

## Bajo la mirada del otro: posturas autorales y de traductoras en Leduc y Canto

---

María Julia Zaparart\*

FaHCE; IdIHCS; Universidad Nacional de La Plata

FECHA DE RECEPCIÓN: 23-09-2025 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 30-11-2025

### RESUMEN

Nos centraremos aquí en el segundo volumen de la llamada trilogía autobiográfica de Violette Leduc, *La Folie en tête* (1970, Gallimard) y su traducción en español a cargo de Estela Canto, *La locura ante todo* (1973, Sudamericana), para analizar, a partir de las conceptualizaciones de Jérôme Meizoz (2011) sobre la presentación de sí, la construcción de la postura de autora de Leduc y la de traductora de Canto y, especialmente, el rol determinante de las redes de sociabilidad literaria (Ducas 2016) en la configuración de sus imágenes de autora y traductora respectivamente. Nos proponemos mostrar que Leduc y Canto forjan sus posturas (Meizoz 2011) en constante interacción con una serie de figuras tutelares que determinan sus estrategias de escritura y de traducción. Por lo tanto, sus imágenes de sí se gestan en un proceso de corrección y transformación profundamente determinado por la atenta mirada del otro en busca de la tan ansiada legitimación.

### PALABRAS CLAVE

Violette Leduc; Estela Canto; postura de autora; traducción; sociabilidad

### *Under the Gaze of the Other: Authorial and Translation Postures in Leduc and Canto*

### ABSTRACT

This contribution focuses on the second volume of Violette Leduc's so-called autobiographical trilogy, *La Folie en tête* (1970, Gallimard), and its Spanish translation by Estela Canto, *La locura ante todo* (1973, Sudamericana). Drawing on Jérôme Meizoz's (2011) conceptualizations of self-presentation, we will analyze the construction of Leduc's authorial posture and Canto's translator posture, with particular emphasis on the decisive role of literary sociability networks (Ducas 2016) in shaping their respective images as author and translator. We aim to demonstrate that both Leduc and Canto forge their postures (Meizoz 2011) through constant interaction with a series of tutelary figures that determine their writing and translation strategies. Consequently, their self-images are formed through a process of revision and transformation profoundly shaped by the attentive gaze of the other, in pursuit of the longed-for legitimization.

### KEYWORDS

Violette Leduc; Estela Canto; Authorial Posture; Translation; Sociability

## Introducción

Aunque, en los círculos literarios de la posguerra en París, Violette Leduc no era una desconocida, para los lectores hispanófonos el acceso a su obra era y continúa siendo muy restringido: tras una serie de traducciones publicadas por Sudamericana entre 1966 y 1976, sus libros dejaron de imprimirse y fueron descatalogados. En el período mencionado, Sudamericana publicó las siguientes novelas de Leduc:

- *La bastarda* (1966) [*La Bâtarde*, 1964]. Traducción de María Helena Santillán.
- *La mujer del zorrillo* (1967) [*La Femme au petit renard*, 1965]. Traducción de Enrique Pezzoni.
- *La asfixia* (1968) [*L'Asphyxie*, 1946]. Traducción de José Bianco.
- *La locura ante todo* (1973) [*La Folie en tête*, 1970]. Traducción de Estela Canto.
- *La cacería del amor*, (1974) [*La Chasse à l'amour*, 1973]. Traducción de José Bianco.

Es importante señalar que se trata de un grupo de traductores y traductoras que gozaban de un cierto reconocimiento y visibilidad en el campo literario, principalmente por su pertenencia al círculo de la revista *Sur* que dirigía Victoria Ocampo.<sup>1</sup>

Nos centraremos aquí en el segundo volumen de la llamada trilogía autobiográfica de Leduc, *La Folie en tête* (1970, Gallimard) y su traducción en español a cargo de Canto, *La locura ante todo* (1973, Sudamericana), para analizar, a partir de las conceptualizaciones de Jérôme Meizoz (2011) sobre la presentación de sí, la construcción de la postura de autora de Violette Leduc y la de traductora de Estela Canto y, especialmente, el rol determinante de las redes de sociabilidad literaria (Ducas 2016) en la configuración de sus imágenes de autora y traductora, respectivamente. Como explica Sylvie Ducas (2016), la figura de autor o de escritor —categoría que proponemos extender a la de traductor— se define en el campo cultural por la naturaleza de los lazos que establece con los profesionales de la edición, las instituciones literarias, sus pares, el público, que lo rodean y contribuyen a su reconocimiento o visibilidad. De este modo, el ingreso al campo literario de Leduc y Canto presenta rasgos en común ya que está mediado por estas redes de sociabilidad literaria que ambas lograron

---

<sup>1</sup> Todos sus traductores, a excepción de Santillán, eran agentes que participaban tanto del grupo *Sur* como de la editorial Sudamericana: Enrique Pezzoni integró el comité de colaboradores de la revista *Sur* a partir de 1980 y se desempeñó como consejero literario de Sudamericana entre 1974 y 1989; José Bianco, fue secretario de redacción de *Sur* de 1938 a 1961 y tradujo para Sudamericana no solo las novelas de Leduc citadas más arriba sino también otros textos como *La cartuja de Parma* (1970) de Stendhal o *Hermosas imágenes* (1967) de Simone de Beauvoir; y Estela Canto, cuya postura de traductora analizaremos en detalle, escribía regularmente artículos de crítica literaria y cinematográfica para *Sur*. Además, tradujo otros textos para la editorial, como *La calabaza* (1972) de Roger Peyrefitte y publicó en calidad de autora su novela *El hombre del crepúsculo* (1953).

establecer: si la entrada de Leduc al campo literario francés está marcada por su encuentro con la figura tutelar de Simone de Beauvoir y otros intelectuales y escritores de su círculo como Jean-Paul Sartre o Albert Camus, Canto se hace visible en la escena literaria de Buenos Aires en los años 40 gracias al grupo Sur, integrado, entre otros, por Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo. Además, ambas escritoras tematizaron estas redes en sus libros *La folie en tête* (1973) y *Borges a contraluz* (1989). La influencia de estas personalidades del campo dejará sus marcas en las dos dimensiones complementarias que, según Meizoz (2011), conforman sus posturas: la comportamental o contextual y la retórica o textual.

### Dimensión comportamental o contextual

La dimensión comportamental o contextual (Meizoz 2011) de la postura autoral leduciana se pone de manifiesto en un nutrido conjunto de paratextos entre los que se destaca la correspondencia que la autora mantuvo con las grandes firmas literarias de su época; pero también en el propio texto literario, porque *La locura ante todo* retoma en clave autobiográfica la carrera de la autora en el momento en el que estas redes que forjó con diferentes agentes del campo no solo cobran una importancia central, sino que se convierten en objeto de una escritura que se confunde inextricablemente con la vida, incluso en cuanto a la materialidad del proceso escriturario. En este segundo tomo de la trilogía, Leduc narra su ingreso “oficial” al campo literario con la publicación de *La asfixia* ([1946] 1968) que Gallimard editará en la colección “Espoir”, dirigida por Albert Camus. Sartre intervino también en este proceso legitimando el texto a través de la selección de una serie de fragmentos que se publicaron en la revista *Les Temps Modernes*. Sin embargo, las mediaciones de Camus y Sartre no fueron suficientes para lograr que la novela se vendiera bien. Dice Leduc en *La locura ante todo*: “Lloro por la noche: no compren mi libro. No se lo ve en las vidrieras de las librerías. No se habla de él. Impreso y desaparecido. Un naufragio que pasa inadvertido” (1973: 124).<sup>2</sup> Las dos novelas siguientes, *L’Affamée* (1948) y *Ravages* (1955) —con pasajes censurados— tampoco logran convertirse en éxitos de ventas.<sup>3</sup> Pero todo cambia en 1964: *La bastarda*, primer volumen de la trilogía autobiográfica, se publica en la colección “Blanche” de Gallimard con un elogioso prefacio de Simone de Beauvoir. Inmediatamente, se volvió el evento más controversial de la temporada literaria parisina. Era la autobiografía desinhibida de una mujer de mediana edad, quien agresivamente

---

<sup>2</sup> “Je pleure la nuit: on n’achète pas mon livre. On ne le voit pas aux vitrines des libraires. On n’en parle pas. Aussitôt imprimé, aussitôt disparu. C’est un naufrage qui passe inaperçu” (1970: 132).

<sup>3</sup> Estas dos novelas de Violette Leduc no han sido traducidas aún al español. Por otra parte, *Ravages* (2023 [1955]) ha sido objeto recientemente de una reedición aumentada que, a partir de un minucioso trabajo de reconstrucción de Alexandre Antolin, Anaïs Frantz y Mireille Brioude, incluye los pasajes censurados en la edición original por la editorial Gallimard.

proclamaba su nacimiento ilegítimo, su fealdad, sus pasiones bisexuales, su pobreza y sus fracasos. Los reseñistas de los principales periódicos toman posiciones bien diferenciadas: Jacqueline Piatier (1970) en *Le Monde* le da la razón a Simone de Beauvoir y reconoce que *La Bâtarde* es un gran libro, comparable con Céline, y desde el otro lado, los periódicos más conservadores atacan la novela de Leduc con expresiones que la tildan de una *escandalosa inmoralidad, horrores y perversiones, incomparables obscenidades y pornografía*. Aunque aún el más injurioso de los críticos admitía que Leduc poseía un indiscutible talento y que bajo su “desvergüenza verbal” había una verdadera obra de arte. Las disputas por *La bastarda* se intensifican y, mientras crecía la especulación en las columnas de la prensa periódica, el libro llega a vender unas 170.000 copias. Además, *La Bâtarde* integra la lista de finalistas del premio Goncourt, que, como sabemos, asegura a los autores cierta celebridad temporal y el éxito en las ventas. Afortunadamente, gracias al prefacio de Beauvoir y al revuelo que desató, Violette Leduc y su olvidada producción previa obtuvieron la atención de la crítica especializada.

En este sentido, la postura de Canto se parece mucho a la de la autora que traduce. Según María Rosa Lojo,

es una de las primeras voces notables en la novelística escrita por mujeres en la Argentina durante el siglo XX. [...] [S]e diferencia de otras producciones femeninas de la época (del '45 al '60) por su ruptura de la poética realista, tiene en común con ellas la profunda discusión de las imágenes y los roles de las mujeres moldeados por la normativa social: lo que llamamos hoy problemática de género (1999: 907).

Es decir que comparte con Leduc cierto carácter polémico en sus obras. Como traductora, Canto tradujo más de cincuenta novelas del inglés y del francés publicadas por Sudamericana, Emecé, Goyanarte, Ediciones de la Flor, entre otras, desde 1945 y casi hasta su muerte. Muchos de estos títulos se publicaron en Buenos Aires y fueron reeditados algunos años después en España por Edhasa, Bruguera o Ultramar.<sup>4</sup> A pesar de su amplia contribución a la circulación de la literatura traducida en Argentina, su trabajo como traductora fue durante mucho tiempo ignorado y sigue siendo poco reconocido actualmente, a excepción de los siete tomos de la *En busca del tiempo perdido* de Proust que Losada comenzó a publicar tras su muerte, a partir del año 2000.

Analizar la construcción de la postura comportamental de Canto como traductora nos enfrenta a un problema metodológico: la cantidad de paratextos y materiales que hacen referencia a su rol de traductora es escasa

---

<sup>4</sup> Es el caso, por ejemplo, de varias novelas de Eleanor Alice Hibbert, una escritora británica que publicaba bajo diferentes seudónimos como Victoria Holt y Philippa Carr. Así, la traducción de su novela *The Curse of the Kings* (1973) realizada por Estela Canto se publicó primero, en 1978, en Buenos Aires, en la editorial Javier Vergara para ser reeditada posteriormente varias veces en Madrid por el mismo editor y siempre bajo el título *La maldición de los faraones*.

y llega tardíamente con la publicación de su libro *Borges a contraluz* o incluso después de su muerte.<sup>5</sup> En 1990, por ejemplo, Rolando Graña escribe: “mientras tanto se siguió ganando la vida como traductora” (Musachi 2005: 32); en 1994, en el diario *La Nación*, se lee en su necrológica: “antes de convertirse en periodista y en traductora, Estela había vendido rifas de casa en casa” (Musachi 2005: 34); o en 1999, Eugenia Guevara escribe sobre el film *Estela Canto, un amor de Borges*: “esa mujer, comunista, traductora y aspirante a escritora, fue una de las tantas que enamoró a Borges” (Musachi 2005: 42). Una de las pocas excepciones a esta tendencia parece ser una entrevista que Graciela Musachi le hizo a Jorge Lafforgue en el 2004:

Estela había pasado de ser la niña mimada de Sur a ser una furibunda militante del PC [...]. A fines de los ‘60 empecé a trabajar en la editorial Losada. Su dueño quería armar una colección de obras cumbres de la literatura y me pidió abocarme a eso; yo pensé, fundamentalmente en Kafka y Proust y enseguida pensé en los Canto. A ella la recordé porque, además de haberla conocido, la había leído (el viejo Losada le había publicado algunas novelas) y la respetaba como escritora y como traductora de francés ya que ambos hermanos eran excelentes en eso (2005: 63).

Lafforgue hace alusión al final de los 60, período en el cual Canto había publicado ya seis novelas y traducido más de una decena de títulos. Podemos afirmar que en esa época ya ha alcanzado un cierto grado de consagración: ha recibido premios literarios por sus novelas, los editores más importantes le confían sus traducciones y colabora en la revista *Sur*. Sin embargo, los escasos comentarios sobre sus traducciones de Proust en la prensa especializada llegan recién con la decisión de Losada de reeditar los siete tomos a partir del año 2000. El suplemento *Radar* publica en 2004: “hay que destacar la traducción de Estela Canto. La escritora y gran amiga (además de biógrafa bastante chismosa) de Borges, se tomó varios años para conseguir una traducción al castellano sin resonancias de españolismos” (Musachi 2005: 64). Sin embargo, destaca el rol de mediadora que Victoria Ocampo desempeñó en el reconocimiento de Canto en el campo literario. Ocampo forma parte del jurado que le otorgó a la novela *El muro de mármol* el premio Imprenta López. Durante la entrega del premio, en julio de 1945, Ocampo pronuncia un discurso —que podemos considerar análogo al prefacio que de Beauvoir escribió para *La Bastarda* de Leduc— y traza un retrato de los inicios de la carrera de Canto que acaba de hacer su ingreso al mundo literario:

---

<sup>5</sup> Hay que señalar la importancia del trabajo de Graciela Musachi que, en su libro *Georgie y yo. Lo que pasó con Estela Canto* reúne testimonios de un grupo de editores, escritores y periodistas sobre la figura de Estela Canto junto a una entrevista que ella misma le realizó. Otra iniciativa importante para conocer mejor la figura de Canto es la del periodista argentino Daniel Mecca, que acaba de publicar una biografía de los hermanos Canto bajo el título *Los Canto. Estela y Patricio: los enfants terribles de la literatura argentina*. Mecca narra las dificultades y esfuerzos para encontrar información sobre Estela Canto en un artículo “Un viaje extraordinario tras los misterios de Estela Canto” publicado en el diario *Clarín* en 2017.

Felizmente Estela Canto a quien no se soñó en dar una instrucción sólida (¿para qué?) encuentra un aliado: su hermano. Lee los libros que él estudia. Descubre la literatura junto con él y así se descubre a sí misma. Más tarde se emancipa gracias al trabajo. Un trabajo que yo llamaría manual. Ingresa como dactilógrafa en una compañía norteamericana. Sigue escribiendo y esconde en un cajón sus garabatos. ¡Ah, cuántas mujeres de todas las clases y países y siglos habrán repetido ese ademán! (Musachi 2005:19).

Además, Canto tuvo que cambiar de trabajo varias veces para poder pagarse sus vacaciones y encontrar así tiempo libre para la escritura. Ocampo destaca en su discurso el éxito de Canto que logró adquirir su independencia en un universo literario reservado a los hombres. Vemos que, aunque para denunciar las dificultades de las mujeres en el mundo de las letras, Ocampo se ve forzada a referirse a la vida de Canto descuidando el aspecto puramente literario de la ceremonia, su discurso funciona como instancia de legitimación para la obra de la joven colega. Es decir que, tanto en el caso de Leduc como en el de Canto, el ingreso al campo literario está mediado por la intervención de dos figuras tutelares de la época: Simone de Beauvoir y Victoria Ocampo.

Otro rasgo compartido de las posturas de Leduc y Canto es su concepción de la escritura y de la traducción como un trabajo. Así, Leduc cuenta en *La locura ante todo* que, ante la recepción negativa de su novela, se sienta a la mesa para seguir escribiendo, para mejorar su técnica. La autora exhibe sin cesar su manera de trabajar y lo que aprende sobre el oficio que suele ser comparado con las tareas domésticas. La narradora hace “horas suplementarias” para mejorar y su rutina de trabajo es objeto de una descripción detallada:

Me vestía para la grave ceremonia de la escritura, con un batón de dueña de casa a cuadros azules y blancos. [...] Yo erguía los hombros, volvía ante la mesa como para presentarme a un examen. Escribir, lo he dicho, es recogerse, es ser una abeja feroz. Dirigimos para ser dirigidos. Buscar la palabra justa es concentrarse, es también perderse en los laberintos de la impotencia (1973:106).

Leduc describe su proceso de escritura como una laboriosa tarea que necesita de una preparación minuciosa, una *ceremonia* que le permite alcanzar la concentración exigida por la dificultad del trabajo que está determinada a realizar. Además, el texto insiste también sobre la dimensión técnica de la escritura, la búsqueda de la palabra justa, de las metáforas, de los adjetivos, todo lo cual exige gran esfuerzo para la narradora que nunca renuncia a encontrarlos. Del mismo modo, en su *Borges a contraluz*, Canto describe el momento en el que conoce al escritor y se refiere a su labor traductora:

Yo era una mujer que había estado trabajando desde los veinte años. Había pasado por oficinas, había hecho un poco de publicidad, corretajes, había pasado brevemente por estudios de cine y estaciones de radio y me había

ganado la vida, bastante mal, a decir verdad, pero esto me había dado cierta independencia. En ese momento hacía traducciones para la Editorial Emecé. Toda mi vida había leído mucho. También, tímidamente, escribía (1989: 41).

Canto reflexiona aquí sobre los aspectos puramente prácticos de su trabajo como traductora que describe también como un medio para ganarse la vida, para tener un salario y poder dedicarse a la escritura. Aunque, como mencionamos anteriormente, las alusiones de esta escritora a su trabajo como traductora son escasas, nos permiten señalar algunos rasgos de la dimensión comportamental de su postura: la traductora se presenta como una mujer independiente que pertenece a un grupo de intelectuales integrado por figuras como Borges y Ocampo, y que traduce para ganarse la vida.

Sin embargo, estas imágenes de mujeres intelectuales e independientes que tanto Leduc como Canto buscan construirse no se proyectan, a pesar de las mediaciones de Beauvoir y Ocampo, en la recepción de sus respectivas novelas y traducciones, salvo en los casos excepcionales de *La bastarda* para Leduc y la traducción de *En busca del tiempo perdido* para Canto.

### Dimensión retórica o textual

En *La locura ante todo*, Leduc narra el momento en el que, de la mano de Simone de Beauvoir, ingresa oficialmente al campo literario con la publicación de *La asfixia* (1968 [1946]) que Gallimard edita en la colección “Espoir” dirigida por Albert Camus. El trabajo de escritura de esta primera novela pasa –como sucede con las siguientes– por el filtro de la corrección de Simone de Beauvoir, como lo cuenta en esta escena que muestra uno de los tantos encuentros entre ambas autoras en el Café de Flore:

No oso mirar una de mis páginas: le pertenece. ¿Dónde refugiarme mientras ella lee lo que he modificado, siguiendo sus consejos?  
—Lo llevo —dice ella—; Sartre elegirá un texto para nuestra revista, usted corregirá las pruebas (50).

Leduc retrabaja su escritura, la corrige según los consejos de Beauvoir que la autoriza tras una segunda lectura y Sartre interviene en este proceso legitimando el texto a través de la selección de una serie de fragmentos que se publican en *Les Temps Modernes*.

Del mismo modo, las políticas de traducción del grupo Sur ejercen su influencia sobre las estrategias de traducción que Canto emplea en *La locura ante todo* para Sudamericana. Como es sabido, la editorial fue creada en 1938 por miembros del grupo Sur que, con la revista y la editorial homónima, desempeñaron un rol central en la traducción de textos literarios en Argentina. Como explica Patricia Willson:

[E]l vasto proyecto de incorporación de literatura extranjera que [el grupo Sur] entrañó, y que se irradió intensamente a otras editoriales contemporáneas. Esa irradiación comprendió diversos aspectos; entre ellos, la elección de

autores extranjeros a traducir, la lectura crítica de autores extranjeros traducidos por otras editoriales y, a través de la circulación de sus miembros en el campo editorial, la creación y perduración de colecciones donde nuevas formas genéricas pudieran desplegarse (2004: 275).

Así, durante la primera década desde su creación, varios miembros del grupo de la revista *Sur* trabajaron también en Sudamericana, ya sea como autores, traductores o prologuistas, y el catálogo de textos literarios publicados por la editorial Sur fue incorporado al de Sudamericana. El proyecto del grupo Sur proponía, según su directora, Victoria Ocampo, un eclecticismo anclado sobre la consolidación de los aspectos nacionales, pero con proyecciones hacia horizontes más vastos. En síntesis, el grupo proponía un puente entre América y Europa. Durante mucho tiempo considerada “extranjerizante”, la revista le concedía a la traducción un lugar de privilegio y, como afirma Willson, “las prácticas traductoras de Sur se irradiaron no sólo a algunas editoriales afines (Losada, Sudamericana, Emecé), sino también a otras, como Santiago Rueda, que pueden ubicarse en un lugar de tensión estético-ideológica” (2004: 275).

Canto asume una postura marcada por un enfoque “ético” de la traducción que busca establecer una “relación dialógica entre la propia lengua y la lengua extranjera en su horizonte de traducción” (Berman 1984: 17)<sup>6</sup> a través del despliegue de una serie de estrategias que destacan la *extranjeridad* del original. En primer lugar, la literalidad se hace evidente a lo largo del texto:

Je leur donnais mes yeux d’aveugle, ils me donnaient les leurs. Où sont-ils ?  
Question futile. A tous, je tiens compagnie. Hommes, femmes, enfants  
rencontrés dans la rue au long de mon existence, vous serez toujours ma prière  
en suspens (Leduc 1994 [1970]: 11).

Yo les daba mis ojos de ciega, ellos me daban los suyos. ¿Dónde están?  
Pregunta inútil. A todos los acompaño. Hombres, mujeres, niños encontrados  
en la calle a lo largo de mi existencia, ustedes serán siempre mi plegaria en  
suspense (Leduc 1973: 11).

Vemos, en este ejemplo, que Canto intenta reproducir la sintaxis, el ritmo y el orden de las palabras del texto francés, como así también decide no traducir los nombres propios ni las referencias a lugares o barrios de París. Mantiene en francés, por ejemplo, algunos nombres de ciudades como “Marseille” en lugar de sus equivalentes en español. Procede del mismo modo con los nombres de los cafés en los que Leduc se encontraba con de Beauvoir o Sarraute: Deux-Magots y L’Ascot respectivamente.

Estas prácticas traductivas de “extranjerización” dejan ver el tipo de público que Canto imagina para sus traducciones: lectores capaces de identificar por sí mismos las referencias que la traductora no les ofrece en español. El uso de notas de la traductora, que aparecen a final de página,

---

<sup>6</sup> Nuestra traducción.



sigue la misma lógica. Canto no las utiliza para explicar referencias a la cultura extranjera que serían inaccesibles para el lector hispanófono, sino que las usa casi exclusivamente para indicar la traducción de los numerosos títulos de obras literarias de Jean Genet, Marcel Proust, Nathalie Sarraute, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, entre otros, citadas en el texto.

A pesar de que los años 60 y 70, período en el cual Canto traduce *La locura ante todo*, estuvieron marcados en Argentina por el éxito de autores latinoamericanos y una débil producción de traducciones, la autora mantiene las estrategias “extranjerizantes” que caracterizaban las traducciones de la época de oro de la edición en nuestro país y logra aunar estas estrategias con la voluntad de consolidar aspectos nacionales del grupo Sur al elegir la variedad rioplatense del español para sus traducciones. Aunque el voseo está ausente, hay otras marcas que sitúan su trabajo en Argentina o, al menos, en América Latina. En este sentido, se destaca la elección de algunos términos –como *pucho* en lugar del más generalizado *cigarrillo*– característicos del español rioplatense:

—Votre manteau, c’est votre cache-beurre, me répondit-il. [...]  
Le gendarme petit et râblé finissait d’allumer une « troupe ». Il m’envoya sa première bouffée dans les yeux :  
—Vous ne vous décidez pas ? Vous ne vous déshabillez pas ? Approchez-vous, « Paris-Beurre » !  
Je m’approchai. Il s’assit sur un escabeau.  
Il me palpa. Sa cigarette lui fatiguait l’œil (Leduc 1994 [1970] : 19).

—El tapado, es con lo que tapa la manteca –me contestó. [...]  
El gendarme petiso y rechoncho terminó de encender un pucho. Me lanzó a los ojos la primera bocanada.  
—¿No se decide? ¿No se desviste? ¡Acérquese “París-Manteca”!  
Se acercaba. Se sentó en un taburete.  
Me palpó. El cigarrillo le cansaba los ojos (Leduc 1973: 19).

La elección de esta variedad del español se ve confirmada a lo largo de la novela. Canto traduce “mon petit” (1970: 66) por “chiquita” (1973: 61) o “bite” (1970: 114) por “pija” (1973: 106). Estos ejemplos nos permiten constatar que la postura de traductora de Estela Canto en el nivel textual es abiertamente extranjerizante y le da visibilidad al español de Argentina. La traductora busca esconderse para mantenerse fiel a la escritora francesa y al texto original que traduce y confía en la capacidad de sus lectores para recuperar las referencias que no les brinda en español.

## Conclusión

Las trayectorias de Leduc y Canto, su traductora, presentan varios rasgos en común, por un lado, las redes de sociabilidad literaria (Ducas 2016) que ambas lograron crearse determinaron sus carreras literarias: mientras que, en el caso de la novelista francesa, Simone de Beauvoir y su círculo la ayudaron a publicar sus libros, a alcanzar cierta notoriedad en el campo y a

vivir de la escritura; para Canto, esta función fue asumida por el grupo Sur. Por otro lado, ambas escritoras tematizaron estas redes en sus libros *La folie en tête* (1973) y *Borges a contraluz* (1989). Además, sus narradoras y protagonistas denuncian la inadecuación del rol que las convenciones sociales imponen a las mujeres y exhiben realidades íntimas que la sociedad no acepta. Leduc y Canto forjan sus posturas (Meizoz 2011) en constante interacción con una serie de figuras tutelares que determinan sus estrategias de escritura y de traducción. Así, sus posturas se gestan en un proceso de corrección y transformación profundamente determinado por la atenta mirada del otro en busca de la tan ansiada legitimación.

\* **María Julia Zaparart** es Traductora Pública en Lengua Francesa y Profesora en Letras (FaHCE – UNLP, Argentina). Realizó la maestría en Traducción Literaria en la Universidad de Vincennes-Saint-Denis (Paris 8, Francia) y en Literaturas francesas en la Universidad Paris-Sorbonne (Paris IV, Francia). Es investigadora CIT -IdIHCS (Centro de Investigaciones en Traductología – Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales). Actualmente se desempeña como profesora en las cátedras de Traducción literaria en francés 2, Literatura francesa contemporánea y Seminario de literatura en lengua francesa (FaHCE – UNLP) y prepara su tesis de doctorado sobre las traducciones al español de Patrick Modiano y Michel Houellebecq bajo la dirección de la Dra Ana María Gentile y la co-dirección del Dr José Luis de Diego.

## Referencias bibliográficas

- Canto, Estela (1989). *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ducas, Sylvie (2016). “L’écrivain contemporain en réseau web 2.0 : retour du refoulé auctorial ?”. *Revue d’Histoire Littéraire de La France*, 3, 116. 641–651. Disponible en : <http://www.jstor.org/stable/24890584>.
- Leduc, Violette (1994) [1970]. *La folie en tête*. Paris: Gallimard.
- Leduc, Violette. (1973). *La locura ante todo*. Traducido del francés por Estela Canto. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Lojo, María Rosa (1999). “Estela Canto: sabotaje del ‘género’ en una poética de la visión”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 28. 907-920.
- Meizoz, Jérôme (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*. Genève: Slatkine.
- Meizoz, Jérôme (2011). *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève: Slatkine Érudition.
- Musachi, Graciela (comp.) (2005). *Georgie y yo. Lo que pasó con Estela Canto*. Buenos Aires: Editores contemporáneos.
- Piatier, Jacqueline (11 de abril de 1970). « *La Folie en tête* de Violette Leduc ». *Le Monde*.
- Willson, Patricia (2004). *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.



*Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons*