

Traducción y transculturación de la narrativa de Jeanette Winterson

53

Lisa Rose Bradford

La narrativa posmoderna no escapa de la tradición carnavalesca desarrollada a través de la ya larga historia de la escritura novelística, y, en general, la inversión de los significantes de diferencia a través de expresiones híbridas tiñe gran parte de la producción narrativa de fin de milenio. Los libros *La pasión* y *Escrito en el cuerpo* de la joven autora inglesa, Jeanette Winterson, demuestran cómo opera lo lúdico en la sintomática rearticulación de géneros—textuales y sexuales—basada en una suerte de juego carnavalesco y pasión transgenérica. Estas novelas ponen en marcha una reconfiguración de convenciones, la que provoca la rejerarquización de ciertas formas consagradas en su traducción a la mentalidad contemporánea. A su vez, el traslado de este juego a otro contexto idiomático y, por ende, cultural, produce un fenómeno de significante implicancia para los estudios de género, de traducción, y de cultura en general. Para comprender este proceso de transculturación, es necesario analizar las distintas formas de recibir las constelaciones de juegos producidas en estas novelas en sus versiones en inglés y castellano desde los puntos siguientes: 1. la posmodernidad como traducción de convenciones; 2. la narración feminista como traducción de la ficción reguladora de los sistemas culturales; y 3. la traducción idiomática de las obras.

54 Brevemente, se podría describir *La pasión* (1984/87) como una novela que consiste de dos núcleos narrativos en primera persona—uno del joven entusiasta francés, Henri, que llega a ser el cocinero de Napoleón; y el otro de la veneciana Villanelle, legendaria mujer de los disfraces. Estos núcleos comienzan a entremezclarse en la forma de relatos retransmitidos (por Henri) en la tercera parte del libro cuando estos dos personajes se conocen en Rusia, y se entrelazan ambiguamente en la cuarta y última en las crónicas de Venecia. Las historias que cuentan se relacionan con las batallas y los personajes del ejército francés, por un lado, y con el misterioso nacimiento y los arriesgados amoríos de Villanelle, por el otro, hasta que las dos vidas se encuentran en la miseria invernal de las últimas campañas en Rusia. Tras su huida del campo de batalla, se unen sus destinos en los canales de Venecia donde el peligro, que termina en asesinato, acecha a los dos. Si bien este argumento contiene una mezcla de suspenso, pasión y fantasía que impulsa una lectura llevadera y fluida, el ambiente está constituido de convenciones muy tradicionales que, yuxtapuestas y en su carácter acumulativo, se tornan sospechosas; sus repeticiones incrementales que, como en la tradición de la balada inglesa, matizan su significado y se vuelven aforísticas dentro de la obra.

Enfocando este problema de las convenciones, en términos generales, se puede hablar de dos áreas de juegos genéricos presentes en la novela: primero, poniendo a prueba las diferencias entre lo histórico y lo ficticio, están las rearticulaciones de convenciones literarias tales como las que se encuentran en los cuentos de hadas, leyendas, baladas, los libros de caballería, la mitología, el pastoril, y la novela histórica, las cuales están encapsuladas en formas discursivas que siguen los patrones del *teller of tales*, diarios, y crónicas de referencia personal e histórica relacionada con las campañas de Napoleón Bonaparte; y segundo, encontramos una narración cultural de lo femenino que, con los disfraces y rupturas de las normas de comportamiento, crea un ambiente de cuestionamiento de los papeles convencionales que surgen precisamente de las narraciones culturales tradicionales anteriores.

Novela íntima y lírica, **Escrito en el cuerpo** (1992/94), también está compuesta de varios géneros—confesión, meditación filosófica, historia de amor—sin el impulso del suspenso narrativo ni el fondo histórico de la anterior, sino con el misterio del incógnito de la voz narrativa que rompe las reglas del amor y de la escritura para crear un espacio sensual y palpable de la pasión. Y, paradójicamente, este libro se constituye en la versión de la ausencia de un gran amor realizada por un personaje que trabaja luchando con las palabras, en su trabajo de traducción y su intento de retratar el deseo. “La causa de los problemas son los clichés” (86), dice este personaje, y mezcla lo ficticio y lo histórico en las convenciones de ensayo, autobiografía y narrativa, erosionando así la rigidez de las formas.

Para la apreciación del proceso de transculturación de estas obras—como obras extranjeras y como expresiones subversivas o «subalternas»—, es importante, en primer lugar, comprender su configuración posmoderna. Como base, podríamos tomar el concepto de «visión dialógica» de Matei Calinescu para englobar la actitud posmoderna. Según esta idea, esta «edad de diálogo» abre una multiplicidad que no niega la vanguardia, ni la precede, sino que «como una especie de avance mítico, acepta la consciencia y la visión del mundo vanguardista como una posibilidad más entre otras» (168). Las nociones de escritura como experiencia de límites, como juego, y como reduplicación «polvoriza y multiplica el significado mientras finge jugar con él y huirse de él” (Kristeva, 139). Desde este concepto, la posmodernidad es una exacerbación de prácticas modernas que abandona la pregunta «¿Cómo puedo interpretar este mundo?» para priorizar «¿Cuál es este mundo?»¹ exponiendo la relatividad y el juego involucrado en la representación.

De acuerdo con el análisis de la ficción posmoderna de Brian McHale (1987/89), uno de los elementos típicos de la ficción posmoderna es la creación de historias apócrifas, las cuales confunden la lógica tradicional narrativa en su producción de múltiples mundos ontológicos. Por ejemplo, en **La pasión**, la primera palabra es «Napoleón», quien es, de hecho, un personaje dentro de la trama de la novela, caracterizado por su apetito (de pollo, Josefina, y caballos altos), y es el detonador

histórico para crear una referencia de las prácticas culturales de guerra y paz durante una era en particular. Sin embargo, su figura sirve como símbolo de la pasión desenfrenada, y además del impulso pasional de los protagonistas que no sólo son ficticios sino fantásticos. Este rasgo, como bien señala McHale, responde al revisionismo histórico en general, pero si bien la teoría del inclusivismo revela importante información sobre la época y la etiología de los sucesos a través de la gente común, no permite esta confusión de planos en la narración de hechos ilusorios típica de la ficción posmoderna, la cual relativiza la importancia de lo verídico y lo auténtico, elementos tradicionales del realismo novelístico.

56

En **La pasión** existen numerosos ejemplos de esta confusión en los dos núcleos narrativos. Por un lado, se pueden citar varias situaciones hiperbólicas que Henri sufre en las campañas. La primera, que le obsesiona por el resto de su vida, es el ensayo del ataque en balsa a Inglaterra que, realizado durante una tremenda tormenta, termina las vidas de más de dos mil hombres que murieron creyendo las palabras, «Si se cae el cielo, lo sostendremos con la punta de nuestras lanzas.», narración que luego sigue, «Aquella noche le serví yo, y su sonrisa alejó la locura de brazos y piernas que me llenaba los oídos y la boca. [...] Por la mañana, dos mil nuevos reclutas llegaron a Boulogne» (35). El episodio está envuelto en las descripciones del escenario y del personaje del cura irlandés Patrick (a quien han enlistado para aprovechar de su ojo izquierdo que alcanza a ver objetos a quince millas de distancia) que le cuenta a Henri, por ejemplo, historias de sirenas «ávidas de hombres que hacen que tantos se ahoguen» (34). Luego, las deplorables condiciones de las batallas en Rusia (donde los campesinos siguiendo las instrucciones del «padrecito» zar, quemar sus aldeas para que no las puedan saquear los franceses) transforman a la pasión en odio, y Henri decide desertar, acompañado por Villanelle, Patrick, y la protección del talismán de Domino (petisero enano de Napoleón) que le da una cadena de oro congelado dentro de un carámbano que se derrite recién largo tiempo después en Venecia con la supuesta muerte del dueño. Entre el estilo lacónico de párrafos de una sola frase (de un diario que comienza Henri luego del primer desastre) con el cual se relatan los hechos; la intercalación de las fluidas anécdotas contadas por Patrick

y Villanelle; y las contemplaciones de la paz y belleza de su niñez en los campos franceses se forma una masa de contrastes de punzante ironía

Por otra parte, la historia de Villanelle empieza en los canales de Venecia a finales del siglo XVIII cuando, debido a una ceremonia mal ejecutada por su madre, nace con un tejido entre los dedos de los pies como todos los barqueros (hombres) de Venecia (el cual les permite caminar sobre el agua). En su vida de adulta, encuentra un trabajo lucrativo en los casinos de su ciudad natal donde se apasiona con una mujer (esposa de un coleccionista que posee mapas para encontrar el Santo Grial) quien llega a adueñarse de su corazón. Pero, al percibir que ésta sigue enamorada de su marido, Villanelle se casa con un carnicero quien le vende a Murat como *vivandière* luego de una apuesta. Las dos historias demuestran claramente este proceso de confusión ontológica donde la fantasía se entreteje con los hechos verídicos de una época determinada.

57

Otro elemento que toma McHale (113) son las «estructuras recursivas» que también involucran un cambio de nivel ontológico y producen una discontinuidad en la textura narrativa. El efecto de las cajas chinas ha conformado una técnica convencional de la narrativa, pero la frecuencia de su utilización en la narrativa posmoderna, como subraya McHale, hace que se pierda el «horizonte» ontológico de la ficción. De hecho, una de las frases que más se repite en las dos narraciones es, «Os estoy contando historias Creedme.»; expresión que, con su reiterada reafirmación, pone en duda la veracidad de los relatos, y, de hecho, luego de contar una exageración de leyendas campestres, Henri dice, «Ésta no os la creáis» (33).

Además, la repetición de las situaciones de relatos enfatiza la inestabilidad de las nociones de realidad fuera de su creación lingüística: «Las historias eran lo único que poseíamos», dice Henri del sufrimiento en los campos de batalla en Rusia; y cuando aparece una *vivandière* (Villanelle), utiliza la misma técnica de la narrativa dentro de otra narrativa, «He aquí la historia que nos contó» (99) para así caracterizar al personaje a través de su propio poder de narrar. Por lo tanto, se ostenta una visión de la realidad como una construcción del lenguaje

a través de los sistemas semióticos, y nuestra lectura del texto realiza la metáfora bajtiniana de los mundos discursivos

58 Coherente con esta construcción de realidades a través de los sistemas semióticos, es la alusión a personajes y discursos que surgen directamente de literaturas previas, creando una red de intertextualidades que dependen de fuentes tan diversas como **The Waste Land** (34, 64, 84), y «La Dama de pique» de Pushkin (el objeto de amor y apuestas que motiva las aventuras de Villanelle y, luego, de Henri). Inclusive, se podría decir que la pasión, «un lugar entre el miedo y el sexo»; «un lugar entre Dios y el diablo», consiste de realidades literarias que ni intentan corresponder a la autenticidad de la narrativa representacional. El libro es una mimesis de realidades narradas cuya interpretación, por ende, se somete a la experiencia literaria de sus lectores. Por lo tanto, el lema de Villanelle—«Se juega, se gana, se juega, se pierde. Se juega.»—responde tanto a la pasión del amor, de la guerra, y de las apuestas como a la de leer. Apostamos a la creación de una realidad coherente dentro de la novela, a veces nos ganamos una ilusión, a veces fracasamos y, luego, con mentalidad de diálogo y parodia, seguimos el juego.

Pensando de nuevo en las descripciones de Bajtín sobre la génesis de la novela, (1991) observamos también que se construye esta evidente estructura polifónica dentro de un entorno no metafóricamente carnalesco, sino obviamente lúdico en la ciudad de los disfraces y carnaval, Venecia. Sin embargo, aquí lo escandaloso del nivel maravilloso falla como tal, ya que ni la aberración de las campañas, por un lado, ni de la conducta andrógina, por el otro, extraña a los otros personajes de la novela. Villanelle dice de su padrastro,

*[...]se encoge de hombros, hace un guiño, y nada más. Nunca le ha parecido extraño que su hija se vista de muchacho para ganarse la vida y venda, además, monederos usados. Pero tampoco le ha parecido nunca extraño que su hija tenga los dedos de los pies palmeados
—Hay cosas más raras—dice
Y yo supongo que es verdad (70)*

El mundo de quasi-carnaval no es excepcional en la narrativa posmoderna. El juego involucrado en la escritura modernista empezando con «Un Coup de des» de Mallarmé hasta los juegos beckettianos, borgianos, etc., parece originar una tematización transgresora del modelo lúdico (Suleiman); inclusive en el estilo de realismo mágico del llamado «Boom» latinoamericano, el ambiente jocoso y extraño reina sobre los hechos y los personajes volviéndolo tópico regulador de la ficción

Sin embargo, si bien la ambigüedad ontológica del realismo mágico se construye con elementos prohibidos como escenas de erotismo grotesco o descripciones fantásticas de las partes del cuerpo, la «desviación» de la ambigüedad sexual no se consagra entre las incongruencias ontológicas de esta narración como en la escritura subalterna de **La pasión**, sino que sirve fines de reafirmación de la diferenciación genérica. Una base tácita de intertextualidad es, por supuesto, **Orlando** de Virginia Woolf, que, también, se construye a través de formas convencionales relatadas que el/la protagonista llama «estilos». En **Orlando** el cambio de moda representa estilos alternativos, y Woolf misma comentaba del impacto artificial de la vestimenta, «la ropa nos usa a nosotros».² Tradicionalmente en la literatura, los disfraces servían de prueba de género como en casos tan distantes temporalmente como **Don Juan Tenorio** y **Ulises** (Gubar), pero en Woolf y Winterson son construcciones semióticas que fabrican una realidad alternativa. En general, se puede observar en la literatura femenina que los disfraces representan un vehículo para transgredir los mundos genéricamente prescritos. Recordemos los ejemplos de escritoras latinoamericanas tales como Juana Manuela Gorriti y Gabriela Mistral que vestían de hombre como simulacro para entrar en el mundo masculino sin trabas y experimentarlo como hombres. En las novelas de Woolf y Winterson, lo que rompe con esta construcción tradicional de prueba o simulacro es que los cambios de vestimenta nunca extrañan a los otros personajes de la novela porque la hibridación sexual domina. Además, en el caso de **La pasión**, el disfraz resulta atractivo y hasta excitante tanto para la condesa como para el carnicero.

El tratamiento del tema de la guerra incurre en una subversión parecida. La novela comienza con Henri que, apasionado por escapar de la compañía de «gente tibia», no se preocupa por tener que matar a personas porque ellas representan el enemigo. Al irse, una niña le pregunta si va a matar a gente, y él contesta que únicamente matará al enemigo. Al escuchar la siguiente duda, «¿Qué es un enemigo?», Henri responde, «Alguien que no está del lado de uno» (18). Napoleón les decía que la guerra corría por sus venas, pero Henri empieza a cuestionar esta lógica:

60

¿Será verdad?

Si es verdad, estas guerras no tendrán fin, ni ahora ni nunca. Cuando gritemos ¡Paz!, corramos a reunirnos con nuestras amadas y cultivemos la tierra, no será la paz sino un tregua de la guerra por venir. La guerra siempre pertenecerá al futuro, al futuro tachado.

No es posible que corra por nuestras venas.

¿Por qué un pueblo que ama el vino y el sol muere en el invierno bajo cero por un individuo?

¿Por qué lo hace? Porque lo amaba. Era mi pasión y cuando vamos a la guerra sentimos que ya no somos un pueblo tibio

¿Qué opinaba Villanelle?

Los hombres son violentos. Eso es todo. (118)

Henri capta así la relatividad de su situación, mientras Villanelle siempre la ha tenido en claro. En el transcurso de la guerra, descubre que el enemigo/otro no existe, ni tampoco la «victoria limitada» ya que no hay delimitaciones que cumplan con esas definiciones.

La subalternidad de la novela pone a prueba los relatos de poder en la subversión de la autoridad monológica de la narrativa, y demuestra la conexión entre «*Lord of Misrule*»—la práctica carnavalesca en la que un pobre es rey por un día y el rey toma el lugar del pobre—y los mundos polifónicos en la búsqueda (aquí, caballeresca) de la liberación de las

definiciones convencionales de las normas. En su artículo, «Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico», Judith Butler resume la situación de esta manera:

La fijeza de la identificación de género, su supuesta invariabilidad cultural, su status como una causa interior y escondida puede muy bien servir las metas del proyecto feminista para establecer una serie de factores comunes transhistóricos entre nosotras, pero el «nosotras» que se une a través de esa narración es una construcción fabricada sobre la negación de una identidad--o no identidad--cultural decididamente más compleja. El lenguaje psicológico que intenta describir la fijeza interior de nuestras identidades como mujeres o varones funciona para reforzar una cierta coherencia y para impedir convergencias de identidades de género, o cuando existen, para relegarlas a los primeros estudios de una historia de desarrollo y, por lo tanto, normativa. Tal vez hay que revisar radicalmente las normas de coherencia narrativa, y tal vez las estrategias narrativas para localizar y articular la identidad de género deben admitir mayor complejidad, o tal vez la actuación debe ser más importante que la narración como escena de la producción de género. En cualquiera de esos casos, parece crucial resistirse al mito de los orígenes interiores, comprendidos ya sea como naturales o fijados por la cultura. Solamente entonces, podrá comprenderse la coherencia de género como la ficción reguladora que es, más que como el punto en común para nuestra liberación. (93-4, énfasis mío)

61

El simulacro y las confusiones ontológicas de **La pasión** sirven para reforzar otra coherencia en un orden alternativo. Los elementos carnavalescos de juegos y locura, disfraces y cambios de papeles de poder (*cross-dressing* y *Lord of Misrule*) propios respectivamente de los personajes literarios de la Dama de pique (la superstición de la secreta malevolencia de la Condesa X y eventual locura creadas en el cuento de Pushkin), de la figura histórica de Napoleón (también conformado de narraciones a través del tiempo), y de los protagonistas Henri y Villanelle (compuestos de convenciones ironizadas del poema pastoril

y el personaje sufrido que literalmente pierde su corazón del amor cortés)³ se sintetizan en una frase que detiene la lectura por su substitución inesperada:

Sigo adelante, por debajo del Rialto, ese extraño medio puente que se puede levantar para evitar que una mitad de esta ciudad entre en guerra con la otra. Un día lo dejarán tendido para siempre, y todos seremos hermanos y madres. Pero sería el fin de la paradoja.

Los puentes unen pero también separan. (71)

62

Subvirtiendo el puente binario de las nociones de hermandad a través de la palabra «madre» en lugar de «hermana», el texto se vuelve problemático igual que en su subversión de todos los géneros literarios presentes en la novela, y, por lo tanto, pone de manifiesto la ficción reguladora de la escritura y la lectura de la coherencia de género. Dentro de la novela, la fluidez de la nueva práctica no es cuestionada: a Henri, compañero y padre de su hija, lo llama «hermano» Villanelle, mientras la otra mujer es su pasión.

La subversión de la novela **Escrito en el cuerpo** se ubica en el *performance* textual de la ambigüedad total del género del/a narrador/a en su exposición del nudo principal, «¿Por qué la pérdida es la medida del amor?» Citando a Calibán de **La tempestad** se queja de su aculturación impuesta: « Me enseñaste a hablar, y mi único provecho es saber maldecir. Que la peste te lleve por enseñarme tu lengua.» (12) Más tarde dice, «lo ves? Incluso aquí, en este espacio privado, mi sintaxis ha sido presa de la mentira» (19). La lengua del otro, su sistema de creencias, y sus cadenas simbólicas que, como ha comentado Derrida, no guardan relación entre «nacimiento, la lengua, la cultura, la nacionalidad y la ciudadanía» (26); ni tampoco, se podría agregar, entre nacimiento, cultura y género.

Siendo una meditación filosófica y narrativa de los clichés y de las realidades del amor, esta novela reescribe las historias de amor en primera persona singular sin mencionar ni el nombre ni el género de la

persona quien relata sus relaciones adúlteras con mujeres casadas (cf. la amante de **La pasión**) y con viejos novios desde la perspectiva de su pasión presente por Louise. Sus alusiones a los clichés tradicionales— «escaparme del chocolate y bolsas de agua caliente», «las velas y champagne», «me sentía como virgen de convento», «temblé como una colegiala», «El laberinto. Encuentra el camino que lo cruza y conseguirás tu mayor deseo», «locura de potrillo», «te quiero»— demuestran lo vacío y, también, lo universal e inescapable de esas convenciones. Su habla, su vestimenta, su preferencia sexual y sus actitudes ante el amor y su pérdida representan una total indeterminación respecto de lo real y lo paródico. Aludiendo a las teorías de Butler, Sarah Henstra comenta que Winterson «explora el deseo dentro y a pesar del cliché» así invirtiendo el género como «aparato mimético» para crear un «*narrative drag*» (travestismo narrativo). Esta conmutabilidad de los signos sexuales por parodia e inversión de los signos de diferencia sexual constituyen una figura dominante dentro del espíritu posmoderno. Incluso, en su artículo «Fin de siècle, fin de sexe», Ruth Felski concluye que la exploración de la transexualidad va a la par de la caída tanto de la lógica jerárquica de la identidad binaria como de la totalización narrativa. En este mundo al revés, el personaje principal se remite a Alicia en el Mundo de las Maravillas, a ese mundo a través del espejo para traducir su mundo de deseo y hacerlo original, «un original a escala natural» (131).

Las dos novelas dan mucho para desarrollar dentro de la discusión de la posmodernidad y la escritura femenina, pero, dentro del marco de la literatura comparada, y, en particular, respecto de la traductología, lo que nos interesa analizar es el funcionamiento de estas traducciones interlingüísticas e intersemióticas en las versiones que llegan a influir eventualmente en la memoria literaria hispánica.

Enfocando la superficie de la traducción del léxico en el caso de **La pasión**, se observan varios problemas que conllevan a una lectura algo equívoca del texto. En primer lugar, la traducción tiende a «pulir»

el estilo para complacer las normas españolas de óptima fluidez, la cual quita el impacto deliberadamente entrecortado del estilo de crónica:

But when she died, suddenly, at noon, the light went out of his voice and his pipes filled with mud and he could hardly harvest his land let alone bring up six children. (28)

Pero, cuando ella murió, de repente, una mañana, él perdió aquella luz que tenía en la voz; sus cañerías se llenaron de cieno y apenas fue capaz de recoger la cosecha, ni de criar a sus hijos. (38)

64

Comparando estas dos versiones se nota la supresión del número de hijos (anteriormente mencionado en ambos textos) y de polisíndeton. Además, la palabra *noon* (mediodía), momento de extrema luminosidad del día es substituida por «mañana», imagen que quita el intenso contraste de la expresión. En el siguiente trozo ocurre algo parecido:

At last, on a hot morning when the sea left salt craters in between the dock stones, he came. He came with his Generals Murat and Bernadotte. He came with his new Admiral of the Fleet. He came with his wife, [...] (15)

Por fin, una calurosa mañana en que el mar dejaba cráteres de sal entre las piedras del muelle, él llegó. Venía con sus generales Murat y Bernadotte, y con su nuevo almirante de la flota. Y venía con su esposa, [...] (25-6)

La búsqueda de fluidez en el español se halla en los cambios de puntuación y de la supresión de repeticiones. La versión inglesa es intencionadamente tosca y redundante para crear un ambiente de adoración hacia el conquistador—«vini, vidí, vinci»—y, a su vez, de ironía: «Pero yo no veía a nadie más que a él.», dice al final. Mientras Winterson busca la pomposidad de la repetición, la traductora alisa y regula creando una expresión ordinaria y, por lo tanto, errónea.

Las repeticiones llevan el texto a una intensidad característica de

lo fantástico de la novela posmoderna, y, por lo tanto, son necesarias para lograr el mismo efecto en el texto traducido. Aquí se ve cómo se ha disminuido este proceso en la traducción:

They don't know how but they do know how to forget, and little by little they put aside the burning summer in their bodies and all they have instead is lust and rage. (28)

Sin saber cómo, aprenden a olvidar, y poco a poco dejan de lado el verano ardiente que llevan en el cuerpo, y lo único que les queda es lujuria y rabia. (38)

65

Aquí, la repetición de «*They don't know how but they do know how.*» en la versión original conforma un ritmo lírico y, a la vez, paradójico que se pierde en la segunda versión por completo.

La puntuación también influye en esta dinámica de extrañamiento, frecuentemente obviada en la versión castellana:

No one said, Let's leave him, let's hate him. We held our bowls in both hands and drank our coffee with the brandy ration he'd sent specially to every man. (25)

Nadie dijo «Dejémosle, odiémosle». Sosteníamos los tazones con las dos manos y nos tomábamos el humeante café con la ración de brandy que él había enviado especialmente para todos los hombres. (35)

Las comillas que marcan las palabras citadas están intencionalmente dejadas de lado en el original para acercar la expresión al fluido de pensamientos de Henri, mientras la versión castellana las incluye. También, en otros lugares, la versión traducida (sobre) facilita la lectura agregando asteriscos cuando existen cambios de planos temporales, que en la versión inglesa, no están.

Para reproducir las características simbólicas del texto, es esencial el cuidado con la repetición de determinadas palabras, y en el caso del concepto de «corazón» (sinónimo de pasión y búsqueda legendaria),

es, por supuesto, necesario mantener la palabra en el texto. Sin embargo, en una sección, la traductora buscó aligerar la expresión y omitió la palabra clave: «*No patience with a weak heart*» (32); «No soportas la debilidad» (43). Además, en otra frase, suavizó la idea utilizando la palabra «llenar» en lugar de «*pierce*» (penetrar o atravesar). El original da la impresión del paradójico dolor implícito en la pasión:

We're more or less religious in our village and we honour the priests who tramps seven miles to bring us the wafer, but it doesn't pierce our hearts. (9)

En el pueblo somos más o menos religiosos, y honramos al cura que recorre siete millas para traernos la hostia, pero la fe no nos llena el corazón. (12) (el énfasis es mío)

En el comentario de la tapa, que puede o no pertenecer a la traductora, encontramos uno de los conceptos fundamentales de la novela: «En algún lado entre el miedo y el amor está la pasión», una expresión que es equivocada ya que Villanelle explica que la pasión (en este caso por el juego) está «entre el miedo y el sexo», nada de amor.

Si bien se podrían citar varios ejemplos más de palabras de traducción cuestionable, los más problemáticos residen en la ambigüedad sexual y temporal de los términos. El primero es el de *codpiece* (triángulo de género tan decorativo como útil que tapa la bragueta), que en la versión española es «faldellín». Siendo el elemento clave del disfraz de Villanelle y una palabra que se utiliza reiteradamente como marca de masculinidad, la cual en efecto era en su uso cotidiano en los siglos XVI y XVII y sigue, en la cultura inglesa, existiendo conceptualmente como tal, su recepción a partir del imaginario hispánico pierde su carga semiótica y, por lo tanto, no alcanza el nivel de significación requerido. Lo mismo ocurre en el caso del término *cross-dressing* (vestirse cruzando las fronteras normativas) traducido como vestirse «de muchacho». En inglés la palabra indica un anacronismo semántico (siendo de terminología genérica contemporánea) produciendo un desfasaje intencional. Tal vez la introducción del término «travestirse» quepa en el sistema de la escritura, aunque éste

conlleva la noción de «travesti» únicamente, categoría utilizada para un hombre que se viste de mujer. La cultura hispánica posiblemente no ha necesitado crear una terminología contemporánea para la ambigüedad sexual del caso.⁴

El nivel de traición al texto en la mayoría de estos ejemplos no responde a equivocaciones lingüísticas sino al juicio direccional. Recordando la ya vieja polémica discutida en el siglo XIX por Schleiermacher en su «Sobre los distintos métodos de traducir», descubrimos que esta traducción intenta llevar a la autora al público, quitando, por lo tanto, la intensidad de la obra por suavizar las irregularidades de la estridencia intencional. En vez de «llevar a los lectores a su punto de vista, que es, en realidad, extraña para ellos[...] lleva al autor inmediatamente al mundo de los lectores [...] y le transforma en uno de ellos» (42). Se han utilizados palabras mucho más punzantes para describir esta situación, tales como «insidiosa simplificación» y «castración del texto» (Britt 10); acciones que entierran la motivación de la escritura. Sin duda, es crucial para el proceso de transculturación duplicar el sistema de conceptos, y si éste no existe en lo normado del segundo idioma, el traductor debe introducir la extrañeza, desfamiliarizando la expresión de igual manera que en el original.

Spivak, a su vez, teoriza sobre la necesidad de “desaprender” las costumbres de la traducción—la producción de una “colección correcta de sinónimos”—para comprometerse con y “rendirse” al texto a través de la reconstrucción de la “déspareja relación entre retórica y lógica, condición y efecto de conocer” (180). En el caso de la versión española de **Written on the Body** la traductora, Encarna Castejón, ha intentado realizar esta rendición al texto en inglés para reproducir la actitud ambigua y ambivalente del deseo “escrito en el cuerpo” a través de la supresión de todas las huellas de género del personaje que narra, que en el castellano, no es una tarea fácil. Este problema central surge de la ambigüedad genérica de la voz narrativa que en inglés, por su ausencia de terminaciones genéricas en los adjetivos, es imperceptible como método. En castellano, en cambio, la traductora buscó soluciones

neutrales y naturales (sin neologismos o barras como "narrador/a") para cada uno de los adjetivos aplicados al personaje principal. Por ejemplo, "Don't be shy" volcó como "sin timideces"; "Now I'd shown myself to be a cheap thug", "Y ahora en una bronca, descubría que era una vulgar bestia"; "I had been too sodden to notice", "me había cogido una borrachera tan grande que no lo oí". La única falla resultó de la inclusión de una parte anatómica del personaje, *nipple*, que en inglés se utiliza tanto para hombre como para mujeres, la cual tradujo como "pezón" en vez de "tetilla", así cayendo en una historia de amor bisexual de parte de una mujer.

68

Los clichés de amor—de origen massmediático (las revistas de mujeres), caballeresco (el laberinto y la búsqueda), freudiano (los ubicuos puerros), etc.—encuentran poca resistencia lingüístico-cultural ya que se han diseminado en todo el mundo occidental. Sin embargo, las referencias metalingüísticas tal vez se pierdan en los lectores no iniciados hasta cierto punto. De hecho, el desarrollo de la meditación depende tanto de la teorización subalterna como de la inercia narrativa y creación lingüística: el personaje que narra la historia trabaja como traductor/a de ruso y anhela "el original" para romper con esa lista "no muy animada" de las características de las cosas vivas:

¿Qué pasa con las otras características que prevalecen en los seres humanos vivos, como el anhelo de ser amada? No, no está en el apartado Reproducción. No deseo reproducirme pero sigo buscando el amor. Reproducción Comedor de estilo Reina Ana brillantemente lacado y rebajado por liquidación. Madera genuina. ¿Es eso lo que quiero? La familia modelo, dos más dos en piezas de fácil montaje en casa. No quiero un modelo. Quiero el original a escala natural. No quiero reproducirme, quiero hacer algo completamente nuevo. Luchar con las palabras, pero las fuerzas me han abandonado. (130-1) (énfasis agregado)

Este personaje busca el original—no una traducción de formas ya "escritas", ni una adaptación de modelos, ni una mera reproducción. Continuando el leitmotif de la escritura y la comunicación "en el cuerpo", también describe el amor de su amante de la siguiente forma:

*La articulación de los dedos, el lenguaje de los sordomudos firmando sobre el cuerpo el anhelo del cuerpo. ¿Quién te enseñó a **escribir con sangre** en mi espalda? ¿Quién te enseñó a usar las manos como **hierros de marcar**? Me has grabado tu nombre en los hombros, me has distinguido con tu marca. Las yemas de tus dedos se han convertido en **bloques de imprenta**, estás componiendo un mensaje sobre mi piel que le da sentido a mi cuerpo. Tu **código morse** interfiere los latidos de mi corazón. Yo tenía un corazón fuerte antes de conocerte, podía contar con él, habla experimentado el servicio activo y se había fortalecido. Ahora alteras su compás con tu propio **ritmo**, tocas sobre mí, me tensas como a un **tambor**.*

*Escrito en el cuerpo hay un **código secreto**, sólo visible bajo ciertas luces; los pasos de toda una vida se acumulan en él. En algunos sitios, el **palimpsesto** está tan trabajado que las letras, al tacto, parecen **braille**. Me gusta guardar mi cuerpo enrollado, lejos de las miradas curiosas. Sin llegar nunca a desplegarme demasiado, a contar toda la historia. No sabía que las manos de Louise podían leer. **Ella me ha traducido**, convirtiéndome en **su propio libro**. (107-8) (énfasis agregado)*

Representa este amor a través de imágenes provenientes de sistemas de comunicación fuera del lingüístico: gestos, marcas, grabados, signos, ritmos de música, códigos secretos, palimpsestos. El amor pasa el cuerpo a otros sistemas híbridos de codificación para traducirlo a una forma original e inventar una nueva tradición.

La escritura de Winterson, cargada de imágenes y lirismo, también recurre con frecuencia a los juegos de palabras y referencias literarias y culturales. En muchos casos, la traductora de **Escrito en el cuerpo** agrega notas a pie de página para aclarar estas referencias: "La autora cita el Soneto CXVI de Shakespeare." (193); "Tienda de Brochetas preparadas a la manera *kosher*, es decir, con ingredientes autorizados por la ley judía." (78); "En inglés, *nightmare*, es decir, 'pesadilla', aunque el significado literal sería 'yegua de la noche'" (155). Los

primeros dos ejemplos, si bien a veces son explicativos, dan pistas a la interpretación del texto que ni el lector de inglés goza. En el caso del tercero, generalmente se resuelve mejor con una compensación, o sea, la utilización de otra palabra más para compensar el doble sentido: "mi yegua pesadilla," sería una posibilidad. Estas citas tienden a interrumpir el texto y demuestran un exhibicionismo translativo que quita "originalidad" del texto. O sea, expone su estatus como traducción, lo cual podría establecer la gracia de la confusión de los niveles ontológicos a partir de crear un *mise-en-abyme* de la producción translaticia, aunque tampoco logra ese efecto, ni tampoco lo justifica la metodología de la novela en sí, ya que, en contraste con **La pasión**, la confusión de niveles no corresponde a la narrativa, sino a la falta de relación entre nacimiento (biología) y cultura (género).

En su libro **Gender and Translation** Sherry Simon describe el modo feminista de producir textos con las inscripciones genéricas intactas y subversivas e incluye métodos de suplementación (compensación), anotación, escritura de prefacios, y secuestro. Este modo implica abandonar el posicionamiento tradicional de doble marginalidad de la mujer que traduce (la subordinación femenina y translaticia) para crear una "firma" visible y generadora. Pero también advierte de este tipo de exhibicionismo que cae fuera de la ideología de la novela. O sea, la visibilidad de la figura del traductor deberá mantenerse dentro de un proyecto epistemológicamente coherente, que en el caso de esta traducción sobrepasa la necesidad del proyecto transgenérico.

Sin embargo, esta traducción al castellano de **Escrito en el cuerpo** mantiene la intención subversiva de Winterson de desenmascarar los géneros como "aparatos miméticos" dejando lucir únicamente el cuerpo de su amante—olores, colores, sabores, textura, metáforas y palabras—que queda fuera del juego paródico. En general, traspasa las barreras culturales en su afán de desestabilizar las identidades convencionales, logrando—con términos de Butler—negociar desde su lugar de enunciación y a través del *performance* lingüístico.

La transculturación de estos juegos genéricos, que ya representan una traducción en sí, depende en gran parte de la presencia de las convenciones en los polisistemas de la segunda cultura (Toury). Por eso, los cambios (necesarios o innecesarios según el caso) en los traslados lingüísticos y genéricos—sexuales o estilísticos—en las traducciones estorban la realización del fenómeno, y en el caso de **La pasión** se puede concluir que los cambios surgen del deseo de normalizar la expresión original para no sacudir al lector de la segunda versión.

Otra cuestión en el proceso de transculturación es la del ingreso de la visión histórica de guerra que traduce la figura de Napoleón como un hombre, típicamente violento, que encarna una pasión, y la gente le seguía por la necesidad de adherirse a una pasión.⁵ Esta revisión depende, en parte, de la entrada del cuestionamiento de las diferenciaciones genéricas, el cual no cuenta con una gran tradición histórica en la literatura escrita en castellano y es un tema que está directamente ligado a la última cuestión de este análisis: la permeabilidad de la tradición literaria hispánica a las rearticulaciones posmodernas.⁶

En general, tanto los géneros literarios mencionados que están en juego cuanto los clichés ya están establecidos dentro de la literatura hispánica y por lo tanto lo lúdico se entiende como tal. Hasta se podría pensar, luego de tantas traducciones al castellano de los poemas de Eliot, que los momentos de lenguaje alusivo de la tradición vanguardista anglosajona también se encuentran dentro del imaginario cultural del lector hispánico. A su vez, el realismo mágico ya elabora un rico terreno para la historia apócrifa, y la hibridez de ensayo y ficción abunda en la literatura latinoamericana. No obstante, esto no implica una libre entrada para las subversiones de polifonía genérica ya que los simulacros eventualmente revertidos encuentran cabida, pero tal como vimos la diferencia encarnada en la traducción de la palabra «*cross-dressing*», las travesías no delimitadas y libremente aceptadas no se ubican en una tradición ya convenida. Por supuesto, se podría argumentar que con el prejuicio de leer la narrativa como hibridación autobiográfica sumado a la intertextualidad de sus obras anteriores—**Fruta prohibida**, **La pasión**, **Sexing The Cherry** que tratan temas andróginos—se destruye la suspensión de incertidumbre. Pero la hibridez de roles—de caballero,

colegiala, potrillo o monja de convento—sostiene la imagen ambivalente que reescribe la historia y el tiempo.

En definitiva, la hibridación implícita en la traducción, publicación y circulación de estas novelas—como de todas las obras en traducción—apunta a una posible homogeneización de lo desfamiliar en el proceso de transculturación. A su vez, la permeabilidad de los mundos culturales—genéricos, lingüísticos y ficcionales—deriva de su traducción, promoción y la eventual aceptación de parte de los lectores. La responsabilidad de la traducción es de mantener visible el sistema de su escritura. Como hemos observado, no se ha respetado este sistema en sus contextos estilísticos y genéricos en **La pasión**. Mientras, en la versión española de **Escrito en el cuerpo**, a pesar de ciertos problemas, se ha captado el juego transgenérico, y los lectores participan de los cuestionamientos básicos implícitos en el texto. Al mismo tiempo, se puede concluir que una vez rota la estabilidad ontológica de las dos narraciones—mundos, géneros, orígenes—las ficciones convencionales dejan de regir, y, entonces, las travestías o *travesties* (travesuras, farsas) se vuelven válidas y sirven de apoyo para el epígrafe preliminar de **La pasión** proveniente de **Medea**: «Navegando con furia te alejaste del hogar paterno, fuiste más allá de los escollos del mar, y ahora habitas un país extranjero».

72

Notas

- ¹ Citado como epígrafe en McHale del libro **A Dialectic of Centuries** de Dick Higgins
- ² «There is much to support the view that it is the clothes that wear us and not we them. We make them take the mould of arm or breast, but they mould our hearts, our brains, our tongues to their liking.»
- ³ Se observan los síntomas característicos del amor cortés: "Adelgacé. / Me quedaba mirando al vacío. / Tenía frío». **La pasión** (72) Todas citas en castellano corresponden a la edición de Sudamericana

- ⁴ El artículo de Rita Felski «Fin de Siècle. Fin de Sexe: Transsexuality, Postmodernism, and the Death of History» nota que la realidad de la categoría de travesti se va diluyendo con la implosión o inversión de los signos sexuales, síntoma de la expresión posmoderna en los EE UU, lo cual no parece haber ocurrido en Hispanoamérica según la falta de término para demarcar el fenómeno
- ⁵ («Pero Cristo dijo "Seguidme", y le siguieron») 114
- ⁶ Los límites impuestos por la ensayística de las revistas literarias no permiten explorar lo necesario sobre cuestiones tan arduas como esenciales sobre la hibridación específica del caso latinoamericano de la modernidad ya discutida en estudios como los de García Canclini y Sarlo

Bibliografía

- Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture*. NY: Routledge
- Bakhtin, Michael. (1984) *Problems of Dostoevsky's Poetics* [1929] University of Minnesota Press
- (1991) *Teoría y estética de la novela*.
- Bilevich, Gabriela (1997) "La Traducción de la Ambigüedad: Estudio sobre las traducciones de Le Guin y Winterson", trabajo inédito
- Britt, Linda (1995) «Translation, Criticism or Subversion? The Case of *Like Water for Chocolate*», *Translation Review*, 48/49.
- Butler, Judith (1992) «Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico», en *Feminismo/posmodernismo*, comp Linda J. Nicholson Bs As: Feminaria (75-95)
- (1993) *Gender Trouble* London: Routledge
- Calinescu, Matei. (1980) «Way of Looking at Fiction» en *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, ed Harry R. Garvin, Toronto: Bucknell Review.
- Derrida, Jacques (1997) *El monolingüismo del otro* Bs As: Manantial
- Felski, Rita (1996) «Fin de Siècle. Fin de Sexe: Transsexuality, Postmodernism, and the Death of History» *New Literary History* Spring, vol 27, 337-49.
- García Canclini, Néstor (1992) *Culturas híbridas* Bs As: Sudamericana
- Gubar, Susan y Sandra Gilbert (1989) *No Man's Land. The War of Words* Vols 1-2 New Haven: Yale

- Henstra, Sarah (1997) "Written on the Body": trabajo inédito
- Kristeva, Julia (1980) «Postmodernism?» en **Romanticism, Modernism, Postmodernism**, ed Harry R Garvin, Toronto: Bucknell Review
- McHale, Brian (1989) **Postmodernist Fiction**. London: Routledge
- Sarlo, Beatriz. (1988) **Una modernidad periférica** Buenos Aires: Nueva Visión
- Schleiermacher, Friedrich. (1992) «Methoden des Übersetzens [1813]» de la colección, **Theories of Translation**, eds Rainer Schulte y John Biguenet, University of Chicago Press.
- 74 Simon, Sherry (1997) **Gender and Translations** NY: Routledge
- Spivak, Gayatri Chakrovorty (1993) "The Politics of Translation" en **Outside in the Teaching Machine**. NY: Routledge
- Suleiman, Susan Rubin (1988) «Playing and Modernity» en **Why the Novel Matters** eds Mark Spilka y Caroline McCracken-Flesher. Bloomington: Indiana University Press
- Toury, Gideon (1986) «Translation as a Force for Literary Revolution in the Twelfth-Century Shift from Epic to Romance» en **New Comparisons**. 1 Summer.
- Winterson, Jeanette (1987) **The Passion** NY: Vintage
- (1989) **La pasión**. Tr Elena Rius Bs As: Sudamericana
- (1994) [1992] **Written on the Body** NY: Vintage
- (1994) **Escrito en el cuerpo** Tr. Encarna Castejón Barcelona: Anagrama.
- Woolf, Virginia (1992) [1928] **Orlando** . NY: Harcourt Brace