problemas de integración y falta de identidad de las personas que ya no pertenecen a ninguna cultura (Álvarez 2007b: contracubierta).

¹²¹ <http://www.santillana.com/es/pagina/punto-de-lectura/> (última consulta: 24 de marzo de 2012).

Se puede decir que es bastante radical en la manera de presentar los hechos, especialmente en el segundo párrafo, donde sustituye el tono más optimista y multicultural de los otros resúmenes por afirmaciones de las que se desprende cierta connotación peyorativa. Dada la amplia presencia de inmigrantes en España y el surgimiento progresivo de expresiones híbridas en nuestro país, cabría esperar una actitud más abierta e integradora por parte de la editorial, o, al menos, más enfocada a obtener capital económico, ya que este resumen no parece la mejor forma de promocionar la novela, pues transmite una visión del mestizaje negativa e incluso desfasada.

Por otro lado, si nos fijamos en el texto, observamos que se trata de acercarlo a nuestro país, tanto en el ámbito ortotipográfico —los diálogos se adaptan a las convenciones de escritura que se siguen en España—, como en el lingüístico o en el cultural. Así, el lenguaje se neutraliza para que resulte más cercano al español peninsular, por ejemplo, cambiando algunos de los términos que se encuentran más alejados de esta variedad lingüística. Por citar solamente algunos ejemplos, “voltearse” (Alvarez 2007a: 3), “reprobado” (*ibid.*: 73), “conmutador” (*ibid.*: 114), “empacar” (*ibid.*: 136) o “jamona” (*ibid.*: 237) se convierten en “girarse” (Alvarez 2007b: 13), “suspendido” (*ibid.*: 92), “centralita” (*ibid.*: 138), “hacer el equipaje” (*ibid.*: 164) o “solterona” (*ibid.*: 274). Lo mismo ocurre con la forma de construir algunas oraciones o de expresarse: “lo estamos pasando de maravilla” (*ibid.*: 46) en lugar de “la estamos pasando de maravilla” (Alvarez 2007a: 32), “sólo era un préstamo” (Alvarez 2007b: 60) por “era un préstamo nada más” (Alvarez 2007a: 44), “déjame en paz, ¿quieres?” (Alvarez 2007b: 78) en vez de “déjame en paz, ¿sí?” (Alvarez 2007a: 61) o “ya saben que repite continuamente” (Alvarez 2007b: 84) por “ya saben que se la pasa repitiendo” (Alvarez 2007a: 65). De todas formas, quien fuera que corrigió el texto no lo adaptó por completo y, como consecuencia, el resultado final es un extraño batiburrillo entre las dos variedades lingüísticas.

Además, quizá porque no leyó el texto original, el revisor modifica algunas de las soluciones empleadas por Guhl para trasladar los juegos interlingüísticos que Alvarez plantea y que hemos analizado en las secciones anteriores. Así, donde la traductora escribe “Adonde fueres, aguanta lo que vieres” (Alvarez 2007a: 140) para trasladar el error de la madre al citar el refrán en inglés, en la versión publicada en

España encontramos “Allá donde fueres haz lo que vieres” (Alvarez 2007b: 167) y donde pone “«¿Recuerdas aquella vez que nos fuimos en el carro a la Montaña del Oso, y allá nos dimos cuenta de que habíamos olvidado empacar un abrelatas con nuestro pic-a-nic?» (Sus hijas siempre la corregían, pero ella insistía en que ésa era la expresión original y por eso había que decirla de esa manera)” (Alvarez 2007a: 142) para subrayar que Laura no habla bien inglés, en la edición de Punto de Lectura figura simplemente: “¿Recuerdas aquella vez que fuimos a la Montaña del Oso y allí nos dimos cuenta de que habíamos olvidado llevar un abrelatas, y cuando quisimos comer no teníamos con qué abrir las latas?” (Alvarez 2007b: 169-170), eliminándose, por tanto, cualquier referencia a un empleo incorrecto del idioma.

Existen muchos más cambios en la línea de los mencionados entre ambas ediciones y esto es realmente grave, ya que las personas que constan como responsables de esa traducción son Mercedes Guhl y Ruth Herrera, aun cuando el texto que se ha publicado no es el que ellas escribieron. Como mínimo, se debería advertir al lector de que ha habido una segunda revisión a manos de la editorial española para que, al menos, este sepa que algunas de las decisiones tomadas en la reescritura del texto pueden no ser atribuibles a la traductora. Es obvio que, aunque Guhl ocupe un puesto privilegiado en el contexto en el que se inició el proceso traductor, esa posición no se mantiene en el campo editorial español, lo que se traduce en una pérdida de capital simbólico y de poder sobre el destino y la forma de su trabajo. La editorial, perteneciente a un grupo que posee un amplio capital económico y simbólico, se encuentra en una situación que le permite apropiarse del texto y adaptarlo a sus necesidades y al *habitus* cultural de los lectores. Este es un ejemplo muy claro de cómo el conocimiento de las circunstancias sociales y laborales que rodean el proceso de publicación de una traducción es fundamental para efectuar un análisis riguroso. Para el futuro, creo que averiguar si esta es una práctica habitual en las editoriales españolas sería una interesante línea de investigación, tanto por las sorpresas que podríamos encontrar, como por la posibilidad de sacar a la luz la posición minorizada que suele reservarse al traductor en el mundo editorial.

4.4. *A Cafecito Story*

The world can only be saved by one man or woman putting a seed in the ground or a story in someone's head or a book in someone's hands
(Alvarez 2002: 49)

La cuarta y última novela que cumple los requisitos para estar incluida en este análisis es *A Cafecito Story*¹²², de Julia Alvarez. Publicada en el año 2001 por Chelsea Green, una editorial concienciada con el respeto por la naturaleza y la necesidad de promocionar un estilo de vida sostenible, ACS es una fábula sobre la importancia del desarrollo sostenible y del comercio justo no sólo para el futuro del planeta, sino también para el de las personas que se dedican a la agricultura. A pesar de no gozar de la popularidad de las analizadas con anterioridad, esta obra merece, sin duda, “a long list of praise from those concerned about the degradation of the Caribbean landscape by unwise farming practices and the exploitation of its family farmers” (Hickman 2005: 70). Este libro tiene detrás una historia real, puesto que la propia Alvarez y su marido decidieron comprar cafetales en la República Dominicana y poner en marcha una finca-fundación que ayudara a los campesinos de la zona a seguir cultivando el café como antaño, en lugar de rendirse a las grandes compañías, que emplean productos químicos para acelerar el proceso, aunque eso redunde en la calidad del grano y tenga consecuencias nefastas para el entorno al provocar la deforestación y erosión del terreno. Además, la fundación persigue el objetivo de alfabetizar a las familias que habitan los cafetales para darles recursos con los que evitar la explotación por parte de las empresas. A partir de este proyecto, Alvarez decidió escribir ACS para dar a conocer la realidad del cultivo del café y concienciar a sus lectores con la necesidad de abogar por la sostenibilidad y la justicia al llevar a cabo gestos tan cotidianos como la compra diaria. Es obvio que la posición ya sobradamente consagrada de esta autora en el campo literario anglosajón fue uno de los motivos que hicieron posible la publicación de esta obra, pues, al contrario que las anteriores, no es un libro con una gran calidad que pueda proporcionar a una editorial capital económico y simbólico, sino una historia creada con la intención de transmitir un mensaje solidario.

ACS cuenta la historia de Joe, un hombre estadounidense hijo de agricultores que presenció como su padre y vecinos se vieron obligados a vender sus tierras a grandes empresas porque no podían competir con ellas. Joe acaba siendo maestro y años más

¹²² En adelante, ACS.

tarde, decide tomarse unas vacaciones en la República Dominicana, donde conocerá a Miguel y a su familia, un agricultor que le contará cómo tiene que ser el proceso de cultivo del café para que el producto final sea bueno y el cultivo no dañe al entorno, aunque eso signifique que la cosecha tarde tres años, en lugar de uno. Joe, fascinado por el lugar y deseando ayudar a Miguel, compra el terreno adyacente para cultivar sus propios cafetales y, mientras, enseña a leer a la familia. Finalmente, Joe, Miguel y el resto de agricultores forman una cooperativa para tener más poder frente a las grandes compañías y vender su café directamente a los compradores, con la garantía de que es orgánico y sostenible. En cierto modo, ACS plantea a los lectores algunas de las nefastas consecuencias que tiene la globalización sobre los pequeños productores de países en vías de desarrollo, pero también las ventajas que ofrece al crear una sociedad intercomunicada en la que es posible dar a conocer y comercializar bienes con la garantía de comercio justo en prácticamente todo el mundo.

Obviamente, en este libro la importancia del lenguaje y del estilo pasan a un segundo plano ante el objetivo claro de transmitir un mensaje ideológico. Así, como veremos en las siguientes secciones, aunque la novela mantenga un cierto tenor bilingüe, el rasgo que sobresale es, sin duda, el intento de concienciar al lector y de hacerle partícipe de una narrativa determinada. Por otro lado, observaremos también cómo los elementos paratextuales son en este caso fundamentales para la transmisión del sentido.

4.4.1. Las traducciones de ACS al español

La primera traducción de ACS al español se llevó a cabo en el año 2002 en el ámbito hispano de los Estados Unidos y fue auspiciada por la misma editorial que había publicado la novela original en el año 2001. De hecho, se realizó un nuevo libro que contenía ambas versiones, la inglesa y la española, impresas en paralelo, de modo que la página de la derecha contenía el texto en un idioma y en la de la izquierda se podía leer en el otro. De esta forma, se mantenían todos los elementos del libro original y sólo había que sumar la traducción del texto al español. Para este cometido, se buscó a una traductora de origen dominicano, Daisy Cocco de Filippis, quien, además, es una reconocida especialista en literatura dominicana. Su trabajo compilando y difundiendo

escritos de mujeres dominicanas desde el período colonial hasta el presente ha sido especialmente elogiado, ya que ha hecho posible la toma de conciencia sobre asuntos de género en la reconfiguración de la historia literaria de la República Dominicana. Cocco de Filippis ha sido durante muchos años profesora de literatura y cultura hispana en la City University of New York y en la actualidad es la presidenta del Naugatuck Valley Community College, en Connecticut. A pesar de no ser conocida por su labor como traductora, su posición consagrada como investigadora dentro del campo de las letras dominicanas le proporciona un alto capital simbólico que, sin duda, fue clave para que se le encargara la versión española de *ACS*. De hecho, su importancia queda corroborada por el detalle de que se incluye su nota biográfica al final del libro, junto con la de la autora, el autor del epílogo y la ilustradora.

Es obvio, por tanto, que la elección de la traductora no fue en absoluto casual, como también lo es el hecho de que la propia editorial prefirió comisionar una versión española del texto que pudieran publicar con las mismas características del original que vender los derechos a otra editorial que quizá no respetaría el objetivo de la novela. Es evidente que Chelsea Green no aspira a la acumulación de un gran capital económico, sino que sus publicaciones tienen un objetivo más activista. Decía en el capítulo anterior que hay distintos tipos de editoriales (Thompson 2010) y este es un ejemplo que corrobora esa afirmación. Mientras que en los casos analizados con anterioridad, se perseguía la obtención de capital económico y simbólico, en este la ganancia que se intenta lograr es de tipo ideológico.

La segunda versión española de *ACS* fue publicada en España en 2004 por la editorial Lumen, perteneciente a Random House, y realizada por María Casas Robla, de la que sabemos poco, aparte de que se dedica fundamentalmente a la traducción de literatura infantil y juvenil para distintas editoriales. En el libro no se incluye ningún tipo de información sobre la traductora excepto su nombre, que ni siquiera aparece en la portada o en la página de título, sino simplemente en los créditos. Su *habitus* profesional y su poder para negociar con el resto de agentes del proceso, por tanto, distan bastante de los de Cocco de Filippis.

Curiosamente, los textos de ambas versiones son bastante similares, quizá debido a que la obra no presenta especiales dificultades de traducción, salvo por el hecho de que, en general, el estilo y registro escogidos por Casas Robla son más

cercanos a la variedad peninsular del español, mientras que Cocco de Filippis se inclina por la variante dominicana, salpicando la novela de palabras y expresiones que resultan extrañas a un lector de España. Esta diferencia, de nuevo, está provocada por los distintos *habitus* culturales de las traductoras, así como por las características del público al que se dirige cada versión.

4.4.2. Los elementos paratextuales en ACS

Este es, sin duda, el punto más importante en la comparación de la novela y de sus dos versiones al español, ya que es en el que más diferencias encontramos y en el que dichas divergencias son más significativas, puesto que modifican el mensaje de la novela y, sobre todo, el tipo de libro que es y el público al que va dirigido. Así, el diseño de las tapas ya revela lectores meta distintos:

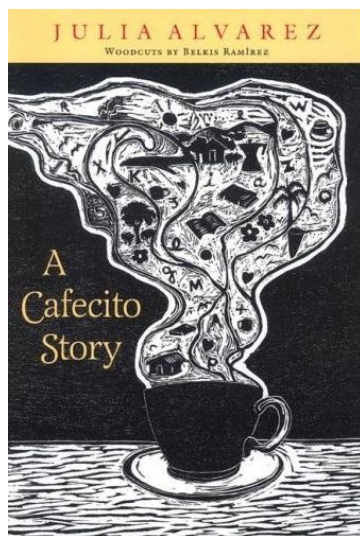


Figura 61

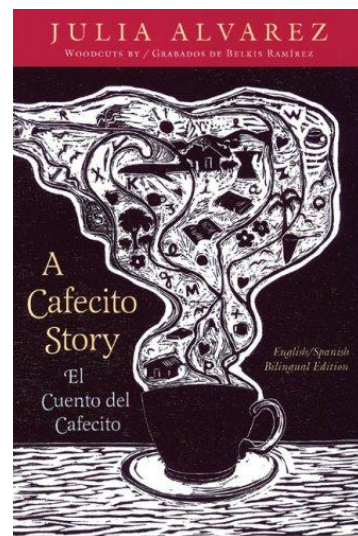


Figura 62



Figura 63

Mientras que el formato de la edición original (Figura 61), en tapa dura, y el de la edición bilingüe (Figura 62), en tapa blanda, presentan un tamaño y disposición comunes, el de Lumen (Figura 63), en tapa dura, con colores vivos, apaisado y bastante grande, recuerda más al de los libros ilustrados para niños, una impresión que se corrobora al ver el texto, escrito en letras grandes y con una cantidad de dibujos muy superior a la del original. Las otras dos ediciones que existen de la misma obra tampoco presentan rasgos propios de la literatura infantil en sus diseños de cubierta:

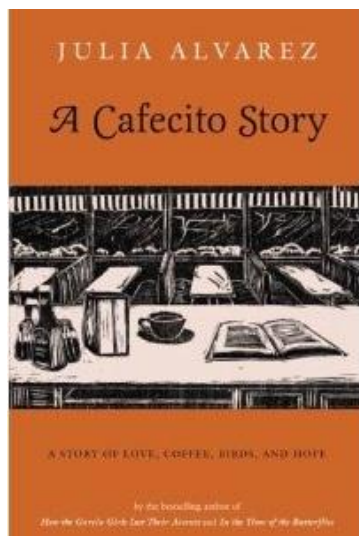


Figura 64

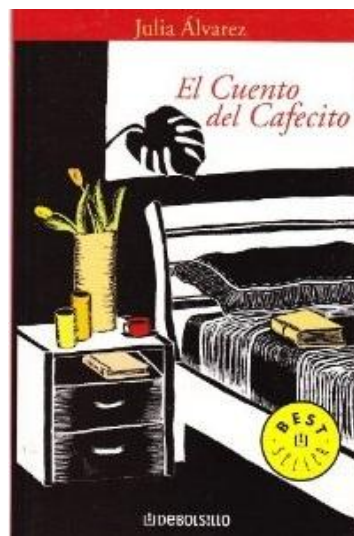


Figura 65

La cubierta de la izquierda (Figura 64) corresponde a la edición de 2004 en tapa blanda del texto original en la editorial Chelsea Green, mientras que la imagen de la derecha (Figura 65) pertenece a la edición publicada por la editorial Debolsillo, perteneciente al grupo Random House, en México también en 2004. Como vemos, la primera muestra uno de los grabados que aparecen en el libro original, mientras que la segunda muestra una imagen en blanco y negro de un dormitorio en la que algunos objetos como libros y flores aparecen en color. En ambos casos, el formato es de bolsillo y ningún lector identificaría estos libros como literatura infantil por las cubiertas, cosa que sí pasaría con la edición de Lumen, que, de hecho, se encuentra en dicha sección en las librerías.

Por otro lado, si nos fijamos en el resto de información que aparece en las primeras cubiertas, observaremos que en ningún caso aparecen los nombres de las traductoras, pero sí figuran en las tres los nombres de los ilustradores. Las ilustraciones son fundamentales en esta historia, por un lado, para hacer el libro más atractivo a los ojos de los lectores más jóvenes, y por otro, para darle más empaque, ya que el texto es

bastante corto. En cualquier caso, el tipo de imágenes incluidas en las ediciones de Chelsea Green y en la de Lumen son bastante distintas. Las primeras (Figuras 66 y 67) son, en realidad, grabados realizados en madera de la artista dominicana Belkis Ramírez. Ramírez es una de las pocas mujeres en la República Dominicana que ha logrado hacerse un hueco en el mundo del arte; su trabajo se centra, sobre todo, en instalaciones en las que emplea materiales naturales para abordar temas políticos y sociales, entre ellos, la preocupación por el medio ambiente. Al igual que ocurría con la elección de la traductora, parece que no fue en absoluto casual que se encargara justamente a esta artista la elaboración de las ilustraciones para ACS, ya que su concienciación con los temas ecológicos y su trayectoria artística la hacían especialmente idónea para llevar a cabo este trabajo. En Lumen, encargaron las ilustraciones (Figuras 68 y 69) a Leo Flores y Rebeca Luciani, ambos de origen argentino y establecidos en Barcelona. Era la primera vez que estos dos ilustradores trabajaban juntos, pero lo cierto es que eran bien conocidos en el mundo editorial por haber colaborado con distintas editoriales, revistas y empresas de publicidad. Los dibujos que crearon para *El cuento del cafecito* son, sin duda, preciosos, pero, como podemos ver en las muestras de las distintas ediciones que incluyo a continuación, están mucho más enfocados a un público infantil que los creados por Ramírez:



Figura 66



Figura 67



Figura 68



Figura 69

En el caso concreto de este libro, las ilustraciones constituyen un elemento paratextual fundamental para dirigir el texto a uno u otro tipo de lectores o, mejor dicho, para

limitar su acceso a la obra. Si nos fijamos ahora en las contracubiertas, el tipo de información incluida también es bastante diferente:



Figura 70

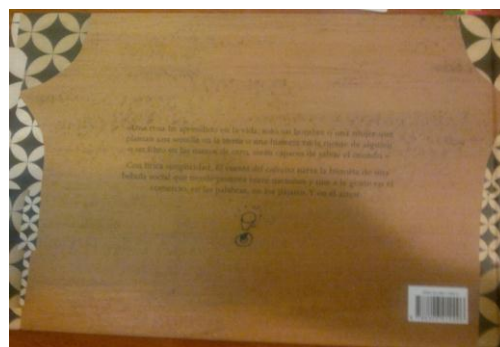


Figura 71

La edición original y la bilingüe publicadas por Chelsea Green muestran la misma contracubierta (Figura 70) en inglés, que incluye dos frases que funcionan como resumen en la parte superior: “A story for the Americas. North meets South in this touching tale of different worlds bridged by coffee” (Alvarez 2002: contracubierta), y una breve nota biográfica de la autora, resaltando su compromiso con el cultivo de café sostenible, y otra de la ilustradora. Fijémonos en que ambas notas destacan la posición consagrada de Alvarez y Ramírez en sus respectivos campos:

JULIA ALVAREZ, one of our nation’s best-known novelists, is a writer-in-residence at Middlebury College. She lives with her husband, Bill Eichner, in the Vermont countryside, but maintains close ties to her Dominican Republic homeland through Alta Gracia, an organic coffee farm established to demonstrate the principles of sustainable living.

BELKIS RAMÍREZ, who created the woodcuts for *A Cafecito Story*, is one of the most celebrated artists in the Dominican Republic (*id.*)

El resto del espacio está ocupado, como vemos, por la otra mitad de la ilustración que aparece en la cubierta. La trasera de la edición de Lumen (Figura 71) está decorada siguiendo la línea de los dibujos que se incluyen en el libro y en ella figuran simplemente una cita extraída de la obra y un brevísimo resumen, debajo del cual aparece dibujada una taza de café:

“Una cosa he aprendido en la vida: solo un hombre o una mujer que plantan una semilla en la tierra o una historia en la mente de alguien o un libro en las manos de otro, serán capaces de salvar el mundo.”

Con lírica simplicidad, El cuento del cafecito narra la historia de una bebida social que tiende puentes entre naciones y une a la gente en el comercio, en las palabras, en los pájaros. Y en el amor (Alvarez 2004: contracubierta).

Mientras que la contracubierta de Chelsea Green resalta el compromiso de la autora con el medio ambiente y la función ideológica y de concienciación de la novela, la de Lumen plantea la historia desde un punto de vista más simple, subrayando sólo la acción y no el trasfondo. Las narrativas que Alvarez pretendía trasladar a sus lectores, aprovechando su posición en el campo, prácticamente desaparecen en esta versión española que suaviza la carga activista del original y elimina el compromiso de la autora.

No hay demasiado que comentar acerca de los títulos, pues, como se ve, son exactamente iguales en español y una traducción prácticamente literal del original, aunque podríamos cuestionar la elección semántica de la palabra “cuento” en lugar de “historia” que, de nuevo, proporciona a la obra una cierta connotación infantil. Por otro lado, en ninguno de los tres libros aparece publicidad en las cubiertas, por lo que pasamos a examinar el interior. En la edición de Chelsea Green, la página de título incluye los nombres tanto de la autora y de la ilustradora, como de la traductora y del autor del epílogo y marido de Alvarez, Bill Eichner. En la página siguiente encontramos la dedicatoria, sólo en inglés en el texto origen y en inglés y español en la edición bilingüe:

John Gilbert Eichner
1919-2001

Ruth Marie Eichner
1918-2001

who taught us to love the land
deeper our love
now that you are a part of it

quienes nos enseñaron a amar la tierra
nuestro amor es más profundo
ahora que ustedes son parte de ella (Alvarez 2002).

En cambio, en la página de título de la edición de Lumen aparecen el nombre de la autora y el de los ilustradores, mientras que el de la traductora se incluye sólo en los créditos. Justo encima de estos, se incluye la dedicatoria en español, con la ortotipografía convencional y empleando el “vosotros” habitual en la variedad

peninsular en lugar del “ustedes” propio de Hispanoamérica. De nuevo, la elección del lenguaje se adapta al contexto receptor en vez de buscar la cercanía al entorno de creación de la obra:

A John Gilbert Eichner (1919-2001) y Ruth Marie Eichner (1918-2001)
que nos enseñaron a amar la tierra.
Nuestro amor es más profundo
porque vosotros formáis parte de ella. (Alvarez 2004).

No obstante, es en la información incluida al final del texto donde encontramos más diferencias entre ambas versiones españolas. La edición original incluye un epílogo de Bill Eichner en el que relata como él y Julia Alvarez, su mujer, conocieron la realidad de los cultivos de café en la República Dominicana y el perjuicio que la globalización estaba causando al campo dominicano, y cómo se implicaron en este asunto creando una fundación que ayudara a los campesinos a mantener una agricultura sostenible e hiciera posible la alfabetización y educación de estos y sus familias. Es decir, el epílogo está dedicado a explicar la historia real que se esconde tras el cuento y las razones que les llevaron a escribirlo y publicarlo. También se incluye un manual de comercio justo elaborado por Jonathan Rosenthal, co-fundador de Equal Exchange y ahora jubilado, en el que se detallan las razones por las que deberíamos adquirir café de comercio justo y se proporciona una lista de recursos a los que poder dirigirse en caso de querer comprar otros artículos como ropa, té, o artesanía con esta garantía. Posteriormente, aparece una página en la que figuran las notas biográficas de Alvarez, Eichner y Ramírez y otra en la que consta una breve nota con información sobre las fuentes usadas en la impresión del texto. Por último, figuran dos páginas con publicidad de Chelsea Green e información sobre otros títulos de la editorial. La versión bilingüe incluye exactamente los mismos elementos, con el añadido de que el epílogo, el manual de comercio justo y las notas biográficas aparecen también en español y con el de que en esta última sección se incluye también una referente a Cocco de Filippis. Si vamos al final del libro editado por Lumen, encontramos únicamente una página con una breve biografía de la autora y una sucinta nota sobre los ilustradores. El resto de información incluida en las otras ediciones desaparece por completo; es más, comparemos las biografías de Alvarez incluidas en las tres ediciones:

JULIA ALVAREZ was born, as she puts it, “by accident” in New York City, but shortly thereafter her family moved back to their native

Dominican Republic. She spent her childhood there until her family was forced to flee due to political pressure.

Her first book of poems, *Homecoming*, appeared in 1984. Her first novel, *How the García Girls Lost their Accents*, was published in 1990, followed three years later by *In the Time of the Butterflies*, which became a National Book Award finalist. Her most recent novel is *In the Name of Salomé*.

She is a writer-in-residence at Middlebury College. She lives with her husband, Bill Eichner, in the Vermont countryside, but maintains ties to her native homeland through their organic coffee farm (Alta Gracia), established to demonstrate the ideas and principles of sustainable living.

JULIA ALVAREZ nació, como ella dice, por accidente en Nueva York, pero poco después su familia regresó a su nativa República Dominicana. Pasó su niñez allí hasta que su familia se vio obligada a escapar la dictadura trujillista.

Su primera colección de poemas, *Homecoming*, apareció en 1984. Su primera novela, *How the García Girls Lost Their Accents*, fue publicada en 1990, seguida tres años después por *In the Time of the Butterflies*, que llegó a ser finalista del National Book Award. Su novela más reciente es *In the Name of Salomé*.

Es escritora-en-residencia de Middlebury College. Vive con su esposo Bill Eichner en el campo en Vermont, aunque mantiene lazos con su tierra natal por medio del cafetal orgánico (Alta Gracia), establecido para demostrar las ideas y principios de sustentabilidad de la vida.

Julia Alvarez nació en Nueva York, como ella dice “por accidente”, poco antes de que su familia regresara a su tierra natal en la República Dominicana. Pasó allí su infancia hasta que su familia se vio obligada a escapar de la dictadura trujillista. Su primer libro de poemas, *Homecoming*, apareció en 1984; su primera novela, *De cómo las chicas García perdieron el acento* (1990) fue galardonada con el PEN Oakland/Josephine Miles Award a la excelencia literaria, y la siguiente, *En el tiempo de las mariposas* (1994), con el National Book Award. *Yo* (1998) y *Cuando la tía Lola vino (de visita) a quedarse* (2001) son otras de sus obras publicadas en castellano.

Al margen de los errores de traducción que observamos en los dos textos españoles, es bastante obvio que las notas biográficas en español se han redactado a partir de la incluida en el libro original, ¿por qué, entonces, en la edición de Lumen se opta por eliminar la información relativa a la implicación de la autora con el tema de la historia? Parece que cuando Lumen decidió publicar esta obra en España, prefirió suprimir todos los extras que, al enmarcar el texto, convertían la novela en un libro informativo sobre la explotación de los cafetales dominicanos por parte de las grandes compañías, las ventajas de apostar por los cultivos sostenibles y, sobre todo, la necesidad de reclamar productos con la garantía de comercio justo. Al eliminar estos datos, queda sólo el texto, que, cambiando el formato y el diseño del libro, se convierte fácilmente en un cuento para niños que, como tal, pasará desapercibido para cualquier otro tipo de lectores. Con

esta estrategia, Lumen consigue redireccionar la obra y eliminar toda su carga activista e ideológica, neutralizando sus características para adecuarla al tipo de lectores que han elegido como potenciales. Mi impresión es que se pensó que el libro obtendría más ventas si se comercializaba como un cuento para niños que si se trataba de mantener su objetivo original, por lo que, de nuevo, el capital económico se impuso sobre el resto a la hora de determinar las circunstancias del proceso de publicación.

4.4.3. El componente ideológico en ACS

ACS está escrito como una fábula para todas las edades en la que Alvarez narra una historia que posee varios niveles de significado dependiendo de la edad del lector y de su conocimiento de la situación de los pequeños granjeros y agricultores en la República Dominicana y en Hispanoamérica en general. La obra pretende ser un alegato a favor del respeto y el cuidado del medio ambiente a través de los cultivos sostenibles y de la solidaridad y ayuda entre los pueblos¹²³. Como comentábamos en la sección anterior, la obra original posee una gran carga ideológica al incluir una serie de elementos paratextuales que refuerzan el mensaje transmitido por la historia. Es obvio leyendo estos “extras” que la intención de Alvarez al escribir esta novela no era experimentar con técnicas narrativas, crear juegos interlingüísticos o, simplemente, contar una historia, sino que el objetivo fundamental de la obra tenía que ser transmitir un mensaje ecológico y solidario y, de hecho, todos los componentes del libro están pensados para reforzar la transmisión de dicho mensaje, desde las ilustraciones de

¹²³ No obstante, cabe añadir que hay críticos que no están de acuerdo con el modo en el que Alvarez decide dar forma a este mensaje porque “although Alvarez’s narrative ostensibly clears space for a new future for Dominican coffee growers, it also reinscribes the U.S. expansionist project of Manifest Destiny as a white Nebraskan farmer, filled with a yearning to carve his own homestead out of the “frontier”, does so by seizing control of what Alvarez genders as “female” coffee and land as part of a new paternalism” (Hickman 2005: 70).

Hickman argumenta que la forma en la que el protagonista de la historia “salva” la situación no deja de ser un reflejo de la actitud colonial de expansión hacia nuevos territorios y de redención de los indígenas, reforzada, además, por la imagen que Alvarez construye de los cafetales a la antigua usanza, como lugares casi paradisíacos, de naturaleza exuberante y poblados por gente sencilla: “in this manner, the exoticism of coffee grown in forests “filled with songbirds” actually renews age-old market paradigms first deployed in the old imperial centers of Europe and then in the United States” (*ibid.*: 70-71). Esta representación del espacio recuerda, de hecho, a la imagen romántica del centro y el sur de América como naturaleza en estado primario tan extendida en Europa desde la colonización de este continente (cf. Pratt 1992: 111-143).

Ramírez, hechas a partir de un elemento de la naturaleza, hasta el manual de comercio justo incluido al final, pasando, por supuesto, por la elección de una editorial concienciada con el medio ambiente y especializada en obras que defienden un estilo de vida sostenible.

Sin embargo, en la versión española publicada por Lumen en España se pierden todos esos elementos “extra” que proporcionan al libro su verdadera razón de ser y se mantiene simplemente la historia que, de esta forma, se convierte en aquello que su título indica: un cuento. Entretenido y bonito, pero sin los recursos que hacen de la obra publicada por Chelsea Green un libro para todas las edades. La supresión de la carga ideológica llega hasta el punto de eliminar de la biografía de la autora su relación con la historia que relata, borrando, así, por completo sus narrativas de la obra. De nuevo, la estrategia para trasladar el texto es de corte neutralizante, aunque en esta ocasión no lo sea tanto por la traducción del lenguaje, como por el tratamiento de los elementos subversivos y de los paratextos que enmarcan la novela.

4.4.4. Las características lingüísticas en ACS

La diferencia fundamental entre el lenguaje empleado en las dos versiones españolas radica en la variante lingüística en la que se decide recrear el texto. Así, Cocco de Filippis opta por convertir su traducción en un *talking back* al utilizar la variedad del español que se habla en la República Dominicana. De hecho, el que ella proceda de este país, posea un *habitus* cultural cercano al de la autora y pueda llevar a cabo esa regresión lingüística y cultural al contexto en el que se desarrolla la historia fue probablemente una de las razones que propiciaron su elección como traductora. Su texto muestra, por tanto, vocablos y expresiones que remiten a la lengua empleada en esta zona, como “proyecciones computerizadas” (Alvarez 2002: 6), “lucita para leer” (*ibid.*: 11), “voltee su taza” (*ibid.*: 12), “chivos” (*ibid.*: 16) o “hálamos los sacos” (*ibid.*: 28). Las elecciones semánticas de Casas Robla, en cambio, se encuentran más cercanas a la variedad lingüística empleada en España, por lo que, para los mismos términos ingleses, escoge “ordenadores” (Alvarez 2004: 7), “luz de lectura” (*ibid.*: 11), “de la vuelta a su taza” (*ibid.*: 12), “cabras” (*ibid.*: 15) y “transportamos los sacos” (*ibid.*: 25). No obstante, al estar la edición de Lumen enfocada hacia un público infantil, esta

decisión no podemos juzgarla de la misma forma en la que lo haríamos si el público potencial fuera más amplio, ya que los libros para niños tratan de simplificar la manera en la que se transmite la información. Aun así, no se puede decir que Casas Robla construya un texto naturalizante, puesto que sí emplea en ocasiones voces que son extrañas a los lectores españoles para referirse, por ejemplo, a fauna y flora típica de la República Dominicana: “bromelias” (*ibid.*: 16), “*cigüita*” (*id.*), “*guamas* y *guineos*” (*ibid.*: 23). También mantiene los términos españoles que Alvarez incluye en el texto original, incluso aunque resulten, *a priori*, difíciles de comprender para el público de España, especialmente si son niños, bien porque no se usan en nuestro país, bien porque se usan pero con una acepción distinta a la empleada en la República Dominicana: “gringo” (*ibid.*: 11), “barra” (*ibid.*: 12), “víveres” (*ibid.*: 19) o “beneficio” (*ibid.*: 25).

De hecho, el texto de Casas Robla se observa mejor construido que el de Cocco de Filippis, quien da la impresión de pegarse excesivamente al original, lo que en ocasiones da como resultado un lenguaje poco natural. Fijémonos en las distintas recreaciones en español que las traductoras proponen a partir de dos frases del texto inglés:

As the truck heads up the narrow, curving road, Joe notices the brown mountainsides, ravaged and deforested (Alvarez 2002: 17).

Mientras la camioneta sube la carretera estrecha y encorvada, Joe nota las lomas marrones, devastadas y deforestadas (*ibid.*: 16).

Mientras la camioneta asciende por la carretera estrecha y llena de curvas, Joe observa las lomas marrones de las montañas, asoladas y deforestadas (Alvarez 2004: 15).

Every day, under Miguel’s gentle direction, Joe learns how to grow coffee. They make terraces and plant trees (Alvarez 2002: 33).

Todos los días, bajo el tutelaje suave de Miguel, Joe aprende a cultivar el café. Ellos hacen terrazas y siembran árboles (*id.*).

Cada día, bajo la amable dirección de Miguel, Joe aprende cómo cultivar café. Hacen terrazas y plantan árboles (Alvarez 2004: 28).

Observamos como determinadas elecciones semánticas y gramaticales realizadas por Cocco de Filippis no suenan demasiado idiomáticas para un hablante de español, independientemente de la variedad de la lengua que emplee. El texto de Casas Robla fluye con más naturalidad sin, como ya hemos dicho, renunciar a ciertos rasgos que recuerdan al lector que el entorno en el que se desarrolla la acción tiene características

distintivas que lo diferencian del suyo. En este tratamiento del lenguaje, más abierto a nuevas influencias, se aprecia la distancia entre la situación sociocultural de España cuando se realizaron las traducciones que analizábamos con anterioridad y la existente diez años más tarde.

Por otro lado, *ACS* no tiene la complejidad lingüística que veíamos en las novelas analizadas con anterioridad, pero Alvarez no renuncia a caracterizar de alguna manera a los personajes y al contexto que habitan mediante el empleo del lenguaje. Así, cuando la acción se desarrolla en la República Dominicana, advertimos que la autora intercala palabras en español en el texto inglés tanto para hacer consciente al lector de una realidad distinta, como para subrayar el hecho de que algunas conversaciones tienen lugar en español. Curiosamente, decide no marcar tipográficamente estos cambios de código: “No gracias” (Alvarez 2002: 17), “¿Qué es? Joe asks the old man. Veneno, he answers, clutching his throat. A word Joe doesn’t have to look up in his dictionary. Poison” (*ibid.*: 19), “A buen tiempo, Miguel says” (*ibid.*: 21). Cocco de Filippis trata de compensar ligeramente esta estrategia incluyendo términos ingleses en el texto español en algunas conversaciones que tendrían lugar en ese idioma: “Odio la idea de que estés solo en Christmas” (*ibid.*: 38), “Howdy, dice él. Please, un cafecito” (*ibid.*: 41); o haciendo evidente al comienzo de la historia que Joe no domina el español: “abre su libro de español en el capítulo de los verbos irregulares. Saber, soñar, surgir. *To know, to dream, to rise*” (*ibid.*: 11), “¿Qué es? Joe le pregunta al viejo. Veneno, le contesta, agarrándose la garganta. Esa es una palabra que Joe no necesita buscar en el diccionario: *Poison*” (*ibid.*: 19). Casas Robla, en cambio, elimina el bilingüismo y opta por construir un texto enteramente escrito en español empleando, eso sí, una suerte de combinación de ambas variedades del idioma para de esta manera no perder la contextualización lingüística de la acción.

4.4.5. Las referencias culturales en *ACS*

Ya hemos comentado que *ACS* narra una historia corta y sencilla con un lenguaje asequible a todo tipo de públicos, quizá por eso las referencias culturales en esta novela son prácticamente inexistentes. La primera que llama la atención aparece en la descripción que Joe hace de los empleados del hotel dominicano: “No natives are

allowed on the grounds except the service people who wear Aunt Jemima kerchiefs” (Alvarez 2002: 13). Es obvio que un lector hispano desconoce la referencia a “Aunt Jemima”, una ilustración de una mujer negra con un pañuelo de colores en la cabeza usada para promocionar una marca de productos de desayuno. Este personaje ficticio ha pasado a formar parte del imaginario popular estadounidense y hace referencia a la típica nana afroamericana al servicio de las familias pudientes del siglo XIX. Dado que es complicado transmitir este significado al público hispano, ambas traductoras optan por la misma solución generalizadora: “A los nativos no les permiten entrar a los jardines con excepción de los empleados, uniformados con pañuelos en la cabeza” (*ibid.*: 12), “Ningún nativo puede entrar, a excepción de los empleados, uniformados con pañuelos en la cabeza” (Alvarez 2004: 11-12). Más tarde encontramos una alusión a la “happy hour” (Alvarez 2002: 17), tan típica en países anglosajones y cada vez más extendida en el resto del mundo, Cocco de Filippis decide mantenerla en inglés, puesto que es como se la conoce también en el mundo hispano, mientras que Casas Robla parece pensar que los lectores del libro, niños en su inmensa mayoría, no entenderán la referencia, por lo que, de nuevo, opta por una solución más general: “la fiesta nocturna” (Alvarez 2004: 15). Sí decide, en cambio, mantener el nombre de la franquicia estadounidense Dunkin’ Donuts, algo que también hace Cocco de Filippis, quizá porque en el momento de publicación del libro ya llevaba varios años implantada en España y, por tanto, sí podía ser conocida por los lectores.

Aunque con tan pocos ejemplos sea difícil establecer un patrón de conducta, ambas traductoras parecen optar por una estrategia similar para trasladar las referencias culturales que se basa en tratar de que el lector no pierda el significado que dichas expresiones transmiten en el texto original. Así, Cocco de Filippis y Casas Robla adaptan la forma de traducirlas a los conocimientos que le presuponen al público receptor, por eso algunas se mantienen mientras que otras se reformulan y explicitan. La única diferencia entre las soluciones proporcionadas en ambas versiones la encontramos en el término “happy hour”, cuyo uso probablemente sea mucho más común en el contexto hispano de los Estados Unidos que en España.

ACS es una novela que presenta menor complejidad que las estudiadas anteriormente en este capítulo, sin embargo, la versión en español publicada en América

por Chelsea Green y la publicada en España por Lumen presentan diferencias tan interesantes en cuanto a los paratextos y a la transmisión de la carga ideológica que constituye un ejemplo perfecto de la importancia de la intervención editorial. Así, la doble lectura que ofrecen el texto original y la versión bilingüe desaparece en el libro comercializado por Lumen, junto con todos los elementos que hacen de la historia algo más que un cuento para niños. Esta neutralización está en consonancia con el objetivo de la editorial de obtener un mayor capital económico mediante la comercialización de la obra como literatura infantil y la hace posible el hecho de que Álvarez no posea en el campo literario español el capital simbólico del que goza en el estadounidense. Así, la microfísica del poder que permea ambos procesos de traducción es distinta, porque mientras que, en el caso de Chelsea Green, nos encontramos con una autora consagrada y una editorial menor, en el de Lumen el reparto de poder es justo el contrario. El cambio en las posiciones jerárquicas supone en este ejemplo una transformación total del libro. De esta manera, el objetivo con el que la autora escribe la obra y el mensaje que pretende transmitir aparecen muy desdibujados en la versión publicada en España, al destinarse a un sector del público mucho más limitado. Es obvio, una vez más, que las intenciones de la editorial al comprar los derechos sobre una obra y el reparto de poder que se establezca entre los agentes implicados en el proceso serán fundamentales para definir el tipo de producto que se pondrá finalmente a la venta.

4.5. Conclusiones del análisis

Publishers are not just employers and financial risk-takers: they are also cultural mediators and arbitrators of quality and taste
(Thompson 2010: 8)

Al comienzo de este capítulo, afirmaba que mi intención al realizar el análisis era mostrar de forma empírica cómo la aplicación de las teorías sociológicas, junto con las ideas del giro cultural y el concepto de paratextos, pueden mejorar el análisis de traducciones en el campo literario y editorial, ya que su focalización en lo sociocultural nos proporciona pistas acerca de los roles que desempeñan los agentes implicados en él, las posiciones jerárquicas que ocupan en el entramado de poder y el modo en el que estas circunstancias sientan las bases sobre las que se desarrolla el proceso traductor y tienen repercusiones directas en el producto final.

El ámbito literario escogido para este análisis, la literatura hispano-estadounidense escrita por mujeres, presenta características muy interesantes y particulares que añaden complejidad a este estudio. Son narrativas que surgen en un contexto postcolonial, producto tanto del desarrollo de ciertos acontecimientos históricos, como de los intensos flujos migratorios de finales del siglo XX. Los cientos de miles de personas de origen hispano que viven en Estados Unidos, unidos a los que habitan esa zona porosa, fascinante y mestiza que es la frontera entre este país y México, entre el primer y el tercer mundo, conforman una comunidad racial, lingüística y cultural que, a partir de los años 60, se ha ido haciendo más y más visible en la sociedad estadounidense. La experiencia de desplazamiento que supone no pertenecer del todo a ninguno de los dos lados, junto con la mezcla de influencias que reciben de ambas tradiciones se traduce en la sensación de encontrarse en un tercer espacio *entre* las dos culturas, una zona de contacto en la que la pureza es un oxímoron y la construcción de la identidad está marcada por dolorosos, aunque también liberadores, procesos de autodescubrimiento, asimilación y subversión. De esta amalgama suelen surgir personalidades híbridas, mestizas; identidades líquidas capaces de desarrollar aptitudes anfílicas para desenvolverse en ambos mundos. Son ejemplos fehacientes del *cosmopolitismo vernáculo* (Hall 2002) (cf. también Appiah 2006 y Cronin 2006) que apuntábamos en el primer capítulo, individuos que se abren a lo nuevo sin olvidar sus raíces para, así, escapar del “double bind” (Bateson 1973) y sus dañinas consecuencias.

Sandra Cisneros y Julia Alvarez son dos buenos ejemplos de este amasamiento de influencias y del tipo de literatura que puede crearse desde el *entre*; una en la que la experiencia de la traducción forma parte del propio proceso creador, e incluso vital, al estar sus vivencias permeadas por sonidos en dos idiomas: el español de sus raíces y el inglés del nuevo entorno. Esto explica por qué la lengua en la que escriben parece, *a priori*, inglés, aunque después constatemos que esto es sólo una ilusión, pues las palabras y expresiones en español, así como los calcos sintácticos, la convierten en una lengua híbrida, fiel reflejo de su identidad.

La posición minorizada de los hispanos en Estados Unidos y la situación marginal que la cultura latina reserva a la mujer son dos grandes líneas temáticas recurrentes en estas obras, por lo que el posicionamiento ideológico es uno de los pilares del proceso creador, y el conocimiento del contexto en el que surgen estas

expresiones literarias es fundamental para comprender plenamente el sentido de los textos. La construcción de esta realidad ideológicamente marcada se asienta en el uso del lenguaje (cf. Meix 1994, Potter 1998) y en la combinación de referencias culturales, que territorializan la acción en el espacio fronterizo entre el mundo hispano y el anglosajón. Además, el diseño de los elementos paratextuales puede contribuir —y, como hemos visto, normalmente lo hace— a la ubicación geográfica y sociocultural de la historia. La combinación de todos estos rasgos es clave para crear un universo literario que sea reconocible, capaz de construir la *illusio* necesaria para la implicación de los lectores.

Es lógico pensar que las traducciones a otros idiomas de estas obras deberían mantener y trasladar estos rasgos característicos en la medida de lo posible, sin embargo, cuando el proceso de reescritura es en español, ocurre un fenómeno curioso y es que el idioma minorizado en el original se convierte en la lengua de traducción. Este hecho hace más difícil aún el trasvase, puesto que es necesario buscar otros elementos que desarrollen esa función subversiva. No obstante, se ha demostrado que no todas las versiones españolas cumplieron esta premisa, lo que dio como resultado que el componente ideológico, tan importante para el sentido de las obras, se perdiera irremediabilmente. Además, los otros dos factores que contribuían a la creación de un universo propio, (bi)culturalmente marcado: las referencias pertenecientes a la dos influencias y los paratextos, también se vieron neutralizados en algunas traducciones, con lo cual las novelas sufrieron un proceso de transformación que modificó sustancialmente sus rasgos más característicos, convirtiéndolas en reflejos amables y suavizados del original.

Como hemos ido viendo, esta domesticación se dio siempre en las reescrituras realizadas en España, que desde las cubiertas ya sugieren una realidad literaria mucho más neutra cultural e ideológicamente. El tratamiento de los elementos paratextuales suele estar en consonancia con el de los textuales, presentando líneas de acción similares. Así, efectivamente, las versiones publicadas por Ediciones B y Lumen contienen en su interior lo que las tapas ya anticipan: traducciones suavizadas y adaptadas al *habitus* cultural de los lectores españoles, cuando no transformadas en literatura de corte sentimental o en cuentos para niños.

Las versiones españolas producidas en el contexto hispano de Estados Unidos, en cambio, muestran otro tipo de características. En primer lugar, la simple observación de las cubiertas ya crea un efecto espejo con los libros originales, al reproducirse la imagen de portada y muchos otros de sus componentes. Hemos comprobado que esto no siempre asegura una reescritura perfecta desde el punto de vista traductológico, pero sí muestra que tanto Vintage como Chelsea Green conocen bien el contexto de creación de esta literatura y están dispuestas a invertir esfuerzos en publicar una traducción al español que respete la idiosincrasia y especificidad de este tipo de obras.

¿Cuáles son las razones que se esconden detrás de estas apabullantes diferencias entre las dos ediciones españolas de una misma obra? Huelga decir que concluir que las divergencias se deben a que los traductores españoles son malos o las editoriales descuidadas es una simplificación que no ayuda en nada al futuro de nuestra profesión, por lo que he intentado averiguar las razones estructurales para esta distinción en el tratamiento de las novelas analizadas.

En primer lugar, cabe observar la posición que las autoras originales ocupan en el campo literario, y a este respecto vemos que, en Estados Unidos, la literatura hispano-estadounidense e híbrida en general lleva décadas en boga —algo lógico si pensamos que este país presenta una gran diversidad étnica y cultural provocada por las numerosas olas migratorias que ha recibido— y muchos de sus autores y de sus obras han obtenido un gran éxito de crítica y público, pudiéndose decir que forman parte del canon. La importancia de esta corriente literaria y del resto de manifestaciones artísticas de las comunidades hispanas en Estados Unidos han provocado la creación de numerosos departamentos e institutos de investigación especializados en esta materia en muchas universidades del país, con lo que el conocimiento y la valoración de estas expresiones culturales es cada día mayor. En España, sin embargo, esta tendencia literaria es prácticamente desconocida fuera del ámbito académico y las expresiones híbridas son aún vistas como un “mal” uso del lenguaje por gran parte de la población, algo que en parte se debe al hecho de que los inmigrantes asentados en el país aún no han comenzado a producir sus propias expresiones artísticas (con algunas valiosísimas excepciones, como la de Najat el Hachmi). Es decir, mientras que en Estados Unidos la posición de Cisneros y Alvarez ha alcanzado en los últimos diez años cotas de consagración, en el campo literario español siguen siendo básicamente desconocidas.

Además, es necesario tener en cuenta que tres de las ediciones realizadas en nuestro país se publicaron en los años 1992 y 1994, poco después de que aparecieran los originales, mientras que las producidas en Estados Unidos vieron la luz con posterioridad, en 1994, 1996 y 2007. Las diferencias en las posiciones de las autoras dentro de los campos literarios, sumadas a los distintos contextos temporales, son más que suficientes para entender por qué las editoriales pudieron y decidieron aplicar restricciones ideológicas, culturales y literarias (cf. Lefevere 1992b) al trasvase de las obras hasta el punto de suavizar sus particularidades en aras de obtener mejores ventas.

Como decíamos, el tratamiento de los elementos paratextuales, neutro y prefijado en el caso de Ediciones B y cuando menos engañoso en el de Lumen, ya deja entrever estas intenciones. La elección de los traductores se hizo respondiendo a la posición de estas obras en el campo literario español, es decir, sin buscar a ningún tipo de especialista, o al menos conocedor, de este tipo de literatura, sino contratando profesionales con los que la editorial ya había tenido contacto laboral y a los que confiaba novelas de toda clase. Efectivamente, los textos de de Hériz y de Gubern revelan falta de conocimientos sobre este tipo de literatura y, sobre todo, falta de estrategias traductoras con las que hacer frente a los problemas que se les planteaban al llevar a cabo el trabajo. De nuevo, teniendo en cuenta la época, no es en absoluto de extrañar, puesto que prácticamente todo lo escrito acerca de cómo trasladar literatura híbrida es posterior a 1992. Pensemos que ese fue el año en el que Venuti publicó *Rethinking translation*, que obras seminales acerca de la traducción de literaturas minorizadas como “The Politics of Translation” de Spivak o *Post-colonial Translation* de Bassnett y Trivedi son de 1993 y 1999 respectivamente, y que casi toda la reflexión respecto a este campo data del siglo XXI. En este sentido, la labor de de Hériz y de Gubern fue pionera, ya que, aunque veinte años después sea fácil decir que es mejorable, en aquel momento probablemente era impensable plantearse algunas de las estrategias de traducción que ahora son tan valoradas y, aun planteándoselas, Ediciones B no se habría arriesgado a publicarlas. Como todo, la traducción es hija de su tiempo (Lambert 1995, cf. también Brownlie 2006) y es fundamental tener en cuenta las circunstancias socioculturales de la época a la ahora de juzgar la calidad de estos textos, ya que es obvio que el *habitus* cultural y profesional (cf. Bourdieu 2005, Gouanvic 2007) de los traductores no puede de ningún modo asemejarse al que podrían tener en la actualidad y que, por tanto, las restricciones ideológicas y culturales (cf. Lefevere

1992b) que influirían en su trabajo serían distintas. El caso de Casas Robla es distinto, en parte, por haberse realizado en 2007 y, de hecho, su trabajo muestra otras características. A pesar de la manipulación y supresión de los elementos paratextuales y, por tanto, del mensaje ideológico del libro por parte de la editorial, su texto no muestra estrategias lingüísticas tan domesticantes.

La posición consagrada de Cisneros y Alvarez en el campo literario estadounidense ha causado, por otro lado, que Vintage y Chelsea Green hayan publicado con esmero las versiones españolas de estas obras. Los elementos paratextuales y, sobre todo, la cuidadosa elección de las traductoras, todas ellas relacionadas de una u otra forma con la literatura hispano-estadounidense, bien por formar también parte de ella, bien por conocerla de primera mano, revelan una importante inversión de tiempo y de dinero. Así, Elena Poniatowska, Liliana Valenzuela, Mercedes Guhl y Daisy Cocco de Filippis son traductoras con nombres y apellidos bien reconocibles en el ámbito bicultural y fronterizo que se extiende entre Estados Unidos y Centroamérica. Es evidente que ninguna de las cuatro tradujo estas obras por casualidad, sino que las editoriales e incluso las autoras, las buscaron adrede por considerarlas especialmente adecuadas para realizar esta labor concediéndoles, así, la posición de expertas. Este estatus de consagración, por decirlo en palabras de Bourdieu, se debía a su posesión de un importante capital simbólico que anticipaba una mejor ejecución del trabajo y, en algunos casos, un plus de publicidad para la novela. La implicación de las autoras en el proceso de traducción llegaba hasta el punto de colaborar activamente con las traductoras en la búsqueda de soluciones que mejoraran la reescritura de la obra, una ayuda con la que tampoco contaron de Hériz, Gubern o Casas Robla.

De hecho, las diferencias entre unos y otros traductores quedan, en varias ocasiones, constatadas por la presencia de paratextos del traductor, que, en las versiones de Poniatowska, Valenzuela y Cocco de Filippis, contribuyen a su consagración. La simple inclusión de una nota biográfica ya dice mucho acerca de su posición, pero, además, en *El arroyo de la Llorona y otros cuentos* nos encontramos con un epílogo de Valenzuela en el que contextualiza y explica las vicisitudes de la traducción, adquiriendo una obvia visibilidad y un estatus de experta; y en *Una casa en Mango*

Street, la propia Cisneros escribe un prólogo en el que avala y consagra públicamente la versión de Poniatowska.

Los distintos *habitus* profesionales que muestran los traductores y que corroboran tanto los elementos textuales como los paratextuales revelan las diferentes estructuras jerárquicas que se establecieron en cada proceso de publicación. Tomando la noción de microfísica del poder de Foucault, es evidente que, aunque algunas relaciones de asimetría parezcan, *a priori*, microscópicas y todos los agentes posean un cierto grado de autoridad sobre el texto, el reparto de poder no es ni mucho menos igualitario. Por el contrario, las relaciones de fuerza se modelan dependiendo del capital simbólico que ostenta cada agente —autor, editor, traductor e, incluso, revisor— en cada campo e influyen en la configuración del producto final.

Por otro lado, los también distintos *habitus* culturales que tienen los agentes en cada situación de traducción influyen en su visión de la obra y de sus especificidades lingüísticas, culturales e ideológicas y en sus deseos de mantenerlas. Obviamente, en la formación de estas narrativas intervienen las relaciones asimétricas entre sociedades, que, en el caso que nos ocupa, revelan la posición de supremacía que España aún siente que posee sobre las manifestaciones artísticas de las comunidades que antaño fueron sus colonias. Esta suficiencia es especialmente visible en el ámbito del lenguaje, donde la variedad peninsular del español es considerada el estándar y el modelo al que deben traducirse el resto de usos diatópicos y diastráticos. Su condición de lengua *mayor* (cf. Venuti 1998b, Mignolo 2000, Deleuze y Guattari 2005 [1987]) y legítima (cf. Bourdieu 1972, 2001, 2008 [1985]) —más hegemónica aún veinte años atrás—, unida al mencionado *habitus* cultural provocan que se trate de adaptar los textos que presentan rasgos propios de otras variedades lingüísticas, modificando, incluso sin su permiso, el trabajo del traductor.

Un dato curioso que nos ayuda a reconstruir el esquema laboral en el que produjeron tres de las versiones realizadas en España nos lo proporcionan dos artículos aparecidos en 1995 en las revistas *Quimera* y *Vasos Comunicantes*. El primero es una carta escrita en octubre de 1995 por Silvia Querini, editora de Ediciones B en la época en la que se publicaron *Una casa en Mango Street*, *Érase un hombre, érase una mujer* y *De cómo las chicas García perdieron su acento*, y titulado “Gracias”. En él reconoce la labor fundamental que realizan los traductores, por eso, afirma, decidió “que el nombre

del autor de la traducción apareciera en la cubierta de los libros” (Querini 1996 [1995]: 92) que edita, pero también critica su actitud ante el trabajo:

Por eso, y porque entiendo que en todo lo relacionado con el sentir — literatura, música, pintura— no cabe la indiferencia, pido a mis traductores entusiasmo y complicidad: por eso no admito que se justifique una traducción mediocre poniendo como excusa la falta de tiempo o una remuneración no acorde con el esfuerzo: por eso pido que los textos a traducir se lean antes de que nazca el compromiso, y por respeto al traductor que es capaz de decir “no puedo” o “no quiero” cuando el viaje todavía no ha empezado (*id.*)

A esta carta contestaron tres traductores, José Manuel de Prada, Silvia Konnet y Celia Filipetto, habituales del mundo editorial, con un artículo en *Vasos comunicantes*. En este texto, ponen de manifiesto las malas condiciones laborales en las que se ven obligados a trabajar y recuerdan a Querini que, para la editorial, el traductor no es más que un trabajador al que intentar explotar sin valorar en absoluto su buen hacer:

En este caso no hay negociación posible; por un lado, el libro a traducir, por el otro el contrato, si hay suerte, y si hay un poco más de suerte, no será leonino. Como las lentejas, lo tomas o lo dejas. [...]

En el momento de la entrega del manuscrito, atrincherada detrás de la mesa acecha la caterva de correctores, a veces poco profesionales que, bolígrafo rojo en ristre, van a la busca y captura del gazapo en ocasiones más imaginario que real. Cuando no corrigen lo que está bien, introducen el error que luego irá con nuestra firma o pasan por alto los inevitables momentos de flaqueza que tiene hasta el más eximio traductor. [...]

Dadas estas condiciones, lo menos que se puede hacer es admitir una "traducción mediocre", hecha con el agua al cuello, con unas tarifas pésimas (1996: 90-91).

De este intercambio de opiniones se desprende que, probablemente, de Hériz y Gubern estuvieron sometidos a unas restricciones laborales (Lefevre 1992a, 1992b) no demasiado favorables durante la realización de las traducciones que hemos analizado. Estas circunstancias, sin duda, pudieron influir en la calidad del producto final, como también pudo hacerlo la labor de correctores que, como en el caso de la edición española de la versión de Mercedes Guhl de *De cómo las muchachas García perdieron el acento*, modificaran rasgos del texto sin informar al traductor.

Siguiendo las palabras de Bourdieu, parece ser que, aunque el objetivo de las editoriales españolas era obtener tanto capital simbólico como económico, fue este último el que ganó la lucha de capitales a la hora de establecer las condiciones en las

que se llevaría a cabo la publicación de las versiones analizadas. Del mismo modo, la previsión de lograr mejores ventas se impuso sobre el capital cultural específico que mostraban las obras. Esto no significa que las editoriales estadounidenses no persiguieran la ganancia de capital económico, sino que la posición consagrada de las autoras y las novelas en el campo, unida a la importancia de conseguir capital simbólico, les llevó a adoptar estrategias más adecuadas respecto a la elección de las traductoras y el diseño de los elementos paratextuales. En realidad, si nos fijamos en los textos, vemos que también están condicionados por el *habitus* cultural de los agentes, de ahí que la versión de Valenzuela de *WHC* sea igualmente fronteriza, pero que Poniatowska mexicanice *THMS*, que Guhl traslade *HGGLTA* empleando la variedad dominicana pero sin mantener la hibridación lingüística, o que Cocco de Filippis construya un texto cuyas palabras *suenan* dominicanas pero cuya estructura se acerca en demasía al inglés.

Así, es cierto, por un lado, que el empleo de español peninsular en las versiones de de Hériz y Gubern contrasta con el texto más cercano a la variedad de origen que construye Casas Robla y está prácticamente en las antípodas del *talking back* que realizan Poniatowska, Valenzuela, Guhl y Cocco de Filippis al *devolver* las novelas al *otro lado* de la frontera, al contexto del que surge una de las dos influencias que se entremezclan en la obra, al lenguaje en el que fueron dichas o imaginadas muchas de las frases que componen el texto. Sin embargo, como hemos visto, ese *talking back* no siempre lleva aparejada la conservación del bilingüismo que caracteriza los originales y contribuye a crear su carácter subversivo. Esto a menudo conlleva que los rasgos identitarios de los personajes —y de las propias autoras— se pierdan, al no ser reproducida la forma particular en la que se expresan, un marcador importante para conocer y entender sus narrativas. De esta forma, en muchas de las reescrituras analizadas, parte de la carga ideológica insuflada por Cisneros y Alvarez en los originales se esfuma entre las circunstancias de la reescritura y los *habitus* culturales de las traductoras.

En resumen, se puede afirmar que los factores socioculturales y económicos fueron fundamentales en el proceso de publicación de las obras para determinar las características del producto final. Las intenciones de las editoriales son visibles desde el exterior del libro, ya que en todos los casos analizados se observa cómo los diseños de

las tapas transmiten información fundamental sobre las obras a los lectores, poniendo de manifiesto el tipo de público al que van dirigidas y dando también forma a su *illusio*. El interior del libro, el texto en sí, se interpretará, en parte, de acuerdo con las expectativas creadas (cf. van Dijk 1999 y Carbonell 2000) por los distintos elementos paratextuales: las imágenes de cubierta, las fotografías de los autores, el formato del libro, los colores empleados, la información incluida en la contracubierta o la publicidad. Si se intenta vender una novela como un best-seller, eso será lo que se espere de ella; si se restringe una obra al público infantil mediante el empleo de un tipo determinado de paratextos, los lectores adultos no considerarán su lectura; si se encasilla un libro como literatura para mujeres a través del uso de colores e imágenes tradicionalmente ligadas a lo femenino y del énfasis en la dimensión emocional del texto, muchos lectores ni siquiera le prestarán atención y aquellos que lo hagan, esperarán un tipo de obra muy concreta, en la que se imponga lo sentimental. Así, las diferencias entre los paratextos que enmarcan las traducciones llevadas a cabo en España y los que acompañan a las realizadas en el contexto hispano de Estados Unidos ya muestran formas muy distintas de comprender las obras y, sobre todo, de tratar de venderlas.

Además, la erosión del mestizaje lingüístico y cultural transforma el mensaje transmitido por las novelas, pues con la mezcla magistral de idiomas y de alusiones literarias, cinematográficas, musicales, comerciales o populares pertenecientes a veces a un lado, a veces al otro, Cisneros y Alvarez logran reflejar en sus obras la heteroglosia y multiplicidad que permean la vida de los habitantes del *entre*. Discutiendo en español con sus padres, pero cantando canciones infantiles en inglés; comprando M & M's, Popsicles y Hershey bars, pero comiendo arroz con chile, guayabas o tomando cafecitos; citando a poetas anglosajones, pero haciendo el amor en español; la experiencia del tercer espacio se revela, en palabras de Coco Fusco (1995: x), como "*pura bicultural*".

La neutralización de esta mezcla de influencias conlleva la desaparición del sabor de las novelas y de sus autoras, además de la supresión del mensaje implícito de cosmopolitismo e interculturalidad. Sin embargo, para que la traducción sea una actividad fronteriza en la que las referencias se multiplican, es vital conocer el contexto en el que surgen estas expresiones híbridas y atreverse a ser el "spirited translator" del que nos hablaba Lefevere (1992b). Para ello, no obstante, es fundamental que la

editorial sea consciente de la importancia de anteponer la conservación del capital cultural a la obtención de capital económico, y de la necesidad de establecer un ambiente de colaboración entre los agentes y de recreación en las posibilidades del texto.

Así, si, como afirma Thompson (2010: 14-16), el proceso de publicación de un libro es como una cadena en la que cada uno de los participantes añade un cierto grado de “valor” al producto, el trabajo del traductor debería también ser considerado como un eslabón más de ese *aumento de capital* y no como un *trámite* necesario para hacer accesible una obra a un público que no domina el idioma en que ha sido escrita. No obstante, existen diferencias palpables entre la forma en la que cada editorial enfoca la labor del traductor y, por tanto, su *habitus*. Si decíamos en el primer capítulo que la formación de este depende, en gran medida, de las experiencias laborales vividas, parece obvio que la actitud actual del campo editorial respecto a la mayoría de traductores no puede sino favorecer la continua (re)creación de un *habitus* de servilismo. El refuerzo de su posición necesitaría de la valoración de su trabajo como el de un experto que añade un importante valor simbólico a la cadena de publicación de un libro y al que, por tanto, se puede y debe demandar calidad, pero a cambio de condiciones laborales acordes con su cometido. El desarrollo de un *habitus* de experto le proporcionaría un mayor capital y, por tanto, una mayor capacidad de negociación con el resto de agentes del campo, algo que puede tener repercusiones directas en la calidad del producto final.

CONCLUSIONES

Rien n'est intraduisible en un sens, mais en un autre sens tout est intraduisible, la traduction est un autre nom de l'impossible
(Derrida 1996: 103)

La verdadera otredad hecha de delicados contactos, de maravillosos ajustes con el mundo, no podía cumplirse desde un solo término, a la mano tendida debía responder otra mano desde el afuera, desde lo otro
(Cortázar 1983 [1963]: 120-121)

Como se ha demostrado en el último capítulo, el estudio de los elementos paratextuales y la aplicación de un enfoque social pueden suponer una interesante aportación al tradicional análisis del trasvase de textos desde una perspectiva cultural. En mi opinión, la traductología podría beneficiarse del conocimiento de las circunstancias sociales en las que se enmarcan las reescrituras, ya que esto proporcionaría a la investigación académica un mayor anclaje en el mundo laboral al relacionar los avances teóricos con la práctica real de la profesión. Es una lástima que, en la actualidad, aún parezca existir una enorme distancia entre ambos lados de la

disciplina, lados que deberían siempre ser complementarios y no independientes, o incluso contrarios.

Tras las conclusiones del análisis, en esta última sección quiero subrayar los puntos más importantes a los que me ha llevado el desarrollo de esta investigación. En primer lugar, creo que es importante señalar, una vez más, que el capital cultural del traductor es fundamental en el trasvase, pues marca las coordenadas desde las que se enfrentará a la reescritura del texto. Cuando hablo de capital cultural me refiero, por supuesto, al contexto sociocultural del que procede o en el que se ha formado y que trae consigo una serie de metanarrativas y de narrativas públicas y conceptuales (cf. Somers y Gibson 1994, Somers 1997, Baker 2005, 2006) que configuran su visión del mundo, pero también a la formación específica que haya recibido, que influirá de manera directa en la construcción de su *habitus* profesional. Si, recordemos, un traductor posee un *habitus* cultural primario y uno secundario (Gouanvic 2007) como resultado de su conocimiento de, al menos, dos idiomas y dos entornos culturales, podemos inferir la creación de una suerte de *habitus* híbrido, fruto de la convivencia de ambas influencias, que responde a su necesidad como profesional de moverse en dos o más realidades. Por otro lado, su *habitus* específico, dada la cualidad interseccional del protocampo de la traducción de la que hablábamos en el primer capítulo, estará especializado en uno o más tipos de texto, bien a causa de su formación, bien debido a su trayectoria laboral. Si unimos ambas circunstancias, es obvio, por tanto, que existen traductores más o menos idóneos para efectuar el trasvase de un texto.

Lamentablemente, en ocasiones, las editoriales parecen no ser conscientes de que existen diferencias sustanciales entre las obras literarias que publican y de que algunas de ellas requieren un traductor con un amplio conocimiento del contexto de creación del original. En consecuencia, las reescrituras de novelas como las que hemos estudiado en este trabajo presentan características más afines a los textos de origen cuando son realizadas por profesionales que han desarrollado un *habitus* secundario cercano al entorno del autor o cuya especialización se inscribe en el área de este tipo de literaturas. Es fundamental que las editoriales comprendan y acepten su papel en la promoción de un tipo u otro de obras y, por tanto, en la transmisión de una u otra visión del mundo. Como decíamos, los editores son emisarios culturales que tienen el poder de abrir ventanas entre culturas, por lo que deberían valorar tanto qué ventanas abren como

cómo lo hacen, pues tender puentes —por emplear una metáfora clásica en el campo de la traducción— no siempre significa promover la comprensión, a veces puede implicar el silenciamiento y la colonización. Así, el establecimiento de directrices que persiguen la adaptación cultural en la publicación de obras traducidas para minimizar el impacto de “lo nuevo” en los lectores —y, normalmente, maximizar ventas— es una estrategia que crea y transmite una imagen distorsionada del contexto de origen que, además, en muchos casos tampoco obtiene el resultado esperado. Ya hemos visto en el capítulo cuarto como el hecho de que las versiones publicadas en España siguieran técnicas naturalizantes no supuso que obtuvieran los rendimientos económicos que seguramente esperaba la editorial.

En el ámbito de la literatura híbrida, parece mejor apostar por reescrituras en las que el contexto original se muestra de forma más transparente, sin tratar de transformarlo en una realidad acorde con las expectativas y el *habitus* cultural de los potenciales receptores. De esta forma, la traducción sí será una ventana abierta a otro universo de significados y no un espejo que nos devuelva una imagen distorsionada, reflejo de nuestro eurocentrismo, y al que los agentes con más poder pongan el marco que más que se adapte a sus intereses. La verdadera otredad, como nos recordaba ya Cortáyar en *Rayuela*, no puede existir en solitario, necesita de *este lado* para tenderle la mano, para entre ambos poner fin al silenciamiento. Precisamente lo que nos demuestran traductoras como Pilar Godayol, Gayatri Spivak, Dora Sales, Liliana Valenzuela, Malika Embarek, entre muchos otros, es que, aunque se emplee a veces como una herramienta de dominio cultural, la traducción también puede ser un instrumento para superar las jerarquías: “Pronto aprendió que aquel que maneja la información, los significados, adquiere poder, y descubrió que al traducir, ella dominaba la situación y no sólo eso, sino que la palabra podía ser un arma. La mejor de las armas” (Esquivel 2007 [2005]: 80).

Así, el autor requiere del traductor para que su voz sea escuchada en otros campos literarios, por lo que no deberíamos olvidar el papel creador de este en la reproducción de la obra, un proceso en que ambos roles se superponen, algo que, veíamos en el segundo capítulo, en la literatura híbrida también sucede en la escritura del texto, nacido de una situación de constante trasvase lingüístico y cultural. Dado que las sociedades son espacios cada vez más vinculados, caracterizados por la pluralidad de

códigos e influencias, nuestra disciplina ha pasado a ocupar un lugar central en el mundo globalizado que habitamos. Como consecuencia, el lugar del traductor ya no es exclusivo, sino que coincide con el del escritor y con el del ciudadano contemporáneo (Simon 1999). De hecho, la literatura hispano-estadounidense escrita por mujeres, en tanto que mestiza y plurilingüe, necesita un traductor que entienda las implicaciones ideológicas de sus rasgos más característicos, pero también exige del lector un posicionamiento intercultural e interlingüístico en el que el acto de lectura se convierte en uno de traducción y, por tanto, de creación, al proporcionar significado(s) al texto (cf. Barthes 2009 [1987]). Ya hemos observado como estos pueden ser tan variados como sus lectores y el traductor es, ante todo, lector, de ahí que puedan existir “tantas traducciones como traductores, cada uno ofreciendo su propia interpretación de una obra” (Valenzuela 2003: 544).

Para que la sociedad y el propio campo de los Estudios de Traducción sean conscientes de que para efectuar esa lectura y recreación ideal de la obra de la que estamos hablando es necesario que todos los agentes que participan en el proceso de publicación de un libro construyan un entorno en el que puedan establecer una estrecha relación y colaboración, un contexto idóneo en el que lograr una reescritura satisfactoria. Por eso, pienso que es fundamental seguir avanzando en la aplicación de la sociología de la traducción a los análisis, sólo de esta forma podremos conocer y revelar las estructuras de poder que influyen en el proceso traductor y las jerarquías que se esconden detrás de cada reescritura. De esta forma, se podrá comprobar de manera más fehaciente que la microfísica del poder que establece los parámetros de cada situación traductora tiene una gran incidencia en el resultado final y que, por tanto, la responsabilidad sobre ese resultado, para bien y para mal, ha de ser necesariamente compartida.

Creo que esta línea de investigación contribuiría al establecimiento de un verdadero campo de la traducción, en lugar del *protocampo* en el que nos encontramos actualmente, y que este podría ser un entorno propicio para una mayor obtención de capital por parte del traductor, condición imprescindible, como hemos visto, para la negociación de unas condiciones laborales dignas. Este contexto también haría más factible la construcción de un *habitus* profesional distinto, pues decíamos con

anterioridad que no se trata de formar sacerdotes o parias, sino de formar *expertos*, que reciban el reconocimiento que merece un trabajo tan especializado.

Pensando en el futuro, pienso que la aplicación de estas teorías sociológicas tiene aún mucho camino por recorrer, ya que es, al fin y al cabo, un ámbito incipiente, lleno de posibilidades. Como he apuntado en distintos momentos de esta tesis doctoral, existen numerosas direcciones, prácticamente inexploradas, que se podrían emprender, desde el empleo de las ideas de otros sociólogos como Latour, Luhmann y Lahire que veíamos en el primer capítulo, hasta estudios en el área de la traducción editorial que revelen hasta qué punto es común la publicación de traducciones modificadas dependiendo del contexto receptor, como ocurrió con la versión española realizada por Mercedes Guhl de *How the García Girls Lost Their Accents*. En conclusión, creo que la investigación en nuestra disciplina debe adoptar una perspectiva que sitúe al traductor como ser social en el centro del mapa, ya que sólo de esta manera podremos saber qué circunstancias incurren para que se produzca una traducción *ética* y seremos, por tanto, capaces de impulsarlas tanto en el ámbito teórico como en el práctico, mejorando también la formación de nuevos traductores y su futuro entorno laboral.

BIBLIOGRAFÍA

ABDALLAH, KRISTIINA (2008) “Why Do We Experience Quality-related problems in Production Networks? Reconstructing an Actor-network in the Subtitling Industry” en Translation Association of China (ed.) *XVIII FIT World Congress Proceedings/Actes 4–7.8.2008: Translation and Cultural Diversity*. Shanghai: Foreign Languages Press.

——— (2010) “Translators’ Agency in Production Networks” en Tuija Kinnunen y Kaisa Koskinen (eds.) *Translators’ Agency*. Tampere: Tampere University Press, pp. 11-46.

ACETT (2010) *II Libro Blanco de la traducción editorial en España*. Madrid: Ministerio de Cultura.

AKMAJIAN, ADRIAN, RICHARD A. DEMERS, ANN K. FARMER Y ROBERT M. HARNISH (1995) *Linguistics: An Introduction to Language and Communication*. Cambridge y Londres: The MIT Press.

ALARCÓN, NORMA (1983 [1981]) “Chicana Feminist Literature: A Re-Vision through Malintzín: Putting the Flesh Back on the Object” en Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa (eds.) *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Nueva York: Kitchen Table-Women of Color Press, pp. 182-190.

——— (1989a) “Tradutora, Traditora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminism”. *Cultural Critique*, 13, pp. 57-87.

——— (1989b) “The Sardonic Powers of the Erotic in the Work of Ana Castillo” en Asunción Horno-Delgado, Eliana Ortega, Nina M. Scott y Nancy Saporta Sternbach (eds.) *Breaking Boundaries. Latina Writing and Critical Readings*. Amherst: University of Massachusetts Press, pp. 94-106.

——— (2006) “Chicana Feminism” en Angie Chabram-Dernersesian (ed.) *The Chicana/o Cultural Studies Reader*. Londres: Routledge, pp. 183-190.

ALVAREZ, JULIA (2005 [1991]) *How the García Girls Lost Their Accents*. Nueva York: Plume.

——— (1994) *De cómo las chicas García perdieron su acento*. Barcelona: Ediciones B. Trad. de Jordi Gubern.

——— (2001) *How Tía Lola Came to Visit Stay*. Nueva York: Yearling.

——— (2002) *A Cafecito Story / El Cuento del Cafecito*. Vermont: Chelsea Green. Trad. de Daisy Cocco de Filippis.

——— (2004) *El cuento del cafecito*. Barcelona: Lumen. Trad. de María Casas Robla.

——— (2007a) *De cómo las muchachas García perdieron el acento*. Nueva York: Vintage Español. Trad. de Mercedes Guhl, revisada por Ruth Herrera.

——— (2007b) *De cómo las muchachas García perdieron el acento*. Madrid: Punto de Lectura. Trad. de Mercedes Guhl, revisada por Ruth Herrera.

ÁLVAREZ, ROMÁN, Y M^a CARMEN ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE (1996) “Translating: A Political Act” en Román Álvarez y M^a Carmen África Vidal Claramonte (eds.) *Translation, Power, Subversion*. Filadelfia: Multilingual Matters, pp. 1-9.

ALVAREZ-BORLAND, ISABEL (1998) *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona*. Charlottesville: University of Virginia Press.

ALVAREZ-BORLAND, ISABEL, Y LYNETTE M. F. BOSCH (2009) *Cuban-American Literature and Art: Negotiating Identities*. Albany: State University of New York.

AMASTAE, JON, Y LUCÍA ELIAS-OLIVARES (eds.) (1982) *Spanish in the United States: Sociolinguistic Aspects*. Cambridge: Cambridge University Press.

ANZALDÚA, GLORIA (1983 [1981]) “Speaking in Tongues: A Letter To 3rd World Women Writers” en Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa (eds.) *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Nueva York: Kitchen Table-Women of Color Press, pp. 165-174.

——— (1987) *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.

- (2000) *Interviews/Entrevistas*. Nueva York y Londres: Routledge.
- APODACA, MARIA LINDA (1986) "A Double Edged Sword". *Critica: A Journal of Critical Analysis*, 1, pp. 96-114.
- APPIAH, KWAME ANTHONY (2000 [1993]) "Thick Translation" en Lawrence Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 417-429.
- (2005) *The Ethics of Identity*. Princeton: Princeton University Press.
- (2006) *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. Nueva York y Londres: W. W. Norton.
- APTER, EMILY (2006) *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- ARANDA, JOSÉ F. (2003) *When We Arrive: A New Literary History of Mexican America*. Tucson: The University of Arizona Press.
- ARTEAGA, ALFRED (1997) *Chicano Poetics: Heterotexts and Hybridities*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ASHCROFT, BILL (1989) "Constitutive Graphonomy: A Post-Colonial Theory of Literary Writing" en Stephen Slemon y Helen Tiffin (eds.) *After Europe: Critical Theory and Post-Colonial Writing*. Sidney: Dangaroo, pp. 58-73.
- ASHCROFT, BILL, GARETH GRIFFITHS Y HELEN TIFFIN (2000) *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. Londres: Routledge.
- ASIMAKOULAS, DIMITRIS (2009) "Rewriting" en Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 241-246.
- AUER, PETER (1995) "The Pragmatics of Code-Switching: A Sequential Approach" en Lesley Milroy y Pieter Muysken (eds.) *One Speaker, Two Languages. Cross-Disciplinary Perspectives on Code-Switching*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 115-135.
- (1998) "Bilingual Conversation Revisited" en Peter Auer (ed.) *Code-Switching in Conversation: Language, Interaction and Identity*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 1-23.
- AUGENBRAUM, HAROLD, TERRY QUINN E ILAN STAVANS (eds.) (1993) *Bendíceme América: Latino Writers of the United States*. Nueva York: The Mercantile Library of New York.
- AUGENBRAUM, HAROLD, Y MARGARITE FERNÁNDEZ OLMOS (1997) *The Latino Reader: An American Literary Tradition from 1542 to the Present*. Nueva York: Houghton Mifflin Harcourt.

BAGNOLI, ANNA (2004) "Researching Identities with Multi-method Autobiographies". *Sociological Research Online*, 9 (2). Disponible en línea: <http://www.socresonline.org.uk/9/2/bagnoli.html> (última consulta: 13 de abril de 2012).

BAJTIN, MIJAIL (1982) *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press. Trad. de Caryl Emerson y Michael Holquist.

BAKER, MONA (2005) "Narratives in and of Translation". *SKASE*, 1, pp. 4-14.

——— (2006) *Translation and Conflict*. Londres: Routledge.

BALDERSTON, DANIEL, Y MARCY E. SCHWARTZ (2002) "Introduction" en Daniel Balderston y Marcy E. Schwartz (eds.) *Voice-Overs. Translation and Latin American Literature*. Albany: State University of New York Press, pp. 1-12.

BANDIA, PAUL (2006) "African Europhone Literature and Writing as Translation" en Theo Hermans (ed.) *Translating Others*. Manchester: St. Jerome, pp. 349-361.

BARRERA, MARIO (1979) *Race and Class in the Southwest: A Theory of Racial Inequality*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

BARTHES, ROLAND (2009 [1987]) "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, pp. 75-83.

——— (1994) *Mitologías*. México: Siglo veintiuno. Trad. de Héctor Schmucler.

BASCH, LINDA, NINA GLICK Y CRISTINA SZANTON (1994) *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments and Deterritorialized Nation-States*. Amsterdam: Gordon and Breach.

BASSNETT, SUSAN, Y HARISH TRIVEDI (eds.) (1999) *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*. Londres y Nueva York: Routledge.

BATESON, GREGORY (1973) "Double Bind" en *Steps to an Ecology of Mind*. Londres: Paladin, pp. 242-249.

BAUMAN, ZYGMUNT (2000) *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity

BECK, ULRICH (2008 [1998]) *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós. Trad. de Bernardo Moreno y M^a Rosa Borrás.

BECKER, ALTON (1991) "A Short Essay on Linguaging" en Frederick Steier (ed.) *Research and Reflexivity*. Londres: Sage, pp. 226-234.

BERMAN, ANTOINE (2003) *La prueba de lo ajeno*. Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Trad. de Rosario García López.

BERMANN, SANDRA (2005) "Introduction" en Sandra Bermann y Michael Wood (eds.)

Nation, Language and the Ethics of Translation. Princeton: Princeton University Press, pp. 1-10.

BHABHA, HOMI K. (1992) "Postcolonial Criticism" en Stephen Greenblatt y Giles B. Gunn (eds.) *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*. Nueva York: Modern Language Association, pp. 437-465.

——— (1994) *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge.

BIELSA, ESPERANÇA (2010) "The Sociology of Translation: Outline of an Emerging Field". *MonTI*, 2, pp. 153-172.

BOFF, LEONARDO (1998) *El despertar del águila*. Madrid: Trotta. Trad. de José Luis Castañeda.

BORGES, JORGE LUIS (1974) *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

——— (1995 [1980]) *Siete noches*. Madrid: Alianza.

BOURDIEU, PIERRE (1972) *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Ginebra: Droz.

——— (1980) *Le sens pratique*. París: Minuit.

——— (1987) "Los tres estados del capital cultural". *Sociológica*, 5, pp. 11-17. Trad. de Mónica Landesmann.

——— (1989) "Social Space and Symbolic Power". *Sociological Theory*, 7 (1), pp. 14-25.

——— (1990) *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity.

——— (1995) *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. Trad. de Thomas Kauf.

——— (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama. Trad. de Thomas Kauf.

——— (2001) *Langage et pouvoir symbolique*. París: Seuil.

——— (2008 [1985]) *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal. Trad. de Esperanza Martínez Pérez.

BRAIDOTTI, ROSI (2000) *Sujetos nómades*. Barcelona: Paidós.

BROWN, DAN (2003) *El código Da Vinci*. Madrid: Umbriel.

BROWNLIE, SIOBHAN (2006) "Narrative Theory and Retranslation Theory". *Across Languages and Cultures*, 7 (2), pp. 145-170.

BRUCE-NOVOA, JUAN D. (2006) “Por una latinidad múltiple. La novelística de Alisa Valdés-Rodríguez”. *Paralelo Sur*, 3, pp. 52-59.

BRUFAU, NURIA (2010) “Nota de la traductora” en Graciela Limón, *Los recuerdos de Ana Calderón*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.

BRUNER, JEROME (1991) “The Narrative Construction of Reality”. *Critical Inquiry*, 18 (1), pp. 1-21.

BURCIAGA, JOSÉ ANTONIO (1993) *Drink Culture c/s Chicanismo*. Santa Bárbara: Joshua Odell Editions.

BUSH, PETER (1997) “The Translator as Arbiter” en Pilar Orero y Juan C. Sager (eds.) *The Translator’s Dialogue*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 115–126.

BUSTAMANTE-LÓPEZ, ISABEL (2008) “Constructing Linguistic Identity in Southern California” en Mercedes Niño-Murcia y Jason Rothman (eds.) *Bilingualism and Identity. Spanish at the Crossroads with Other Languages*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, pp. 279-299.

BUTLER, JUDITH (2007) *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Londres y Nueva York: Routledge.

BUTLER, JUDITH, Y GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK (2007) *Who Sings the Nation-State?* Calcuta: Seagull Books.

BUZELIN, HÉLÈNE (2005) “Unexpected Allies. How Latour’s Network Theory Could Complement Bourdieusian Analyses in Translation Studies”. *The Translator*, 11 (2), pp. 193-218.

——— (2007) “Translations ‘in the making’” en Michaela Wolf y Alexandra Fukari (eds.) *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, pp. 135-170.

CAMPS, ASSUMPTA (2011) “«A mitad de camino entre aquí y allá, en medio de quién sabe dónde»: Traducir la/desde la frontera”. *MonTI*, 3, pp. 337-354.

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

——— (2000) “Traducción, Oriente, Occidente..., y la necesidad del exotismo para la traducción” en Gonzalo Fernández y Manuel C. Ferial (eds.) *Orientalismo, exotismo y traducción*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 173-80.

——— (2003) “Semiotic Alteration in Translation. Othering, Stereotyping and Hybridation in Contemporary Translations from Arabic into Spanish and Catalan” en Aline Remael e Ilse Logie (eds.) *Translation as Creation: The Postcolonial Influence*. Número especial de *Linguística Antverpiensia*, New Series 2/2003, pp. 145-160

——— (en prensa) “La traducción ante la incompatibilidad ideológica” en M^a Rosario Martín Ruano y M^a Carmen África Vidal Claramonte (eds.) *Traducción, política(s), conflicto: legados y retos para la era del multiculturalismo*. Granada: Comares.

CASANOVA, PASCALE (2001) *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama. Trad. de Jaime Zulaika.

——— (2002) “Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, pp. 7-20.

CASEY, EDWARD S. (1998) *The Fate of Place. A Philosophical History*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

——— (2001) “Body, Self, and Landscape: A Geophilosophical Enquiry into the Place-World” en Paul Adams, Steven Hoelscher y Karen E. Till (eds.) *Textures of Place: Exploring Humanist Geographies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 403-425.

CASTILLO, ANA (1992 [1986]) *The Mixquiahuala Letters*. Nueva York: Anchor Books.

CASTILLO, DEBRA A. (1992) *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Nueva York: W.W. Norton and Company.

CASTILLO GARCÍA, GEMA SOLEDAD (2006) *La (auto)traducción como mediación entre culturas*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.

CATFORD, JOHN C. (1965) *A Linguistic Theory of Translation: an Essay on Applied Linguistics*. Londres: Oxford University Press.

CHABRAM-DERNERSIESIAN, ANGIE (2006) “I Throw Punches for my Race, but I Don’t Want to Be a Man” en Angie Chabram-Dernersiesian (ed.) *The Chicana/o Cultural Studies Reader*. Londres: Routledge, pp. 165-182.

CHAMBERLAIN, LORI (1992) “Gender and the Metaphorics of Translation” en Lawrence Venuti (ed.) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 57-74.

CHAMBERS, IAN (1994) *Migrancy, Culture, Identity*. Londres y Nueva York: Routledge.

CHAN, LEO TAK-HUNG (2002) “Translating Bilinguality. Theorizing Translation in the Post-Babelian Era”. *The Translator*, 8 (1), pp. 49-72.

CHANDRA, VIKRAM (2001) *Amor y añoranza en Bombay*. Madrid: Espasa. Trad. de Esther Monzó y Dora Sales.

——— (2005) *Tierra roja y lluvia torrencial*. Barcelona: Siruela. Trad. de José Luis Fernández-Villanueva Cencio revisada por Dora Sales.

- (2007) *Juegos sagrados*. Barcelona: Mondadori. Trad. de Dora Sales.
- CHÁVEZ, DENISE (2004 [1986]) *The Last of the Menu Girls*. Nueva York: Vintage.
- CHESTERMAN, ANDREW (1997) *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- (2007) “Bridge Concepts in Translation Sociology” en Michaela Wolf y Alexandra Fukari (eds.) *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, pp. 171-183.
- CISNEROS, SANDRA (1987) “Do You Know Me? I Wrote *The House on Mango Street*”. *The Americas Review*, 15, pp. 77-79.
- (1991 [1984]) *The House on Mango Street*. Nueva York: Vintage.
- (1991) *Woman Hollering Creek and Other Stories*. Nueva York: Vintage.
- (1992a) *Érase un hombre, érase una mujer*. Barcelona: Ediciones B. Trad. de Enrique de Hériz.
- (1992b) *Una casa en Mango Street*. Barcelona: Ediciones B. Trad. de Enrique de Hériz.
- (1994) *La casa en Mango Street*. Nueva York: Vintage Español. Trad. de Elena Poniatowska.
- (1996) *El arroyo de la Llorona y otros cuentos*. Nueva York: Vintage Español. Trad. de Liliana Valenzuela.
- (2002) *Caramelo*. Nueva York: Vintage.
- (2003) *Caramelo*. Barcelona: Seix Barral. Trad. de Liliana Valenzuela.
- CLYNE, MICHAEL (1997) “Multilingualism” en Florian Coulmas (ed.) *Handbook of Sociolinguistics*. Oxford: Blackwell, pp. 301-314.
- COHEN, MITCHELL (1992) “Rooted Cosmopolitanism: Thoughts on the Left, Nationalism and Multiculturalism”. *Dissent*, otoño, pp. 478-483.
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR (1907) *Biographia Literaria. Edited with his Aesthetical Essays, by J. Shawcross. 2 vol.* Oxford: The Clarendon Press.
- COOKE, PHILIP (1988) “The Postmodern Condition and the City” en Michael P. Smith (ed.) *Power, Community and the City*. New Brunswick: Transaction Books.
- CORTÁZAR, JULIO (1983 [1963]) *Rayuela*. Barcelona: Bruguera.
- COTA-CÁRDENAS, MARGARITA (2000) *Puppet. Edición Bilingüe*. Albuquerque:

University of New Mexico Press.

COULMAS, FLORIAN (1988) "What is a National Language Good For?" en Florian Coulmas (ed.) *Forked Tongues: What Are National Languages Good For?* Singapore: Karoma Publishers, pp. 1-25.

CRONIN, MICHAEL (1995) "Altered States: Translation and Minority Languages". *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 8 (1), pp. 85-103.

——— (2000) *Across the Lines: Travel, Language, Translation*. Cork: Cork University Press.

——— (2003) *Translation and Globalization*. Londres y Nueva York: Routledge.

——— (2006) *Translation and Identity*. Londres y Nueva York: Routledge.

CUMBREÑO, JOSÉ MARÍA (2011) *Genealogías*. Gerona: Luces de Gálibo.

DAMROSCH, DAVID (2003) *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.

DARDER, ANTONIA, Y RODOLFO D. TORRES (1998) "Introduction. Latinos and Society: Culture, Politics and Class" en Antonia Darder y Rodolfo D. Torres (eds.) *The Latino Studies Reader*. Oxford: Blackwell, pp. 3-26.

DE CERTEAU, MICHEL (1984) *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press. Trad. de Steven Rendall.

DE JONGH, ELENA M. (1990) "Interpreting in Miami's Federal Courts: Codeswitching and Spanglish". *Hispania*, 73, pp. 274-278.

DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, SUSANNE (1989) "About the her in other" en Lise Gauvin, *Letters from an Other*. Toronto: Women's Press, pp. 9-12.

——— (1995) "Geographies of Why" en Sherry Simon (ed.) *Culture in Transit: Translating the Literature of Quebec*. Montreal: Vehicule Press, pp. 55-68.

DELEUZE, GILLES (2005) "Pensamiento nómada" en *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Pre-Textos, pp. 321-332. Trad. de Luis José Pardo.

DELEUZE, GILLES, Y FÉLIX GUATTARI (2005 [1987]) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Trad. de Brian Massumi.

DELEUZE, GILLES, Y CLAIRE PARNET (2007 [1987]) *Dialogues II*. Nueva York: Columbia University Press. Trad. de Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam.

DERRIDA, JACQUES (1985) *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. Nueva York: Schocken Books. Trad. de Peggy Kamuf.

- (1988) *Limited Inc.* Evanston: Northwestern University Press.
- (1996) *Le monolinguisme de l'autre.* París: Galilée.
- (1998) *Aporías: morir-esperarse (en) "los límites de la verdad"*. Barcelona: Paidós. Trad. de Cristina de Peretti.
- DE PRADA, JOSÉ MANUEL, SILVIA KONNET Y CELIA FILIPETTO (1996) "De nada". *Vasos Comunicantes*, 7, pp. 90-91.
- DHARWADKER, VINAY (1999) "A.K. Ramanujan's Theory and Practice of Translation" en Susan Bassnett y Harish Trivedi (eds.) *Post-Colonial Translation. Theory and Practice.* Londres y Nueva York: Routledge, pp. 114-140.
- DÍAZ, JUNOT (2000) "Language, Violence and Resistance" en Daniel Balderston y Marcy E. Schwartz (eds). *Voice-Overs. Translation and Latin American Literature.* Albany: State University of New York Press, pp. 42-44.
- DIAZ FOUQUES, OSCAR (2001) "Sociología de la traducción". *Quaderns*, 6, pp. 63-75.
- DIAZ FOUQUES, OSCAR, Y ESTHER MONZÓ (2010) "What Would a Sociology Applied to Translation Be Like?". *MonTI*, 2, pp. 9-18.
- DONAIRE, M^a LUISA (1991) "(N. del T.): Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural" en M^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga (eds.) *Traducción y adaptación cultural: España-Francia.* Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 79-92.
- DORFMAN, ARIEL (1998) *Heading South, Looking North: A Bilingual Journey.* Nueva York: Farrar, Straus, and Giroux.
- DU BOIS, WILLIAM EDWARD BURGHARDT (1989 [1903]) *The Souls of Black Folk.* Nueva York: Bantam.
- ECO, UMBERTO (1972) *La estructura ausente. Introducción a la semiótica.* Barcelona: Lumen. Trad. de Francisco Serra Cantarell.
- (2003) *Mouse or rat? Translation as Negotiation.* Londres: Weidenfeld and Nicolson.
- (2008) *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción.* Barcelona: Lumen. Trad. de Helena Lozano Miralles.
- ELDER, ARLENE A. (1996) "Criticizing from the Borderlands". *Modern Language Studies*, 26 (4), pp. 5-11.
- ELIAS, NORBERT (1969) *The Civilizing Process, Vol. I: The History of Manners.* Oxford: Blackwell.

EMBAREK, MALIKA (1997) “El retorno de las palabras exiliadas” en Esther Morillas y Juan Pablo Arias (eds.) *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, pp. 469-476.

ESQUIVEL, LAURA (2007 [2005]) *Malinche*. Madrid: Suma de letras.

ETXEBARRÍA, LUCÍA (1997) *Amor, curiosidad, Prozac y dudas*. Barcelona: Plaza & Janés.

EVEN-ZOHAR, ITAMAR (1978) “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem” en James S. Holmes, José Lambert y Raymond van den Broeck (eds.) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Lovaina: Acco, pp. 117-127

EYSTUROY, ANNIE OLIVIA (1996) *Daughters of Self-Creation: The Contemporary Chicana Novel*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

FERGUSON, CHARLES (1959) “Diglossia”. *Word*, 15, pp. 325-340.

FERNÁNDEZ, FRUELA (2011) *La recepción crítica de literatura traducida en España (1999-2008): aportaciones a una sociología de la literatura transnacional*. Tesis Doctoral defendida en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada.

FERRÉ, ROSARIO (1995) “On Destiny, Language and Translation; or Ophelia Adrift in the C. & O. Canal” en Anuradha Dingwaney y Carol Maier (eds.) *Between Languages and Cultures. Translation and Cross-Cultural Texts*. Pittsburgh y Londres: University of Pittsburgh Press, pp. 39-49.

——— (2005) “Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria” en *El coloquio de las perras*. Rio Piedras: Editorial Cultural.

FINKIELKRAUT, ALAIN (1987) *La derrota del pensamiento*. Barcelona: Anagrama. Trad. de Joaquín Jordá.

FISHMAN, JOSHUA (1967) “Bilingualism With and Without Diglossia; Diglossia With and Without Bilingualism”. *Journal of Social Issues*, 23, pp. 29-38.

FLYS, CARMEN (2002) “Shifting Borders and Intersecting Territories: Rudolfo Anaya” en Jesús Benito y Ana María Manzanás (eds.) *Literature and Ethnicity in the Cultural Borderlands*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, pp. 95-114.

FORTEA, CARLOS (2011) “La traducción literaria como ensayo de lo imposible”. *Vasos Comunicantes*, 42, pp. 19-27.

FOUCAULT, MICHEL (1979) *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta. Trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría.

——— (1980a) *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa. Trad. de Enrique Lynch.

——— (1980b) “Truth and Power” en Colin Gordon (ed.) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*. Londres: Harvester Wheatsheaf. Trad. de Colin Gordon.

FRANCO, JEAN (1989) *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. Nueva York: Columbia University Press.

FRANCO AIXELÁ, JAVIER (2000) *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español)*. Salamanca: Almar.

FRIEDMAN, JONATHAN (1994) *Cultural Identity and Global Process*. Londres: Sage.

——— (1995) “Global System, Globalization and the Parameters of Modernity” en Mike Featherstone (ed.) *Global Modernities*. Londres: Sage, pp. 69-90.

FUENTES, CARLOS (1995) *La frontera de cristal*. México: Alfaguara.

FUSCO, COCO (1995) *English is Broken Here. Notes on Cultural Fusion in the Americas*. Nueva York: The New Press.

GAL, SUSAN (1988) “The Political Economy of Code Choice” en Monica Heller (ed.) *Codeswitching: Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*. Berlín: Mouton de Gruyter, pp. 245-264.

GARCÍA, CRISTINA (1993) *Dreaming in Cuban*. Nueva York: Ballantine Books.

——— (2002) “Translation as Restoration” en Daniel Balderston y Marcy E. Schwartz (eds.) *Voice-Overs. Translation and Latin American Literature*. Albany: State University of New York Press, pp. 45-48.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (1989) *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

——— (2011) “De la diversidad a la interculturalidad” en Néstor García Canclini (coord.) *Conflictos interculturales*. Barcelona: Gedisa.

GARCÍA TORTOSA, FRANCISCO (2005) “Introducción” en James Joyce, *Ulises*. Madrid: Cátedra, pp. vii-clxxxii.

GEERTZ, CLIFFORD (1973) *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books.

GENETTE, GÉRARD (1997) *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. Trad. de Jane E. Lewin.

GENTZLER, EDWIN (1996) “Translation, Counter-Culture, and *The Fifties* in the USA” en Román Álvarez y M^a Carmen África Vidal Claramonte (eds.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 116-137.

- (2003) *Contemporary Translation Theories*. Clevedon: Multilingual Matters.
- GENTZLER, EDWIN, Y MARIA TYMOCZKO (2002) *Translation and Power*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- GERBER, LEAH (2012) “Making the Text: Paratextual Features in German Translations of Australian Children’s Fiction” en Anna Gil-Bardají, Pilar Orero y Sara Rovira-Esteva (eds.) *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*. Berna: Peter Lang, pp. 43-61.
- GIDDENS, ANTHONY (1990) *The Consequences of Modernity*. Stanford: Stanford University Press.
- GIL-BARDAJÍ, ANNA, PILAR ORERO Y SARA ROVIRA-ESTEVA (2012) “Introduction: Translation Peripheries. The Paratextual Elements in Translation” en Anna Gil-Bardají, Pilar Orero y Sara Rovira-Esteva (eds.) *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*. Berna: Peter Lang, pp. 7-12.
- GLEESON, LIBBY (1999) *Writing Hannah*. Sidney: Hale & Iremonger.
- GLISSANT, ÉDOUARD (1998) “Le divers du monde est imprevisible”. *Beyond Dichotomies*, conferencia dada en Stanford: Stanford University.
- GODARD, BARBARA (1986) “Preface” en Nicole Brossard, *Lovhers*. Montreal: Guernica.
- (1990) “Theorizing Feminist Discourse/Translation” en Susan Bassnett y André Lefevere (eds.) *Translation, History, Culture*. Londres y Nueva York: Pinter Publishers, pp. 87-96.
- GODAYOL, PILAR (1996) “Interviewing Sandra Cisneros: Living on the Frontera”. *Lectora*, 2, pp. 61-68.
- (1999) “Escriure (a) la frontera: autores bilingües, traductores culturals”. *Quaderns*, 3, pp. 29-37.
- (2000) *Espais de frontera: Gènere i traducció*. Vic: Eumo.
- (2001) *Veus xicanes. Contes*. Vic: Eumo.
- GÓMEZ CASTRO, CRISTINA (2007) “El guardián entre el centeno o cómo traducir a Salinger sin ofender la moral patria” en Pablo Cano López (coord.) *Actas del VI Congreso de Lingüística General de Santiago de Compostela, Vol. I: Métodos y aplicaciones de la Lingüística*. Madrid: Arco, pp. 655-665.
- GONZALES-BERRY, ERLINDA (1993) “Unveiling Athena: Women in the Chicano Novel” en Norma Alarcón et al. (eds.) *Chicana Critical Issues*. Berkeley: Third Woman Press.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO (1996) *The Cambridge History of Latin American Literature: The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press

GOPINATHAN, G. (2006) "Translation, Transcreation and Culture: Theories of Translation in Indian Languages" en Theo Hermans (ed.) *Translating Others, vol. I*. Manchester: St. Jerome, pp. 236-246.

GOUADEC, DANIEL (2007) *Translation as a Profession*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

GOUANVIC, JEAN-MARC (2002) "The Stakes of Translation in Literary Fields". *Across Languages and Cultures*, 3 (2), pp. 159-168.

——— (2005) "A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: Field, 'Habitus', Capital and 'Illusio'". *The Translator*, 11 (2), pp. 147-166.

——— (2007) "Objectivation, réflexivité et traduction. Pour une re-lecture bourdieusienne de la traduction" en Michaela Wolf y Alexandra Fukari (eds.) *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, pp. 79-92.

GRANDES, ALMUDENA (1994) *Malena es un nombre de tango*. Barcelona: Tusquets.

GREENBLATT, STEPHEN (2000) "The Inevitable Pit". *London Review of Books*, 22 (18).

GRIJELMO, ALEX (2000) *La seducción de las palabras*. Madrid: Taurus.

GUERRA, WENDY (2011) *Posar desnuda en La Habana*. Madrid: Alfaguara

GUMPERZ, JOHN J. (1982) *Discourse strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.

GUNDARA, JAGDISH S. (2000) *Interculturalism, Education and Inclusion*. Londres: Paul Chapman Publishing.

GURPEGUI, JOSÉ ANTONIO (1998) "El norte en el sur: aspectos sociales de la literatura chicana" en José Luis Caramés, Carmen Escobedo y Jorge Luis Bueno (eds.) *El discurso artístico norte y sur: eurocentrismo y transculturalismos. Vol. 2*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 143-170.

——— (2003) *Narrativa chicana: nuevas propuestas analíticas*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.

——— (2009) "Interview with Sandra Cisneros". *Camino Real*, 1 (1), pp. 127-135.

HABELL-PALL'AN, MICHELLE (2005) *Loca Motion: The Travels of Chicana and Latina Popular Culture*. Nueva York: New York University Press.

HALL, STUART (1991) "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity" en Anthony D. King (ed.) *Culture, Globalization and the World System*. Londres: MacMillan, pp. 173-187.

——— (1996) “Introduction: Who Needs Identity?” en Stuart Hall y Paul DuGay (eds.) *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage, pp. 1-17.

——— (2002) “Political Belonging in a World of Multiple Identities” en Steven Vertovec y Robin Cohen (eds.) *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*. Oxford: Oxford University Press.

HANNA, SAMEH F. (2005) “Othello in Egypt. Translation and the (Un)making of National Identity” en Juliane House, Rosario Martín y Nicole Baumgarten (eds.) *Translation and the Construction of Identity*. Seoul: IATIS, pp. 109-128.

HEILBRON, JOHAN, Y GISELE SAPIRO (2002) “La traduction littéraire, un objet sociologique”. *Actes de la recherché en sciences sociales*, 144, pp. 3-5.

——— (2007) “Outline for a Sociology of Translation. Current Issues and Future Prospects” en Michaela Wolf y Alexandra Fukari (eds.) *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, pp. 93-107.

HELD, DAVID (2002) “Culture and Political Community: National, Global, and Cosmopolitan” en Steven Vertovec y Robin Cohen (eds.) *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context, Practice*. Oxford: Oxford University Press, pp. 48-58.

HERMANS, THEO (ed.) (1985) *The Manipulation of Literature*. Londres y Nueva York: Routledge.

——— (1997) “Translation as Institution” en Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová y Klaus Kaindl (eds.) *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress, Prague 1995*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, pp. 3-20.

——— (2002) “Paradoxes and Aporias in Translation and Translation Studies” en Alessandra Riccardi (ed.) *Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 10-23.

——— (2003) “Cross-cultural translation studies as thick translation”. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 66 (3), pp. 380-389.

——— (2007) “Translation, Irritation and Resonance” en Michaela Wolf y Alexandra Fukari (eds.) *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, pp. 57-76.

HERNÁNDEZ, REBECA (2007) *Traducción y Postcolonialismo. Procesos culturales y lingüísticos en la narrativa postcolonial de lengua portuguesa*. Granada: Comares.

HERNÁNDEZ-CHÁVEZ, EDUARDO, ANDREW D. COHEN Y ANTHONY F. BELTRAMO (eds.) (1975) *El lenguaje de los chicanos*. Arlington: Center for Applied Linguistics.

HICKMAN, TRENTON (2005) “Coffee and Colonialism in Julia Alvarez’s *A Cafecito Story*” en Elizabeth M. DeLoughrey, Renée K. Gosson y George B. Handley (eds.) *Caribbean Literature and the Environment: Between Nature and Culture*.

Charlottesville: University of Virginia Press, pp. 70-82.

HINTZ, SUZANNE S. (1995) *Rosario Ferré, a Search for Identity*. Nueva York: Peter Lang.

HOOKS, BELL (1989) *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press.

HÖRMANN, HANS (1973) *Psicología del lenguaje*. Madrid: Gredos. Trad. de Antonio López Blanco.

HOUSE, JULIANE, ROSARIO MARTÍN Y NICOLE BAUMGARTEN (2005) "Introduction" en Juliane House, Rosario Martín y Nicole Baumgarten (eds.) *Translation and the Construction of Identity*. Seul: IATIS, pp. 3-13.

HUNG, EVA (2006) "'And the Translator Is -?': Translators in Chinese History" en Theo Hermans (ed.) *Translating Others, vol. I*. Manchester: St. Jerome, pp. 145-160.

HWANG, CAROLINE (1998) "The Good Daughter". *Newsweek*, 21 de septiembre, p. 16

INGHILLERI, MOIRA (2003) "Habitus, Field and Discourse. Interpreting as a Socially Situated Activity". *Target*, 15 (2), pp. 243-268.

——— (2005) "The Sociology of Bourdieu and the Construction of the 'Object' in Translation and Interpreting Studies". *The Translator*, 11 (2), pp. 125-145.

IRIGARAY, LUCE (1983) "Interview" en Janet Todd (ed.) *Women Writers Talking*. Nueva York: Holmes and Meier, pp. 231-246.

JAMESON, FREDERIC (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

JAY, MARTIN (1993) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. Berkeley: University of California Press.

JOHNSON, KELLI LYON (2005) *Julia Alvarez: Writing a New Place on the Map*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

JONES, FRANCIS R., Y DAMIR ARSENIJEVIC (2005) "(Re)constructing Bosnia. Ideologies and Agents in Poetry Translation" en Juliane House, Rosario Martín y Nicole Baumgarten (eds.) *Translation and the Construction of Identity*. Seul: IATIS, pp. 68-95.

JOYSMITH, CLAIRE (1996) "Bordering Culture: traduciendo a las chicanas". *Voices of Mexico*, 37, pp. 103-108.

KACHRU, YAMUNA (1992) "The Indian Face of Indian English: Speech Acts in the Other Tongue". *Seminar*, 391, pp. 43-46.

KAMAL, AHMED (2011) "Las notas a pie de página en la traducción del Corán".

Entreculturas, 3, pp. 17-36.

KANELLOS, NICOLAS (1989) *Biographical Dictionary of Hispanic Literature in the United States: The Literature of Puerto Ricans, Cuban Americans, and Other Hispanic Writers*. Nueva York: Greenwood Press.

——— (2002) *En otra voz: antología de literatura hispana en Estados Unidos*. Houston: Arte Público Press.

KAPUR, MANJU (2003) *Una mujer casada*. Madrid: Espasa. Trad. de Dora Sales.

——— (2004) *Hijas difíciles*. Madrid: Espasa. Trad. de Dora Sales.

——— (2007) *En familia*. Madrid: Espasa. Trad. de Paz Pruneda revisada por Dora Sales.

KEVANE, BRIDGET, Y JUANITA HEREDIA (2000) *Latina Self-Portraits. Interviews with Contemporary Women Writers*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

KHATIBI, ABDELKEBIR (1983a) *Maghreb pluriel*. París: Denoel.

——— (1983b) *Amour bilingue*. Montpellier: Fata Morgana.

——— (1985) *Du bilinguisme*. París: Denoel.

KINNUNEN, TUIJA, Y KAISA KOSKINEN (eds.) (2010) *Translators' Agency*. Tampere: Tampere University Press.

KLOR DE ALVA, J. JORGE (1998) "Aztlán, Borinquen, and Hispanic Nationalism in the United States" en Antonia Darder y Rodolfo D. Torres (eds.) *The Latino Studies Reader*. Oxford: Blackwell, pp. 63-82.

KOSKINEN, KAISA (2000) *Beyond Ambivalence. Postmodernity and the Ethics of Translation*. Tampere: University of Tampere.

KOVALA, URPO (1996) "Translations, Paratextual Mediation, and Ideological Closure". *Target*, 8 (1), pp. 119-147.

LAHIRE, BERNARD (2003) "From the Habitus to an Individual Heritage of Dispositions. Towards a Sociology at the Level of the Individual". *Poetics*, 31, pp. 329-355.

LAKOFF, GEORGE (1987) *Women, Fire and Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press.

LAKOFF, GEORGE, Y MARK JOHNSON (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

LAMBERT, JOSÉ (1995) "Literature, Translation and (De)Colonization" en Theresa Huyn y José Lambert (eds.) *Translation and Modernization*. Tokio: Tokyo University Press, pp. 98-117.

LATOUR, BRUNO, Y ADRIAN CUSSINS (1992) *Registration Marks: Metaphors for Subjectivity*. Londres: Pomeroy Purdy Gallery.

LEFÈBVRE, HENRI (1991) *The Production of Space*. Oxford: Blackwell. Trad. de Donald Nicholson-Smith.

LEFEVERE, ANDRÉ (1992a) *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. Londres: Routledge.

——— (1992b) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.

——— (1999) "Composing the Other" en Susan Bassnett y Harish Trivedi (eds.) *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 75-94.

LEJEUNE, PHILIPPE (1975) *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.

LIPSKI, JOHN M. (1985) *Linguistic Aspects of Spanish-English Language Switching*. Tempe: Center for Latin American Studies, Arizona State University.

LÓPEZ, JOSEFINA (1996) *Real Women Have Curves*. Woodstock: Dramatic Publishing.

LÓPEZ PONZ, MARÍA (2010a) "Translation, Migration and Feminism: the case of Chicana writers" en Julie Boéri y Carol Maier (eds.) *Compromiso Social y Traducción/Interpretación – Translation/Interpreting and Social Activism*. Granada: ECOS, pp. 72-81.

——— (2010b) "De cómo Laura García perdió su acento". *Entreculturas*, 2, pp. 49-62.

LUCKMANN, THOMAS (1983) "Comment [on Breitborde]". *International Journal of the Sociology of Language*, 39, pp. 97-101.

LUHMANN, NIKLAS (1995) *Social Systems*. Stanford: Stanford University Press. Trad. de John Bednarz Jr. y Dirk Baecker.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1987) *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra. Trad. de Mariano Antolín Rato.

MAALOUF, AMIN (2010 [1999]) *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza. Trad. de Fernando Villaverde.

MADSEN, DEBORAH L. (2000) *Understanding Contemporary Chicana Literature*. Columbia: University of South Carolina Press.

MAFFI, LUISA (2001) "Introduction: On the Interdependence of Biological and Cultural

Diversity” en Luisa Maffi (ed.) *On Biocultural Diversity*. Londres y Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 1-50.

MAHFUZ, NAGUIB (2011) *Hijos de nuestro barrio*. Madrid: Austral.

MAIER, CAROL (1989) “Notes After Words: Looking Forward Retrospectively at Translation and (Hispanic and Luso Brazilian) Feminist Criticism” en Hernán Vidal (ed.) *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, pp. 625-653.

——— (1995) “Toward a Theoretical Practice for Cross-Cultural Translation” en Anuraha Dingwaney y Carol Maier (eds.) *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-Cultural Texts*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 21–38.

MALENA, ANNE (2003) “Presentation”. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 16 (2), pp. 9-13.

MANZANAS, ANA M^a, Y JESÚS BENITO (2002) “Border(lands) and Border Writing: Introductory Essay” en Ana M^a Manzananas y Jesús Benito (eds.) *Literature and Ethnicity in the Cultural Borderlands*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, pp. 1-21.

——— (2003) *Intercultural Mediations. Hybridity and Mimesis in American Literatures*. Münster: LIT.

——— (2011) *Cities, Borders and Spaces in Intercultural American Literature and Film*. Londres y Nueva York: Routledge.

MARCO, JOAQUÍN (1992) “Una casa en Mango Street”. *ABC*, 5 de junio de 1992.

MARTÍN JATO, MARÍA EUGENIA (2008) “«We’re Mericans»: La traducción de la identidad en la obra de Sandra Cisneros” en *Actas del VIII Congreso de Lingüística General*. Disponible en línea: <http://www.lllf.uam.es/clg8> (última consulta: 7 de marzo de 2012).

MARTÍN RUANO, ROSARIO (2003a) “Bringing the Other Back Home: The Translation of (Un)familiar Hybridity”. *Linguistica Antwerpensia*, 2, pp. 191-204.

——— (2003b) “Una (re)visión de la mirada sobre lo otro: el discurso crítico de los estudios de traducción y sus límites” en M^a Carmen África Vidal Claramonte, Juan Crespo y Rosario Martín (eds.) *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*. Granada: Atrio, pp. 241-255.

MARTÍN RUANO, ROSARIO, Y M^a CARMEN ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE (2004) “Asymmetries in/of Translation: Translating Translated Hispanicism(s)”. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 17 (1), pp. 81-105.

MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, YOLANDA (2000) “Bitextualidad y bilingüismo: reflexiones sobre el lenguaje en la escritura latina contemporánea”. *Centro Journal*, XII (1), pp. 19-34.

MCCRACKEN, ELLEN (1989) “Sandra Cisneros’ *The House on Mango Street*: Community-Oriented Introspection and the Demystification of Patriarchal Violence” en Asunción Horno-Delgado, Eliana Ortega, Nina M. Scott y Nancy Saporta Sternbach (eds.) *Breaking Boundaries: Latina Writing and Critical Readings*. Amherst: University of Massachusetts Press, pp. 62-71.

——— (1999) *New Latina Narrative: The Feminine Space of Postmodern Ethnicity*. Phoenix: The University of Arizona Press.

——— (2000) “Postmodern Ethnicity in Sandra Cisneros’ *Caramelo*: Hybridity, Spectacle, and Memory in the Nomadic Text”. *Journal of American Studies of Turkey*, 12. Disponible en línea: <http://ake.ege.edu.tr/new/jast/Number12/McCracken.htm> (última consulta: 14 de febrero de 2012).

MCGUIRE, JAMES (1992) “Forked Tongues, Marginal Bodies: Writing as Translation in *Khatibi*”. *Research in African Literatures*, 23 (1), pp. 107-116.

MCKAY, SANDRA, Y NANCY H. HORNBERGER (1996) *Sociolinguistics and Language Teaching*. Nueva York: Cambridge University Press.

MCRÆE, ELLEN (2012) “The Role of Translator’s Prefaces to Contemporary Literary Translations into English: an Empirical Study” en Anna Gil-Bardají, Pilar Orero y Sara Rovira-Esteva (eds.) *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*. Berna: Peter Lang, pp. 63-82.

MEHREZ, SAMIA (1992) “Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text” en Lawrence Venuti (ed.) *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 120-138.

MEIX, FRANCISCO (1994) *La dialéctica del significado lingüístico*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

MIGNOLO, WALTER (2000) *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.

MILLA SOLER, CARLOS, Y MARTA PINO MORENO (2006) “*De te fabula narratur*: Los sistemas de cómputo y el rendimiento del trabajo de traducción en el sector editorial”. *Vasos comunicantes*, 34, pp. 35-64.

MILROY, LESLEY, Y PIETER MUYSKEN (1995) “Introduction: Code-Switching and Bilingualism Research” en Lesley Milroy y Pieter Muysken (eds.) *One Speaker, Two Languages. Cross-Disciplinary Perspectives on Code-Switching*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-14.

MILTON, JOHN, Y PAUL BANDIA (eds.) (2009) *Agents of Translation*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

- MINISTERIO DE CULTURA (2010) La traducción editorial en España. Disponible en línea: http://www.mcu.es/libro/docs/MC/CD/TRADUCCION_2010.pdf (última consulta: 11 de mayo de 2012).
- MISHLER, ELLIOT G. (1999) *Storylines: Craftartists' Narratives of Identity*. Cambridge: Harvard University Press.
- MONTES, AMELIA M^a DE LA LUZ (2010) "Midwest Raíces: Cisneros's *The House on Mango Street*" en María Herrera-Sobek (ed.) *Critical Insights: The House on Mango Street*. Pasadena: Salem Press.
- MONTOYA, PAULA ANDREA (2008) "Entrevista a Mercedes Guhl Corpas". *Mutatis Mutandi*, 1 (1), pp. 159-173.
- MORA, PAT (1990) "Legal Alien" en Gloria Anzaldúa (ed.) *Making Face, Making Soul. Haciendo caras*. San Francisco: Aunt Lute Books, p. 376.
- MORAGA, CHERRIE, Y GLORIA ANZALDÚA (eds.) (1983 [1981]) *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Nueva York: Kitchen Table-Women of Color Press.
- MORET, XAVIER (2002) "Janés, Caralt, Vergés i Barral, cuatro grandes nombres de la edición catalana". *Barcelona. Metròpolis mediterrània*, 60. Disponible en línea: http://www.bcn.es/publicacions/b_mm/ebmm60/bmm60_qc63.htm (última consulta: 13 de abril de 2012).
- MORETTI, FRANCO (2000) "Conjectures on World Literature". *New Left Review*, 1, pp. 54-68.
- (2003) "More Conjectures". *New Left Review*, 20, pp. 73-81.
- MORILLAS, ESTHER (2005) "N. de la T.". *El trujamán*, 30 de junio. Disponible en línea: http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio_05/30062005.htm (última consulta: 22 de marzo de 2012).
- MORILLAS, ROSA, Y MANUEL VILLAR (eds.) (2000) *Literatura chicana. Reflexiones y ensayos críticos*. Granada: Comares.
- MORRISON, THOMAS K., Y RICHARD SINKIN (1982) "International Migration in the Dominican Republic: Implications for Development Planning". *International Migration Review*, 16 (4), pp. 819-836.
- MOYA, VIRGILIO (2004) *La selva de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- MUJGINOVIC, FATIMA (2004) *Postmodern Cross-Culturalism and Politicization in U.S. Latina Literature: From Ana Castillo to Julia Alvarez*. Nueva York: Peter Lang.
- MUNDAY, JEREMY (2001) *Introducing Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge.

MYERS-SCOTTON, CAROL (1986) "Diglossia and Code-Switching" en Joshua Fishman *et al.* (eds.) *The Fergusonian Impact, Vol. 2*. Nueva York: Mouton de Gruyter, pp. 402-415.

——— (1997) "Codeswitching" en Florian Coulmas (ed.) *Handbook of Sociolinguistics*. Oxford: Blackwell, pp. 217-237

NEIDHARDT, FRIEDHELM (1986) "Kultur und Gesellschaft. Einige Anmerkungen zum Sonderheft". *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 27, pp. 10-18.

NEWMARK, PETER (1991) *About Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.

——— (1995) *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra. Trad. de Virgilio Moya.

NIRANJANA, TEJASWINI (1992) *Siting Translation: History, Post-Structuralism and the Colonial Context*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

NORBERG, ULF (2012) "Literary Translators' Comments on their Translations in Prefaces and Afterwords: The Case of Contemporary Sweden" en Anna Gil-Bardají, Pilar Orero y Sara Rovira-Esteva (eds.) *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*. Berna: Peter Lang, pp. 101-116.

OCHOA FERNÁNDEZ, MARÍA LUISA (2003) "Hybrid Selves, Hybrid Narratives: The Case of Caribbean Latina Fiction". *American@*, 1 (1), pp. 104-121.

OLIVER-RÓTGER, MARIA ANTÒNIA (2003) *Battlegrounds and Crossroads. Social and Imaginary Space in Writings by Chicanas*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi.

ORTEGA SÁEZ, MARTA (2007) "Un pasado muy presente: Traducciones del inglés al español en la época franquista" en Fernando Navarro *et al.* (eds.) *La traducción: balance del pasado y retos del futuro*. Alicante: Universidad de Alicante y Aguaclara.

ORTIZ COFER, JUDITH (1990) *A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood*. Houston: Arte Público Press.

PALACIOS, PATRICIO E. (2009) "Entrevista con la traductora mexicana Liliana Valenzuela". *Revista Literaria Baquiana*, 59/60. Disponible en línea: http://www.baquiana.com/numero_lix_lx/Entrevista_III.htm (última consulta: 28 de febrero de 2012).

PALOPOSKI, OUTI (2010) "The Translator's Footprints" en Tuija Kinnunen y Kaisa Koskinen (eds.) *Translators' Agency*. Tampere: Tampere University Press, pp. 86-107.

PANOFSKY, ERWIN (1967) *Architecture gothique et pensé escolastique*. París: Minuit. Trad. de Pierre Bourdieu.

PAZ, OCTAVIO (1990 [1971]) *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.

PENFIELD, JOYCE, Y JACOB L. ORNSTEIN-GALICIA (eds.) (1985) *Chicano English: An Ethnic Contact Dialect*. Filadelfia: John Benjamins.

PEÑALOSA, FERNANDO (1980) *Chicano Sociolinguistics: A Brief Introduction*. Rowley: Newbury House.

PÉREZ FIRMAT, GUSTAVO (1994) *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin: University of Texas Press.

——— (2000) *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Ediciones Universal.

PIETERSE, JAN NEDERVEEN (1995) “Globalization as Hybridization” en Mike Featherstone (ed.) *Global Modernities*. Londres: Sage, pp. 45-67.

PIKE, KENNETH (1954) *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*. La Haya: Mouton.

PINO-OJEDA, WALESCKA (2000) *Sobre castas y puentes: Conversaciones con Elena Poniatowska, Rosario Ferré y Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

PONIATOWSKA, ELENA (1996) “Mexicanas and Chicanas”. *MELUS*, 21 (3), pp. 35-51.

POTTER, JONATHAN (1998) *La representación de la realidad: discurso, retórica y construcción social*. Barcelona: Paidós. Trad. de Genís Sánchez Barberán.

PRASAD, G. J. V. (1999) “Writing Translation: The Strange Case of the Indian English Novel” en Susan Bassnett y Harish Trivedi (eds.) *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 41-57.

PRATT, MARY LOUISE (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres y Nueva York: Routledge.

——— (1999) “Arts of the Contact Zone” en David Bartholomae y Anthony Petrofsky (eds.) *Ways of Reading: An Anthology for Writers*. Nueva York: Bedford/St. Martin's.

PROUST, MARCEL (2002) *Contre Sainte-Beuve*. París: Gallimard.

PRUNC, ERICH (2003) “Óptimo, subóptimo, fatal: reflexiones sobre la democracia etnolingüística en la cultura europea de traducción” en Dorothy Kelly *et al.* (eds.) *La direccionalidad en traducción e interpretación: perspectivas teóricas, profesionales y didácticas*. Granada: Atrio, pp. 67-89.

——— (2007) “Priests, Princes and Pariahs. Constructing the Professional Field of Translation” en Michaela Wolf y Alexandra Fukari (eds.) *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, pp. 39-56.

PYM, ANTHONY (2006) “On the Social and the Cultural in Translation Studies” en Anthony Pym, Miriam Shlesinger y Zuzana Jettmarová (eds.) *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, pp. 1-25.

- QUERINI, SILVIA (1996 [1995]) "Gracias". *Vasos Comunicantes*, 7, pp. 91-92.
- RABADÁN, ROSA (1991) *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- RAMÍREZ, AXEL (2000) "Espejos y reflejos: los chicanos y su literatura en México". *Tema y variaciones de literatura*, 14, pp. 21-36.
- RASCH, WILLIAM (2000) *Niklas Luhmann's Modernity*. Stanford: Stanford University Press.
- REBOLLEDO, TEY DIANA (1995) *Women Singing in the Snow: a cultural analysis of chicana literature*. Tucson: The University of Arizona Press.
- REBOLLEDO, TEY DIANA, Y ELIANA S. RIVERO (eds.) (1993a) *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Tucson: The University of Arizona Press.
- (1993b) "Introduction" en Tey Diana Rebolledo y Eliana S. Rivero (eds.) *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Tucson: The University of Arizona Press, pp. 1-33.
- REHBERG, KARL-SIEGBERT (1986) "Kultur versus Gesellschaft". *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 27, pp. 92-115.
- RENDÓN, ARMANDO (1971) *Chicano Manifesto*. Nueva York: Macmillan Company
- ROBERTSON, ROLAND (1992) *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Londres: Sage.
- ROBINSON, DOUGLAS (1991) *The Translator's Turn*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- (1998) *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*. Manchester: St. Jerome.
- ROCCO, RAYMOND (2006) "The Theoretical Construction of the 'Other' in Postmodernist Thought" en Angie Chabram-Dernersesian (ed.) *The Chicana/o Cultural Studies Reader*. Londres: Routledge, pp. 404-412.
- RODRÍGUEZ MAGDA, ROSA M^a (2004) *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- ROMERO, LETICIA (2009) "La casa en Mango Street (de Sandra Cisneros), a través de sus puertas y ventanas". *Destiempos*, 23. Disponible en línea: <http://www.destiempos.com/n23/romero.pdf> (última consulta: 14 de febrero de 2012).
- RUMBAUT, RUBÉN G. (2005) "Sites of Belonging: Acculturation, Discrimination, and Ethnic Identity Among Children of Immigrants" en Thomas S. Weiner (ed.) *Discovering Successful Pathways in Children's Development: Mixed Methods in the Study of Childhood and Family Life*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 111-

164.

RUSHDIE, SALMAN (1991) *Imaginary Homelands*. Nueva Delhi: Penguin and Granta.

RUTHERFORD, JOHN (2002) “La domesticación de don Quijote” en Román Álvarez (ed.) *Cartografías de la traducción: del post-estructuralismo al multiculturalismo*. Salamanca: Almar, pp. 215-232.

RYOU, KYONGJOO H. (2005) “Aiming at the Target. Problems of Assimilation and Identity in Literary Translation” en Juliane House, Rosario Martín y Nicole Baumgarten (eds.) *Translation and the Construction of Identity*. Seoul: IATIS, pp. 96-108.

SÁENZ, MIGUEL (1999) “La traducción nueva de una nueva literatura” en Miguel Hernando y Juan Pablo Arias (eds.) *Traducción, emigración y culturas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 175-178.

SAID, EDWARD (1993) *Culture and Imperialism*. Nueva York: Vintage.

——— (1999) *Out of Place: A Memoir*. Nueva York: Knopf.

SALDÍVAR, JOSÉ DAVID (1997) *Border Matters. Remapping American Cultural Studies*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

SALDÍVAR, RAMÓN (1990) *Chicano Narrative. The Dialectics of Difference*. Madison: University of Wisconsin Press.

SALDÍVAR-HULL, SONIA (2000) *Feminism on the Border: Chicana Gender, Politics and Literature*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

SALES, DORA (2003) “Nota de la traductora” en Manju Kapur, *Hijas Difíciles*. Madrid: Espasa, pp. 353-358.

——— (2004) *Puentes sobre el mundo. Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Berna: Peter Lang.

——— (2006) “Documentation as Ethics in Postcolonial Translation”. *Translation Journal*, 10 (1). Disponible en línea: <http://www.bokorlang.com/journal/35documentation.htm> (última consulta: 13 de abril de 2012).

——— (2007) “Nota a la traducción” en Vikram Chandra, *Juegos Sagrados*. Barcelona: Mondadori.

——— (2010) “Prólogo. Traducción, lo contrario de la muerte” en M^a Carmen África Vidal Claramonte, *Traducción y asimetría*. Berna: Peter Lang, pp. 7-12.

SÁNCHEZ, ROSAURA (1983) *Chicano Discourse: Socio-Historic Perspectives*. Houston: Arte Público Press.

SANTIAGO, ESMERALDA (1993) *When I was Puerto Rican*. Boston: Addison-Wesley.

——— (1994) *Cuando era puertorriqueña*. Nueva York: Vintage Español.

SCHIFFMAN, HAROLD F. (1997) “Diglossia as a Sociolinguistic Situation” en Florian Coulmas (ed.) *Handbook of Sociolinguistics*. Oxford: Blackwell, pp. 205-216.

SELA-SHEFFY, RAKEFET (2005) “How to Be a (Recognized) Translator: Rethinking Habitus, Norms, and the Field of Translation”. *Target*, 17 (1), pp. 1-26

SHENK, ELAINE (2008) “Choosing Spanish. Dual Language Immersion and Familial Ideologies” en Mercedes Niño-Murcia y Jason Rothman (eds.) *Bilingualism and Identity. Spanish at the Crossroads with Other Languages*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, pp. 222-256.

SHIVA, VANDANA (1993) *Monocultures of the Mind: Perspectives on Biodiversity and Biotechnology*. Londres y Atlantic Heights: Zed Books.

SIMEONI, DANIEL (1998) “The Pivotal Status of the Translator’s Habitus”. *Target*, 10 (1), pp. 1-39.

SIMON, SHERRY (1992) “The Language of Cultural Difference: Figures of Alterity in Canadian Translation” en Lawrence Venuti (ed.) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 159-76.

——— (1996) *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres y Nueva York: Routledge.

——— (1999) “Translating and Interlingual Creation in the Contact Zone: Border Writing in Quebec” en Susan Bassnett y Harish Trivedi (eds.) *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 58-74.

SNELL-HORNBY, MARY (1988) *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

——— (1997a) “How Many Englishes? Lingua Franca and Cultural Identity as a Problem in Translator Training” en Horst W. Drescher (ed.) *Transfer: Übersetzen-Dolmetschen-Interkulturalität*. Frankfurt: Peter Lang, pp. 279-290.

——— (1997b) “Released from the Grip of Empire: Lingua Franca as Target Culture?” en Miguel Ángel Vega y Rafael Martín-Gaitero (eds.) *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la traducción (Actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la traducción)*. Madrid: Editorial Complutense/Ediciones del Orto, pp. 45-56.

——— (2006) *The Turns of Translation Studies*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

SOJA, EDWARD W. (1996) *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell.

——— (2000) *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford: Blackwell.

SOMERS, MARGARET (1997) “Deconstructing and Reconstructing Class Formation Theory: Narrativity, Relational Analysis, and Social Theory” en John R. Hall (ed.) *Reworking Class*. Itaca y Londres: Cornell University Press, pp. 73-105.

SOMERS, MARGARET, Y GLORIA D. GIBSON (1994) “Reclaiming the Epistemological ‘Other’: Narrative and the Social Constitution of Identity” en Craig Calhoun (ed.) *Social Theory and the Politics of Identity*. Oxford: Blackwell, pp. 37-99.

SONZOGNI, MARCO (2011) *Re-Covered Rose. A Case Study in Book Cover Design as Intersemiotic Translation*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

SPIVAK, GAYATRI CHAKRAWORTY (1989) “The Political Economy of Women as Seen by a Literary Critic” en Elizabeth Weed (ed.) *Coming to Terms: Feminism, Theory, Politics*. Londres: Routledge, pp. 218-229.

——— (1993) “The Politics of Translation” en *Outside in the Teaching Machine*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 179-200.

——— (1995) *Imaginary Maps. Three Stories by Mahasweta Devi*. Londres y Nueva York: Routledge.

——— (2002) “¿Puede hablar la subalterna?”. *Asparkía*, 13, pp. 207-214. Trad. de M^a Rosario Martín Ruano.

STEINER, GEORGE (1966) *The Penguin Book of Modern Verse Translation*. Harmondsworth: Penguin.

——— (1975) *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.

STERNBERG, MEIR (1981) “Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis”. *Poetics Today*, 2 (4), pp. 221-239.

STÖRIG, HANS J. (ed.) (1973) *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wiss.

SUÁREZ, VIRGIL, Y DELIA POEY (1996) *Little Havana Blues: A Cuban-American Literature Anthology*. Houston: Arte Público Press.

SUNY, RONALD G., Y MICHAEL D. KENNEDY (2001) *Intellectuals and the Articulation of the Nation*. Michigan: University of Michigan Press.

SUSAM-SARAJEVA, SEBNEM (2002) “A ‘Multilingual’ and ‘International’ Translation Studies?” en Theo Hermans (ed.) *Crosscultural Transgressions*. Manchester: St.

Jerome, pp. 193-207.

SWANN, JOAN (1999) "Language Choice and Code-Switching" en Rajend Mesthrie (ed.) *Introducing Sociolinguistics*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 148-183.

TABOR, MARY (1993) "A solo traveller in two worlds". *The New York Times*, 7 de enero.

TAHIR-GURCAĞLAR, SEHNAZ (2002) "What Texts Don't Tell: The Uses of Paratexts in Translation Research" en Theo Hermans (ed.) *Crosscultural Transgressions*. Manchester: St. Jerome, pp. 44-60.

TALENS, JENARO (2006) "La indagación del texto". *Debats*, 92, pp. 75-78.

TAY, MARY W. J. (1989) "Code Switching and Code Mixing as a Communicative Strategy in Multilingual Discourse". *World Englishes*, 8 (3), pp. 407-417.

THOMASON, SARAH G. (2001) *Language Contact: An Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

THOMPSON, JOHN B. (1984) *Studies in the Theory of Ideology*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

——— (1991) "Introduction" en Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 1-31. Trad. de Gino Raymond y Matthew Adamson.

——— (2005) *Books in the Digital Age*. Cambridge: Polity.

——— (2010) *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity.

TITLEY, GAVAN (ed.) (2004) *Resituating Culture*. Estrasburgo: Council of Europe.

TOMLINSON, JOHN (2004) "Global Culture, Deterritorialisation and the Cosmopolitanism of Youth Culture" en Gavan Titley (ed.) *Resituating Culture*. Estrasburgo: Council of Europe, pp. 21-29.

TORRES, HÉCTOR A. (2007) *Conversations with Contemporary Chicana and Chicano Writers*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

TOURY, GIDEON (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, pp. 53-69.

——— (1999) "A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'" en Christina Schäffner (ed.) *Translation and Norms*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 9-31.

TRUDGILL, PETER (2000 [1983]) *Sociolinguistics: An Introduction to Language and Society*. Londres y Nueva York: Penguin Books.

TYMOCZKO, MARIA (1999) "Post-Colonial Writing and Literary Translation" en Susan Bassnett y Harish Trivedi (eds.) *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 19-40.

——— (2000) "Translation and Political Engagement: Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts". *The Translator*, 6 (1), pp. 23-47.

——— (2003) "Ideology and the Position of the Translator: In What Sense is a Translator 'In Between'?" en María Calzada (ed.) *Apropos of Ideology - Translation Studies on Ideology - Ideologies in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome, pp. 181-201.

——— (2007) *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester: St. Jerome.

UNTERMAYER, JEAN STARR (1965) *Private Collection*. Nueva York: Knopf.

VALDÉS-RODRÍGUEZ, ALISA "Latina Like Me". Disponible en línea: www.bordersstores.com/features/feature.jsp?file=valdesrodriguez (última consulta: 15 de diciembre de 2011).

——— (2003) *The Dirty Girls Social Club*. Nueva York: St. Martin's Press.

VALENZUELA, LILIANA (1996) "Ni chicha, ni limonada: Tras bambalinas con la traductora" en Sandra Cisneros, *El arroyo de la Llorona y otros cuentos*. Nueva York: Vintage Español, pp. 187-191.

——— (2003) "Nota a la traducción: el revés del bordado" en Sandra Cisneros, *Caramelo*. Barcelona: Seix Barral, pp. 539-544.

VALVERDE, JOSÉ MARÍA (1976) "Prólogo" en James Joyce, *Ulises*. Barcelona: Lumen.

VAN DIJK, TEUN A. (1999) *Ideología*. Barcelona: Gedisa. Trad. de L. Berrote.

——— (2003) *Ideología y discurso: una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

VEGA, ANA LYDIA (1978) "Pollito Chicken" en *Vírgenes y mártires*. Puerto Rico: Editorial Antillana.

VEGA, MARÍA JOSÉ (2003) *Imperios de papel: introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica.

VENUTI, LAWRENCE (1995) *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres y Nueva York: Routledge.

——— (1998) *The Scandals of Translation*. Londres y Nueva York: Routledge.

VERMEER, HANS J. (1992) *Skizzen zu einer Geschichte der Translation. Band 1*.

Frankfurt: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

VIDAL CLARAMONTE, M^a CARMEN ÁFRICA (2007a) “Resisting Through Hyphenation: The Ethics of Translating (Im)pure Texts” en Ana M^a Manzanás (ed.) *Border Transits: Literature and Culture across the Border*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, pp. 225-241.

——— (2007b) *Traducir entre culturas: diferencias, poderes, identidades*. Berna: Peter Lang.

——— (2010) *Traducción y asimetría*. Berna: Peter Lang.

——— (2012) “Traducción e interculturalidad” en Tomás Albaladejo y Azucenas Penas (eds.) *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Síntesis.

——— (en prensa) *La traducción y los espacios: viajes, mapas, fronteras*.

VILLANUEVA, ALMA LUZ (1985) *Life Span*. Austin: Place of Herons.

VINAGRE, MARGARITA (2005) *El cambio de código en la conversación bilingüe: la alternancia de lenguas*. Barcelona: Arco Libros.

VOLOSHINOV, VALENTÍN (1976) *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión. Trad. de Rosa María Russovich.

VON FLOTOW, LUISE (1991) “Feminist Translation: Context, Practices and Theories”. *TTR: Traduction, terminologie, rédaction*, 4 (2), pp. 69-84.

WARDHAUGH, ROLAND (1992 [1986]) *An Introduction to Sociolinguistics*. Oxford: Basil Blackwell.

WARDLE, MARY LOUISE (2012) “Alice in Busi-Land: The Reciprocal Relation Between Text and Paratext” en Anna Gil-Bardají, Pilar Orero y Sara Rovira-Esteva (eds.) *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*. Berna: Peter Lang, pp. 27-41.

WARNER, MARINA (2002) *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds*. Oxford: Oxford University Press.

WOLF, MICHAELA (2007a) “Introduction: The Emergence of a Sociology of Translation” en Michaela Wolf y Alexandra Fukari (eds.) *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, pp. 1-36.

——— (2007b) “The Location of the ‘Translation Field.’ Negotiating Borderlines between Pierre Bourdieu and Homi Bhabha” en Michaela Wolf y Alexandra Fukari (eds.) *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, pp. 109-119.

——— (2010) “Cultural Translation: A Travelling Concept Questioning the Other”, conferencia pronunciada el 4 de mayo de 2010 en la Universidad de Vigo. Disponible en línea: <http://tv.uvigo.es/video/23517> (última consulta: 12 de abril de 2012).

WOOLGAR, STEVE, AND DOROTHY PAWLUCH (1985) “Ontological Gerrymandering: The Anatomy of Social Problems Explanations”. *Social Problems*, 32 (3), pp. 214-227.

YARBRO-BEJARANO, YVONNE (1986) “The Female Subject in Chicano Theater: Sexuality, 'Race,' and Class”. *Theater Journal*, 38 (1), pp. 389-407.

YUSTE-FRÍAS, JOSÉ (2012) “Paratextual Elements in Translation: Paratranslating Titles in Children’s Literature” en Anna Gil-Bardají, Pilar Orero y Sara Rovira-Esteva (eds.) *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*. Berna: Peter Lang, pp. 117-134.

ZAVALA, IRIS M. (1991) *La posmodernidad y Mijail Bajtin*. Madrid: Espasa Calpe. Trad. de Epicteto Díaz Navarro.

ZENTELLA, ANA CELIA (1997) *Growing Up Bilingual*. Oxford: Blackwell.

LISTA DE TABLAS Y FIGURAS

- Tabla 1. Tarifa media según el sistema de cómputo
- Figura 1. Plazos de pago de las traducciones
- Figura 2. Cubierta de *El guardián entre el centeno* de Jerome David Salinger (2007 [1978]). Madrid: Alianza. Trad. de Carmen Criado
- Figura 3. Cubierta de *Cuentos 1* de Edgar Allan Poe (2010 [1970]). Madrid: Alianza. Trad. de Julio Cortázar
- Figura 4. Cubierta de *Vida de este chico* de Tobias Wolff (2012 [1994]). Madrid: Alfaguara. Trad. de Maribel de Juan Guyatt
- Figura 5. Cubierta de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (2000). Madrid: Alfaguara. Trad. de Javier Marías
- Figura 6. Cubierta de *Chesil Beach* de Ian McEwan (2009). Barcelona: Anagrama. Trad. de Jaime Zulaika.....
- Figura 7. Cubierta de *Eros: la superproducción de los afectos* de Eloy Fernández Porta (2010). Barcelona: Anagrama.....
- Figura 8. Cubierta de *Saber perder* de David Trueba (2009). Barcelona: Anagrama.....
- Figura 9. Cubierta de *Atlas de geografía humana* de Almudena Grandes (1998). Barcelona: Tusquets
- Figura 10. Cubierta de *El ocho* de Katherine Neville (2009 [1997]). Barcelona: Debolsillo. Trad. de Susana Constante Lamy
- Figura 11. Cubierta de *El señor de los anillos* de J.R.R. Tolkien (1993). Barcelona: Minotauro. Trad. de Matilde Horne, Luis Domènech y Rubén Masera.
- Figura 12. Cubierta de *De vidas ajenas* de Emmanuel Carrère (2011). Barcelona: Anagrama. Trad. de Jaime Zulaika.....
- Figura 13. Cubierta de *Seda* de Alessandro Baricco (1997). Barcelona: Anagrama. Trad. de Javier González Rovira y Carlos Gumpert Melgosa
- Figura 14. Cubierta de *Seda* de Alessandro Baricco (1997 [2010]). Barcelona: Anagrama. Trad. de Javier González Rovira y Carlos Gumpert Melgosa

- Figura 15. Cubierta de *Tarántula* de Thierry Jonquet (2011 [2003]). Barcelona: Ediciones B. Trad. de Teresa Clavel
- Figura 16. Cubierta de *Amanecer* de Stephenie Meyer (2008). Madrid: Alfaguara. Trad. de José Miguel Pallarés Sanmiguel
- Figura 17. Cubierta de *Maridos y mentiras* de Susy McPhee (2011). Barcelona: Ámbar. Trad. de María Mistral.....
- Figura 18. Cubierta de *Resurrección* de Lea Tobery (2011). Barcelona: Ediciones B
- Figura 19. Cubierta de *Rachel se va de viaje* de Marian Keyes (2001). Barcelona: Debolsillo. Trad. de Gemma Rovira Ortega.....
- Figura 20. Cubierta de *El bolígrafo de gel verde* de Eloy Moreno (2011 [2009]). Madrid: Espasa
- Figura 21. Cubierta de *El jardinero fiel* de John le Carré (2001). Barcelona: Areté. Trad. de Carlos Milla Soler.....
- Figura 22. Cubierta de *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa (2010). Madrid: Alfaguara
- Figura 23. Cubierta de *Las horas* de Michael Cunningham (2003). Barcelona: Quinteto. Trad. de Jaime Zulaika
- Figura 24. Cubierta y faja publicitaria de *Cosas que los nietos deberían saber* de Mark Oliver Everett (2009). Barcelona: Blackie Books. Trad. de Pablo Álvarez Ellacuría
- Figura 25. Cubierta y faja publicitaria de *El temor de un hombre sabio* de Patrick Rothfuss (2011). Barcelona: Plaza & Janés. Trad. de Gemma Rovira Ortega.....
- Figura 26. Cubierta y faja publicitaria de *La paradoja del interventor* de Gonzalo Hidalgo Bayal (2006 [2004]). Barcelona: Tusquets.....
- Figura 27. Cubierta y faja publicitaria de *La vida sexual* de Catherine M. de Catherine Millet (2001). Barcelona: Anagrama. Trad. de Jaime Zulaika.....
- Figura 28. Cubierta de *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros (1984). Houston: Arte Público Press.....
- Figura 29. Cubierta de *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros (1991 [1984]). Nueva York: Vintage.....

- Figura 30. Cubierta de *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros (2009 [1984]). Nueva York: Vintage.....
- Figura 31. Cubierta de *Una casa en Mango Street* de Sandra Cisneros (1992). Barcelona: Ediciones B. Trad. de Enrique de Hériz.....
- Figura 32. Cubierta de *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros (1991 [1984]). Nueva York: Vintage.....
- Figura 33. Cubierta de *La casa en Mango Street* de Sandra Cisneros (1994). Nueva York: Vintage Español. Trad. de Elena Poniatowska
- Figura 34. Cubierta de *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros (2009 [1984]). Nueva York: Vintage.....
- Figura 35. Cubierta de *La casa en Mango Street* de Sandra Cisneros (2009 [1994]). Nueva York: Vintage Español. Trad. de Elena Poniatowska.....
- Figura 36. Cubierta de *La casa en Mango Street* de Sandra Cisneros (2004 [1994]). Barcelona: Seix Barral. Trad. de Elena Poniatowska.....
- Figura 37. Contracubierta de *Una casa en Mango Street* de Sandra Cisneros (1992). Barcelona: Ediciones B. Trad. de Enrique de Hériz.....
- Figura 38. Contracubierta de *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros (1991 [1984]). Nueva York: Vintage.....
- Figura 39. Contracubierta de *La casa en Mango Street* de Sandra Cisneros (1994). Nueva York: Vintage Español. Trad. de Elena Poniatowska.....
- Figura 40. Cubierta de *Érase un hombre, érase una mujer* de Sandra Cisneros (1992). Barcelona: Ediciones B. Trad. de Enrique de Hériz.....
- Figura 41. Cubierta de *Woman Hollering Creek and Other Stories* de Sandra Cisneros (1991). Nueva York: Vintage
- Figura 42. Cubierta de *El arroyo de la Llorona y otros cuentos* de Sandra Cisneros (1996). Nueva York: Vintage Español. Trad. de Liliana Valenzuela.....
- Figura 43. Contracubierta de *Érase un hombre, érase una mujer* de Sandra Cisneros (1992). Barcelona: Ediciones B. Trad. de Enrique de Hériz
- Figura 44. Contracubierta de *Woman Hollering Creek and Other Stories* de Sandra Cisneros (1991). Nueva York: Vintage

- Figura 45. Contracubierta de *El arroyo de la Llorona y otros cuentos* de Sandra Cisneros (1996). Nueva York: Vintage Español. Trad. de Liliana Valenzuela
- Figura 46. Fotografía de Sandra Cisneros (1991) aparecida en *Elle*
- Figura 47. Cubierta de *Quédate* de Francisco Casavella (1993). Barcelona: Ediciones B .
- Figura 48. Cubierta de *Jazz* de Toni Morrison (1994). Barcelona: Ediciones B. Trad. de Jordi Gubern
- Figura 49. Cubierta de *Los hombres primero* de Margaret Forster (1994). Barcelona: Ediciones B. Trad. de Montserrat Serra
- Figura 50. Cubierta de *How the García Girls Lost Their Accents* de Julia Alvarez (1991). Chapel Hill: Algonquin.....
- Figura 51. Cubierta de *How the García Girls Lost Their Accents* de Julia Alvarez (1992 [1991]). Nueva York: Plume
- Figura 52. Cubierta de *How the García Girls Lost Their Accents* de Julia Alvarez (2010 [1991]). Chapel Hill: Algonquin
- Figura 53. Cubierta de *How the García Girls Lost Their Accents* de Julia Alvarez (2005 [1991]). Nueva York: Plume
- Figura 54. Cubierta de *De cómo las chicas García perdieron su acento* de Julia Alvarez (1994). Barcelona: Ediciones B. Trad. de Jordi Gubern
- Figura 55. Cubierta de *De cómo las muchachas García perdieron el acento* de Julia Alvarez (2007). Nueva York: Vintage Español. Trad. de Mercedes Guhl, revisada por Ruth Herrera
- Figura 56. Cubierta de *De cómo las muchachas García perdieron el acento* de Julia Alvarez (2007). Madrid: Punto de lectura. Trad. de Mercedes Guhl, revisada por Ruth Herrera.....
- Figura 57. Contracubierta de *De cómo las chicas García perdieron su acento* de Julia Alvarez (1994). Barcelona: Ediciones B. Trad. de Jordi Gubern.....
- Figura 58. Contracubierta de *How the García Girls Lost Their Accents* de Julia Alvarez (2005 [1991]). Nueva York: Plume.....
- Figura 59. Contracubierta de *De cómo las muchachas García perdieron el acento* de Julia Alvarez (2007). Nueva York: Vintage Español. Trad. de Mercedes Guhl, revisada por Ruth Herrera.....

- Figura 60. Árbol genealógico de la familia de la Torre incluido al principio de *How the García Girls Lost Their Accents* de Julia Alvarez.....
- Figura 61. Cubierta de *A Cafecito Story* de Julia Alvarez (2001). Vermont: Chelsea Green
- Figura 62. Cubierta de *A Cafecito Story / El Cuento del Cafecito* de Julia Alvarez (2002). Vermont: Chelsea Green. Trad. de Daisy Cocco de Filippis.....
- Figura 63. Cubierta de *El cuento del cafecito* de Julia Alvarez (2004). Barcelona: Lumen. Trad. de María Casas Robla
- Figura 64. Cubierta de *A Cafecito Story* de Julia Alvarez (2004 [2001]). Vermont: Chelsea Green.....
- Figura 65. Cubierta de *El cuento del cafecito* de Julia Alvarez (2004 [2002]). México, D.F.: Debolsillo. Trad. de Daisy Cocco de Filippis
- Figura 66. Ilustración de Belkis Ramírez incluida en *A Cafecito Story / El Cuento del Cafecito* de Julia Alvarez (2002). Vermont: Chelsea Green. Trad. de Daisy Cocco de Filippis.....
- Figura 67. Ilustración de Belkis Ramírez incluida en *A Cafecito Story / El Cuento del Cafecito* de Julia Alvarez (2002). Vermont: Chelsea Green. Trad. de Daisy Cocco de Filippis.....
- Figura 68. Ilustración de Leo Flores y Rebeca Luciani incluida en *El cuento del cafecito* de Julia Alvarez (2004). Barcelona: Lumen. Trad. de María Casas Robla
- Figura 69. Ilustración de Leo Flores y Rebeca Luciani incluida en *El cuento del cafecito* de Julia Alvarez (2004). Barcelona: Lumen. Trad. de María Casas Robla
- Figura 70. Contracubierta de *A Cafecito Story / El Cuento del Cafecito* de Julia Alvarez (2002). Vermont: Chelsea Green. Trad. de Daisy Cocco de Filippis.....
- Figura 71. Contracubierta de *El cuento del cafecito* de Julia Alvarez (2004). Barcelona: Lumen. Trad. de María Casas Robla

