

MUTATIS MUTANDIS

Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción

ISSN: 2011-799X

Universidad de Antioquia

Chiquillo-Vilardi, Yessica

Linderos porosos: Rosario Ferré como autotraductora*

Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción,
vol. 13, núm. 2, 2020, Julio-Diciembre, pp. 509-526

Universidad de Antioquia

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n2a15>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=499272738016>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Linderos porosos: Rosario Ferré como autotraductora

Yessica Chiquillo-Vilardi

yichiquillo@unal.edu.co

<https://orcid.org/0000-0003-3914-0329>

Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Resumen

En este artículo me enfoco en el caso de autotraducción de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré. Por un lado, abordo los cambios significativos que su obra experimenta en varias dimensiones: lingüística, cultural e ideológica. Aquí desarrollo algunos aspectos cruciales sobre su identidad puertorriqueña y bilingüe. Por otro lado, hago un análisis comparado entre “El cuento envenenado” y “The Poisoned Story”. Uso el término de “refracción”, de André Lefevere, para: 1) considerar la autotraducción de Ferré como una adaptación, reescritura; 2) dar cuenta de cómo la autora ajusta la autotraducción a la poética del sistema receptor; 3) mostrar que, incluso, las entrevistas y los ensayos que acompañan sus publicaciones autotraducidas son también refracciones y, en ese sentido, ayudan a establecer la reputación de Ferré y de su obra en la audiencia destino. Así mismo, se problematiza la noción de *originalidad* que usa Ferré, pues no da cuenta del contexto cultural del cual surge la obra y es, en cambio, una estrategia para legitimar el uso del inglés.

Palabras clave: autotraducción, bilingüismo, literatura del Caribe, refracción, El cuento envenenado (cuento) y The Poisoned Story (cuento), Rosario Ferré.

Leaky Boundaries: Rosario Ferré as a Self-Translator

Abstract

In this paper I studied the self-translation case of Puerto Rican writer Rosario Ferré. At first, I analyzed the significant changes that her literature work experienced in linguistic, cultural and ideological dimensions. In addition, I developed some crucial aspects about her Puerto Rican and bilingual identity. Secondly, I did a comparative analysis between “El cuento envenenado” and “The Poisoned Story”. I used André Lefevere’s term of refraction in order to: (i) consider the self-translated tale as an adaptation; (ii) to emphasize how Rosario adjusts the self-translation to the poetic of the receiver system; (iii) to recognize that even the interviews and essays included in their self-translated fiction publications are also refractions. In a certain way, these refractions are crucial in the establishment of the reputation of Rosario Ferré and her literature work in the target audience. In addition, it is questioned the ‘originality’ concept used by Ferré, because it does not reflect the cultural context in which or against which her literature work was produced. In fact, this term is a strategy to legitimate the use of English.

Keywords: Self-translation, Bilingualism, Caribbean Literature, Refraction, El cuento envenenado (story) y The Poisoned Story (story), Rosario Ferré.



Frontières poreuses : Rosario Ferré en tant qu'auto-traductrice

Résumé

Dans cet article, je me focalise sur le cas de l'auto-translation de l'auteure portoricaine Rosario Ferré. D'une part, j'aborde les changements fondamentaux que connaît son travail dans plusieurs dimensions : linguistique, culturelle et idéologique. Je développe certains aspects cruciaux de son identité portoricaine et bilingue. D'autre part, je fais une analyse comparative entre "El cuento envenenado" et "The Poisoned Story". J'ai utilisé le concept de réfraction d'André Lefevere pour : (i) envisager l'auto-translation de Ferré comme une adaptation, une réécriture ; (ii) rendre compte de la manière dont l'auteure adapte l'auto-translation à la poétique du système récepteur ; (iii) considérer que même les interviews et les essais qui accompagnent ses publications auto-traduites sont également des réfractions et, en ce sens, contribuent à établir la réputation de Ferré et de son travail auprès du public. De même, le concept d'«originalité» utilisé par Ferré est controversé, car il ne correspond pas au contexte culturel dans lequel l'œuvre s'inscrit et constitue plutôt une stratégie visant à légitimer l'utilisation de l'anglais.

Mots-clés : auto-translation, bilinguisme, littérature caribéenne, réfraction. El cuento envenenado (cuento) y The Poisoned Story (cuento), Rosario Ferré.

Introducción

I have had many opinions in my life because I have lived many lives

Ferré, en Negrón-Muntaner (2012, p. 163)

Hay escritores para quienes la autotraducción nunca ha sido una opción contemplada, porque va en contra de sus principios.¹ Por ejemplo, en el artículo “Self-Translation” (2014) de Grutman y Van Bolderen, se aborda el caso de la escritora canadiense Mavis Gallant (1922-2014), quien hizo manifiesta su oposición a esta práctica: “Traducir mi propia obra sería como escribir lo mismo dos veces” (p. 325; trad. propia).² Desde la perspectiva de Gallant, la autotraducción es un ejercicio absurdo por su carácter reiterativo y es, además, una pérdida de tiempo. También hay quienes, luego de autotraducirse, se arrepienten. Tal es el caso del escritor bengalí Rabindranath Tagore (1861-1941), ganador del Nobel en 1913. En varias correspondencias confiesa a sus amigos haberse arrepentido por traducir su obra al inglés porque, según él, fue un acto de falsificación. Al respecto, Sherry Simon (2012) señala que las autotraducciones de Tagore pueden considerarse “como una especie de distanciamiento, un intento de adaptar su poesía al gusto del escritor irlandés William Yeats y su círculo de intelectuales” (p. 55).

Pese a los dos ejemplos anteriores, la *autotraducción*, definida a grandes rasgos por Popović como “la traducción de una obra original a otro lenguaje por el mismo autor” (citado en Santoyo, 2005, p. 858), es un fenómeno bastante común. A lo largo de la historia de la traducción se han presentado diversos casos que obedecen a dinámicas complejas:

1 Respecto a las ideas en contra de la autotraducción, véase Whyte (2002).

2 En adelante, las traducciones de citas del inglés al español son elaboradas por mí.

factores históricos y sociales, como acatar el mandato de la realeza, censuras o exilios; factores socioeconómicos, como la carencia de medios para costear la traducción de una obra y la ausencia de un sector editorial fortalecido; la necesidad de atravesar barreras culturales, de difundir la obra en una lengua hablada por toda una nación, de inscribirse en un discurso dominante; también puede deberse a razones de índole personal con respecto a la manera como quiere que sea entendida la obra, o como una forma de corregir y reivindicar la lectura que se ha hecho de ella.

Uno de los primeros casos conocidos de autotraducción es el del historiador judío Flavius Josephus (37-100 d. C.), quien decidió traducir al griego su obra *La guerra de los judíos*, escrita en su lengua materna, el arameo. Y la razón que dio en el prólogo a la versión traducida fue la siguiente:

“En consideración a los que viven bajo el gobierno de los romanos, me he propuesto traducir a la lengua griega los libros que antes compuse en el idioma de nuestra tierra...”. Y lo hizo –añade– porque no podía “sufrir que los griegos y romanos que no estuvieron en aquella guerra ignoren los hechos y no lean otra cosa que adulaciones e invenciones...” (Josephus, citado en Santoyo, 2005, p. 859).

De esta manera, la autotraducción de Josephus se propone atravesar fronteras geográficas y temporales, pues busca, por un lado, generar empatía en un público lejano respecto de los hechos narrados en su obra y, por otro, dar a conocer su versión de los hechos como una legítima verdad.

Entre las posibles miradas desde las cuales se puede abordar el amplio fenómeno de la autotraducción, considero bastante interesante estudiar la posición del escritor bilingüe porque, por un lado, si partimos del supuesto de que

maneja con dominio dos lenguas (llamémoslas A y B), la relación de lengua fuente-lengua destino en el proceso de traducción se complejiza, pues tanto A como B podrían operar en ambos extremos; por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, para algunos escritores la noción de “originalidad” suele expandirse y alcanza a abrazar también a la obra traducida. Estos dos aspectos señalados los cumple, por ejemplo, la escritora puertorriqueña Rosario Ferré (1938-2016). Como bilingüe, ella opera un doble proceso de autotraducción: traduce sus obras del español al inglés, y viceversa. Así mismo, su idea de originalidad comprende los textos traducidos:

Considero que tanto mis libros en español como mis libros en inglés son originales. Una idea puede nacer en una lengua, y al pasar a otra se densa, se estira, se enriquece, se clarifica (Ferré, 2009, párr. 8, s. p.).

En la segunda parte de este artículo veremos qué implicaciones tiene esta afirmación y cómo la sustenta en ensayos y entrevistas. Asimismo, su obra experimenta cambios significativos en varias dimensiones: lingüística, cultural e ideológica. En la tercera parte hago un análisis comparado entre “El cuento envenenado” y su autotraducción, “The Poisoned Story”. Al final presento las conclusiones de este estudio.

2. Rosario Ferré: entre dos aguas

Desde que Estados Unidos invadió la isla de Puerto Rico en 1898 y el inglés empezó a ser la lengua de instrucción, para la mayoría de las figuras intelectuales puertorriqueñas, escribir en español se convirtió en un acto político, un medio de defensa cultural, una manera de oponerse a la impostura colonial. Así, la literatura escrita en español adquirió un importante rol en cuanto es “una prueba indiscutible de una marcada nacionalidad

puertorriqueña que compensa la ausencia de un Estado soberano” (Negrón-Muntaner, 2012, p. 156). De ahí que varios escritores se vean a sí mismos como protectores de la integridad de la nación.

El caso de Rosario Ferré es muy particular dentro de este contexto político. En 1968, su padre, Luis Alberto Ferré, se convirtió en el tercer gobernador del Estado Libre Asociado de Puerto Rico y, además, fundó el primer partido que apoyaba la estadidad de la isla. Pese a ser hija de una figura política que representaba el temor de los nacionalistas, en 1972 “irrumpe en la escena cultural como partidaria de la independencia y funda una revista literaria llamada *Zona de carga y descarga* que modernizó radicalmente el panorama de letras puertorriqueño” (Negrón-Muntaner, 2012, p. 157). Por sus cimientos ideológicos, esta revista se declaró un espacio de libertad, confrontación, búsqueda e innovación estética (Negrón-Muntaner, 2012). Llama, entonces, la atención que, luego de una trayectoria literaria de veinte años escribiendo en español, Rosario haya empezado a escribir y traducir sus obras al inglés. ¿Qué hubo detrás de esta decisión? Desde el punto de vista ideológico, hubo en ella un cambio bastante dicente: luego de haber defendido en su juventud los movimientos independentistas de Puerto Rico, en la década de los noventa empezó a apoyar la estadidad de la isla, por lo que se ganó el rechazo de la crítica puertorriqueña que antes la alabó por su contribución nacionalista.

En su libro de poemas *Language Duel/Duelo del lenguaje*, publicado en 2002, “se ocupa del apasionante tema del bilingüismo y del interesante conflicto entre sus dos mitades, la hispana y la anglo” (Castillo-García, 2005, p. 233). Frente a esta realidad dual, la escritora no puede ser indiferente, por lo que su obra literaria también sufre las consecuencias. Su

bilingüismo es una condición que sobrepasa la esfera lingüística y responde también a la fuerte presencia de dos culturas que la acompañan a lo largo de su vida y ayudan a conformar su identidad como puertorriqueña, por lo que le es imposible aceptar definirse por una sola lengua:

Me han dicho que escribir en inglés es estúpido porque nosotros debemos escribir desde lo que somos y desde donde pertenecemos. Y según estas personas, nosotros, los puertorriqueños “somos” el idioma español; “somos” españoles. En primer lugar, no estoy de acuerdo con tal argumento porque no considero “ser” el idioma español o únicamente una hispanoparlante. No soy una sola lengua en lo absoluto. Y, además, ser puertorriqueño significa más que hablar y escribir en una lengua, es mucho más que una lengua. Es una cultura y una forma de pensar; un ambiente; costumbres; comida; un contexto muy complejo (Ferré, en Negrón-Muntaner, 2012, p. 166).

En este sentido de constitución de una identidad, el bilingüismo funciona como un inextricable complemento, en la medida en que, a Rosario, “una lengua le revelaba cosas que la otra le ocultaba” (p. 159). Esta idea de identidad dual también es referida por la autora en términos de hibridez cultural. Al respecto, escribe en su columna publicada en *New York Times* en 1995:

Como escritora puertorriqueña, constantemente me enfrento al problema de identidad. Cuando viajo a Estados Unidos me siento como una latina, como Chita Rivera. Pero en América Latina, me siento más norteamericana que John Wayne. Ser puertorriqueño es ser un híbrido. Nuestras dos mitades son inseparables; no podemos prescindir de una sin sentirnos mutilados (Ferré, citada en Irizarry, 2016).

Sin embargo, declararse un ser híbrido para apelar a su identidad puertorriqueña es más

bien una estrategia para legitimar el uso del inglés en su obra literaria. Como veremos en el tercer apartado, tal hibridez, en términos lingüísticos, no se evidencia en sus autotraducciones, y solo en menor medida se mantiene un distanciamiento cultural con el uso del término “criollo” en la versión en inglés, cuya presencia pasa desapercibida.

Aunque Rosario diga que sus dos mitades, la hispana y la anglo, son inseparables, en sus autotraducciones se hace patente tal separación. En el ensayo “Escribir entre dos fillos”, dice lo siguiente: “Aprendí que se puede ser puertorriqueño sin saber hablar español; pero, sobre todo, que se puede ser puertorriqueño hablando español e inglés, y escribiendo correctamente ambos” (Ferré, 2004, p. 753). Acá, sin embargo, notamos que el uso del inglés está subordinado a la identidad puertorriqueña que, desde luego, opera como el horizonte cultural principal desde el cual ella se piensa y concibe como individuo y escritora.

En la entrevista que le concede a Negrón-Muntaner (2012), da a entender que, a partir del momento en que empieza a escribir en inglés, amplía sus posibilidades de escritura. Ahora tiene dos idiomas para plasmar sus preocupaciones literarias, los cuales considera como originales: “cuando me preguntan cuál libro está escrito en mi lengua original, respondo que ambos lo están porque me identifico ampliamente tanto con el español como con el inglés” (p. 168). Por un lado, aquí el discurso de Ferré apunta a las libertades creativas que le concede el hecho de ser la autora de los textos que traduce. En este caso, la autotraducción, al estar fundamentada “en concepciones traductológicas diametralmente opuestas a las clásicas, evidencia la fusión entre las competencias del autor y del traductor” (Recuenco Peñalver, 2011, p. 200). Esto hace permisibles las transformaciones transtextuales —en alu-

sión a las relaciones manifiestas o implícitas entre textos— que desde un punto de vista normativo están prohibidas (Recuenco Peñalver, 2011). De ahí que Rosario Ferré, al tener la potestad creativa sobre sus autotraducciones, las trate como obras “originales”. Por otro lado, el hecho de identificarse con un idioma no hace que este devenga original. Si tomamos el apelativo “original” como equivalente de lengua materna o nativa, es clara la contradicción en el discurso de Ferré, ya que declarar el inglés como una lengua original implicaría afirmar que sus autotraducciones no son, desde luego, traducciones, como si estas no fundaran su existencia o se remitieran a una obra previa escrita en español, su lengua materna. De nuevo, nos enfrentamos a su estrategia de legitimar el uso del inglés y su inclusión en el repertorio literario del público destino.

Si fijamos este problema a partir de la perspectiva de André Lefevere (2012), “la originalidad solo puede existir si los textos están consistentemente aislados de la tradición y del entorno en que (contra los cuales) fueron producidos” (p. 217); vemos que esto, sin duda, no es el caso de la obra de Rosario Ferré. De hecho, ella es consciente de que tal idea de originalidad es más bien una entelequia porque, como lo constata en su ensayo “Escribir entre dos filos”, todo escritor está insertado en una trama social y, por tanto, su imaginación como actividad literaria es también partícipe del inconsciente colectivo: “Ningún escritor escribe solo, encerrado en un cuarto y monologando consigo mismo” (p. 754).

Esta afirmación, por extensión, aplica para sus autotraducciones, las cuales consideramos en este artículo como una *refracción*, es decir, una reescritura, un texto derivado que crea otra imagen con respecto a la obra fuente. Al ser la refracción una adaptación de una obra literaria a una audiencia diferente, “tiene el propósito

de influir en la manera en que dicha audiencia lee la obra [...] y se vuelve clave para establecer la reputación de un escritor y su trabajo” (Lefevere, 2012, p. 205). Por tanto, el concepto de Lefevere es crucial en cuanto nos permite visibilizar, en el traspaso de un sistema literario a otro, la trama social del sistema receptor, así como determinar la necesidad que ese sistema tiene de la obra traducida.

Rosario entiende el ejercicio de autotraducción como “un medio para reescribir y reorientar su obra a otras audiencias” (Negrón-Muntaner, 2012, p. 158). Para ella, la imagen refractada no valdría menos en comparación con aquella que tomó como referente; de ahí que use la expresión “original” que, aunque desafortunada, es una manera de la autora de no subordinar la autotraducción al texto original, pero, sobre todo, de mostrar su obra como afín y familiar a la poética del sistema receptor.

Cabe resaltar que las refracciones no se limitan al ámbito de los textos literarios traducidos, que es su modalidad más obvia. También se dan “en la forma menos obvia de crítica” (Lefevere, 2012, p. 205). En esta segunda modalidad, se pueden considerar como refracciones los comentarios de una obra, las sinopsis, obras de teatro, producciones de antología y todo concepto que arroje una idea sobre lo que debe ser “buena literatura”. Estas refracciones “han influido considerablemente en establecer la reputación de un escritor o de su obra” (p. 205).

En este orden de ideas, las entrevistas y los ensayos de Ferré operan, por extensión, como refracciones, pues tienen el objetivo de influir en la audiencia que lee su obra autotraducida. En vista de que gran parte del público lector angloparlante en Estados Unidos solo tiene acceso a las obras refractadas de Ferré, a través de sus ensayos, entrevistas, de las instituciones

que evalúan y otorgan reconocimientos a sus obras y de las editoriales que las publican, se fortalece el estatus de Ferré en la sociedad destino. Esto está relacionado con el tercer componente, por medio del cual las instituciones o los agentes de autoridad extienden su “mecenazgo” (Lefevere, 2012).³

2.2 Una artimaña editorial y política

The House on the Lagoon es una de las novelas más leídas de Rosario Ferré (Obejas, 1995). Fue publicada bajo el sello editorial estadounidense Farrar, Straus and Giroux, en 1995. Con esta obra se inaugura con mayúsculas su producción literaria escrita en inglés. Ese mismo año aparece en la lista de obras nominadas al National Book Award, uno de los premios más prestigiosos y apetecidos en Estados Unidos. Aunque no ganó, su obra quedó como finalista, al lado de *Krik? Krak!* de Edwidge Danticat, escritora haitiana, también radicada en Estados Unidos. Era de esperar que este reconocimiento la catapultara al mercado global. Al año siguiente, aparece la versión española *La casa de la laguna*, bajo el sello editorial Emecé Editores.

Con todo lo anterior, da la impresión de que aquella obra fue primero concebida y escrita en inglés y luego traducida al español. Al respecto, hay mucho por dilucidar:

Pese a que Farrar Straus & Giroux lanzara “*The House on the Lagoon*” como la primera novela en inglés de Ferré, hay allí algo engañoso. Aunque es bilingüe, el español cumple un rol dominante en ella. De hecho, el primer borrador de 200 páginas de la novela lo escribió en español. El manuscrito creció a su tamaño actual en revisiones posteriores, todas ellas escritas en inglés (Obejas, 1995).

Que haya decidido publicar primero en inglés una novela concebida en español desde sus inicios, obedece a una estrategia de inserción en el campo cultural estadounidense.

La anterior cita también nos permite confirmar un aspecto sobre su bilingüismo: aunque use ambas lenguas, su lengua materna, el español, figura como la dominante, desde la cual fecunda sus ideas creativas; de ahí que ella se refiera al inglés como “el difícil”.

Sin embargo, para Rosario, esta idea del español como lengua fecundadora de ideas no le resta valor creativo al inglés, pues como afirma en el prólogo de su *Antología personal* (Ferré, 2009), el tránsito de un idioma a otro, como si se tratara de filtros, le permite enfocar ciertos temas y depurar otros; “cada idioma es una mina de conocimiento nuevo, no sólo por la accesibilidad a datos e información, sino porque nos impone actitudes vitales diferentes” (Ferré, 2009, párr. 7, s. p.).

Por otro lado, detrás del reconocimiento del National Book Award se solapan intenciones políticas. Precisamente, el mismo año en que apareció en la lista de finalistas en la categoría de ficción, la autora revela, en una entrevista hecha por *New York Times*, su apoyo a la estadidad de la isla de Puerto Rico (Irizarry, 2016). Entonces, el hecho de que entre los finalistas figuraran las novelas de autoras como Ferré o Danticat no es para nada gratuito. Asegurarles un cupo a estas escritoras inmigrantes en este prestigioso concurso nacional fue una forma sutil de considerar a estas islas como parte de Estados Unidos.

Teniendo en cuenta que “el grado en que un escritor extranjero es aceptado en un sistema nativo será, por un lado, determinado por la necesidad que ese sistema tenga de él” (Lefevere, 2012, p. 207), podemos postular las necesidades

³ Los tres componentes del mecenazgo, según Lefevere (2012), son: el ideológico, el económico y el estatus.

que llevaron a la audiencia estadounidense a aceptar la obra de Ferré: estas tienen que ver no solo con la calidad literaria, sino también con el componente ideológico; no es solo la obra en sí, sino además la inserción refractada de esta obra en el canon americano y la postura de su autora manifestada en sus ensayos y entrevistas (otras refracciones). La necesidad de Ferré en Estados Unidos fue imperiosa, en cuanto ella funcionaba como un perfecto engranaje entre dos sociedades, una dominante y colonizadora, y la otra dominada y colonizada. Esto, desde luego, prueba la tesis de Lefevere de que “existen restricciones ideológicas en la producción o divulgación de las refracciones” (2012, p. 208).

Lo cierto es que, pese a las críticas que empezaron a denigrar su transición lingüística e ideológica, Rosario ganó un lugar en el canon literario global y multicultural (Negrón-Muntaner, 2012). Por tanto, el uso del inglés también fue una forma de globalizar las letras puertorriqueñas y, a su vez, de inscribirse en el discurso de la modernidad.

3. *Papeles de Pandora*

En 1976, Rosario publicó su primer libro de cuentos, *Papeles de Pandora*, una colección de corte fantástico que le dio renombre en el panorama hispanoamericano. Ese mismo año publica, de manera individual, “El cuento envenenado”. Luego, en 1991 aparece la versión en inglés de *Papeles de Pandora*, bajo el título de *The Youngest Doll*. Aquí incluye “The Poisoned Story”, una versión en inglés de “El cuento envenenado”.

Algunos cuentos, como el que nos ocupa en esta segunda parte, son traducidos al inglés por Rosario con la colaboración de su amiga Diana Vélez, bajo la condición de que ella no tuviera la última palabra en el proceso (Esplin, 2015).

Este papel decisivo de Ferré en la traducción permite que, para el propósito de este artículo, podamos catalogar a “The Poisoned Story” como una autotraducción, ya que evidencia transformaciones transtextuales avaladas por la autora, como veremos en el siguiente apartado. Cabe aclarar que otros cuentos de esta colección sí fueron traducidos en solitario por la autora.

Otro aspecto importante por señalar es que dicha colección en inglés excluyó algunos relatos del libro original e incluyó dos paratextos que acompañan, a modo de epílogo, a los catorce cuentos traducidos del libro: los ensayos “How I Wrote When Women Love Men” y “Oh, Destiny, Language and Translation; or Ophelia Adrift in the C. & O. Canal”.

En el segundo ensayo, Ferré da a entender, mediante la descripción de un sueño que tuvo, que ella se sitúa “entre dos aguas” y que aquella condición constituye su identidad puertorriqueña: a su orilla derecha está Washington y a su orilla izquierda está San Juan. Ella renuncia a tener que elegir entre las dos y, en cambio, prefiere convertirse en aquella zona de encuentro que toca ambos extremos. Esta misma posición le recuerda a la del traductor que lucha por comunicar distintas culturas:

[...] ellos luchan entre dos ejes oscilantes que, desde los inicios de la humanidad, han provocado el estallido de guerras y la incomprensión entre civilizaciones: la expresión verbal y la interpretación del sentido; el signo verbal (o la forma) y la esencia (o espíritu) del mundo (Ferré, 1997, p. 442).

Además, afirma que en el proceso de traducción no solo hay que tener en cuenta el componente literario, sino también las complejas connotaciones culturales:

Traducir una obra literaria (incluso una propia) de una lengua a otra implica curiosamente el mismo tipo de interpretación histórica que se necesita para

traducir un poema del siglo XVII, pues coexisten culturas contemporáneas que están asidas a diferentes épocas (Ferré, 1997, p. 443).

Aunque el español sigue siendo la lengua con la que sueña, el inglés está a su alcance y puede captar de él un panorama de experiencias, el terreno de referencias idiomáticas, simbólicas y comunitarias. Para ella, escribir en inglés es una experiencia de traducción cultural.

En suma, con estos dos paratextos, Rosario quiere legitimar su posición como traductora, al sustentar que, gracias a su bilingüismo, ha experimentado, acaso con la misma intensidad, ambas lenguas y, por tanto, ambas culturas. No obstante, esta postura evidencia principalmente su flexibilidad en el paso de una lengua a otra, mas no la coexistencia de ambas lenguas y culturas en sus autotraducciones.

3.1. “El cuento envenenado” / “The Poisoned Story”

Este cuento maneja tres niveles de narración. En el primer nivel, un narrador heterodieético nos cuenta la historia de don Lorenzo y sus peripecias familiares: la ruina de su hogar y hacienda, la triste y solitaria vida de su hija Rosaura, la muerte de su esposa y el pronto casamiento con Rosa, la modista que hacía los vestidos de su antigua mujer.

En el segundo nivel, tenemos la intervención, en primera persona, de Rosa, quien juzga, critica y desmiente lo que el narrador del primer nivel cuenta —ella se referirá a este como el “escritor del cuento”—. Cabe resaltar que Rosa, además de ser uno de los personajes principales, opera como una lectora intradieética, cuyas observaciones interpelan y complementan la historia que lee, pues a medida que avanza, ofrecerá su propia versión de los hechos.

Los niveles uno y dos se intercalan a lo largo del cuento. El tercer nivel tiene un carácter totalizador, pues abarca los niveles anteriores, como un juego de cajas chinas. En este último nivel, un narrador extradiegético nos cuenta el destino mortal de Rosa después de leer el cuento y nos revela la identidad del escritor de aquellas páginas envenenadas: Rosaura. De esta manera, se consolida una historia de venganza.

En este juego metaficcional también se usa la estrategia narrativa del *relato autogenerado*, definida por Steven Kellman, en su artículo “The Fiction of Self-Begetting” (1976), como una novela autogenerada que

[...] proyecta la ilusión de una obra de arte que crea su verdadero samizdat, en el sentido original de “autopublicación”, es un relato, usualmente en primera persona, en cuyo desarrollo un personaje llega al punto de ser capaz de tomar un lapicero y escribir la novela que acabamos de leer (p. 1245).

En este sentido, el cuento de Ferré usa este mecanismo narrativo con el personaje Rosaura, quien escribe la historia del primer nivel de narración. De esta manera, da la ilusión al lector empírico que las páginas envenenadas de la historia son las mismas que tiene en sus manos.

Antes de empezar la comparación entre el cuento y su traducción al inglés, cabe aclarar que el propósito de este contrapunteo no busca medir una “fidelidad” de la traducción respecto de su obra fuente, sino analizar las decisiones tomadas en esta refracción y cuáles son los posibles motivos detrás de estos cambios. En adelante, me referiré al cuento en español como C1, y al cuento traducido al inglés como C2.

En el primer párrafo (véase ejemplo 1), un narrador heterodieético describe el rincón que elegía Rosaura para leer. En C1, las plantas que

Ejemplo 1

C1	C2
Rosaura vivía en una casa de balcones sombreados por enredaderas tupidas y se pasaba la vida ocultándose tras ellos para leer libros de cuentos. Rosaura. Rosaura. Era una joven triste, que casi no tenía amigos; pero nadie podía adivinar el origen de su tristeza. Como quería mucho a su padre, cuando éste se encontraba en la casa se la oía cantar y reír por pasillos y salones, pero cuando él se marchaba al trabajo desaparecía como por arte de magia y se ponía a leer cuentos (2009, párr. 1; énfasis añadido)*	Rosaura lived in a house of many balconies, shadowed by a dense overgrowth of crimson bougainvillea vines. She used to hide behind these vines, where she could read her storybooks <i>undisturbed</i> . Rosaura, Rosaura. A melancholy child, she had few friends, but no one had ever been able to guess the reason for her sadness. She was devoted to her father, and whenever he was home she used to sing and laugh around the house, but as soon as he left to supervise the workers in the canefields, she would hide once more behind the crimson vines and before long she'd be deep in her storybook world (1991, pp. 86-87; énfasis añadido)
* Todas las citas textuales de “El cuento envenenado” son extraídas del <i>ebook Antología personal</i> (Ferré, 2009). Esta edición digital no posee paginación, sino avances de lectura en porcentajes. Por tal razón, en este artículo se enumeran los párrafos como guía al lector.	

proveían de sombra al balcón llevan el nombre de “trinitarias”, denominación común en algunos países del Caribe, entre ellos Puerto Rico; en cambio, en C2, estas aparecen como “*bougainvillea*”, su nombre genérico. Esta elección de término responde a una neutralización, ya que implica una menor especificidad cultural, reduce el tinte local.

En C2 hay una característica adicional del escondrijo de lectura: al parecer, es el único lugar de la casa donde la protagonista puede leer sin ser molestada, lo que le da mayor relevancia a aquella elección. También aquí, a diferencia de C1, desde el comienzo sabemos la labor de su padre, quien es presentado como un hacendado de los campos de cañas de azúcar.

Por último, en la oración final notamos un cambio de énfasis en la acción: por un lado, en C1, el énfasis reside en la forma de desaparecer de Rosaura (como por arte de magia) y,

por otro, en C2 se le da mayor énfasis al acto mismo de leer, pues mientras que en C1 Rosaura simplemente “se ponía a leer”, en C2 se escondía detrás de las enredaderas y se sumergía en su mundo de libros (“*she would hide once more behind the crimson vines and before long she'd be deep in her storybook world*”), descripción que intensifica su relación con la lectura.

En el segundo párrafo (véase ejemplo 2) se instaure la voz narradora en primera persona que pertenece al personaje de Rosa, quien nos sitúa en la velación de Don Lorenzo. En una de las oraciones donde describe su agotamiento físico, notamos un cambio de contexto cultural de un cuento a otro.

Si bien la intención del personaje de resaltar su cansancio y quedarse escuchando a sus vecinos se conserva en ambos cuentos, el símil empleado en C1 aprovecha el contexto religioso católico que ambienta la escena del funeral:

Ejemplo 2

C1	C2
Lo único que quiero ahora es descansar los pies, que tengo aniquilados; dejar que letanías de mis vecinos se desgranen a mi alrededor como un interminable rosario de tedio (párr. 2)	I just want to sit here and rest my aching feet, listen to my neighbors chatter endlessly about me (p. 87)

las habladurías de los asistentes son tan largas y tediosas como rezar un rosario, como podemos inferir por el uso de la palabra “letanía”, la cual nos remite a las oraciones cristianas en las que se invocan a los santos. Todo lo anterior es suprimido en C2. Esta decisión, en la traducción, puede justificarse por el cambio de audiencia, pues apunta a un público lector estadounidense que no tiene como religión dominante el catolicismo.

Más adelante, toma lugar una descripción detallada de la casa de Don Lorenzo (véase ejemplo 3). Sabemos sobre el pasado glorioso que guardan sus muros y su actual estado ruinoso: el suelo de madera está lleno de huecos y el sótano sirve de criadero para cerdos

y gallinas. En C2 se hace necesario explicar la causa de los huecos y el tipo de material del suelo, mientras que en C1 esto se da por sentado. Esto, en términos de Berman (2014), es una *estrategia de clarificación*, y tiene que ver con el hecho de explicar cosas que en el texto fuente se mantienen implícitas. Asimismo, en C2 se refuerza la imagen de miseria de la casa y también de desdicha de Don Lorenzo, cuando agrega “*the house was eaten through the termites*” (la casa fue devorada por las termitas), pues el suelo ahuecado y el nuevo uso del sótano no solo reflejan el estado de decadencia, sino además los sueños de gloria sepultados de Don Lorenzo.

Ejemplo 3

C1	C2
En los últimos años, sin embargo, se había visto obligado a hacer sus paseos por la casa con más cautela, ya que los huecos que perforaban los pisos eran cada vez más numerosos, pudiéndose ver, al fondo abismal de los mismos, el corral de gallinas y puercos que la necesidad le obligaba a criar en los sótanos (párr. 3)	In recent years, however, he'd been forced to exercise some caution in his historic walks, as <i>the wood-planked floor of the house was eaten through the termites</i> . The chicken coop and the pigpen that Don Lorenzo was compelled to keep in the cellar to bolster the family income were now clearly visible, <i>and the sight of them would always cast a pall over his dreams of glory</i> (p. 87; énfasis añadido)

Por otro lado, debido al cambio de contexto cultural, es de esperar que también cambie el refrán en C1: “Quién la viera y quien la vio [...] la mona, aunque la vistan de seda, mona se queda” (2009, párr. 4). Y aunque en C2 la expresión de aquella sentencia popular sea diferente, genera la misma idea en el lector acerca de la imposibilidad de que, pese a mejoras económicas, una persona cambie del todo: “*whoever would have thought it; from charwoman to gentlewoman, first wallowing in mud, then wallowing in wealth. But finery does not a lady make*” (1991, p. 87; énfasis añadido). Aquí, en vez de usar el calificativo coloquial de “la mona”, se usa una expresión más formal, “dama”. Y, por otra parte, en vez de especificar el tipo de tela con que se

viste, simplemente se usa un término más general, que indica la buena calidad y elegancia de la ropa: “*finery*”.

Otro ejemplo similar ocurre en la descripción sobre la tacañería de Rosa y su forma de guardar apariencias en la calle al lucir sus mejores trajes, mientras que en casa imperaban métodos restrictivos sobre el manejo del dinero (véase ejemplo 4).

Vemos en C1 que la primera frase, de uso popular, describe el carácter dual de Rosa usando la analogía de los candiles y faroles; en cambio, en C2, aquella contrariedad o dualidad es descrita de manera directa, sin hacer un desplazamiento de sentido.

Ejemplo 4

C1	C2
Las virtudes económicas de Rosa la llevaban a ser <i>candil apagado en la casa pero fanal encendido en la calle</i> . "A mal tiempo buena cara, y no hay por qué hacerle ver al vecino que la desgracia es una desgracia", decía con entusiasmo cuando se vestía con sus mejores galas para ir a misa los domingos, obligando a don Lorenzo a hacer lo mismo (párr. 9; énfasis añadido)	Rosa's frugal ways often made her seem two-faced: <i>she'd be all smiles in public and shrew at home</i> . "Look at the bright side of things, dear, keep the chin up when the chips are down," she'd say spunkily to Lorenzo as she put on her best clothes for mass on Sunday, insisting he do the same. "We've been through hard times before and we'll weather this one out, too, but there's no sense in letting our neighbors know." (p. 89; énfasis añadido)

Para traducir el segundo refrán, "a mal tiempo, buena cara", en C2 se aprovecha el contexto de los juegos de apuestas, específicamente el póker, para expresar una mala situación económica o cualquier otra adversidad ("*when the chips are down*"), una analogía mucho más afín al contexto cultural estadounidense, si tenemos en cuenta que el estado de Nevada es un hito en el mundo de los casinos y, por tanto, un amplio reflejo de la cultura de consumo del país.

Por último, la recomendación sobre no hacerle saber a los vecinos las desgracias personales opera de manera similar en C2, aunque en distinto orden de aparición y sin el juego repetitivo de "la desgracia es una desgracia".

Sobre la decisión de Don Lorenzo de volverse a casar apenas perdió a su esposa, en C1 es él quien, como un náufrago, buscó asirse a la mujer más próxima que vio: Rosa (véase ejemplo 5). Esto da a entender que la elección de casarse con ella fue circunstancial. En cambio,

en C2 es Rosa quien se ofrece a salvarlo, como si ella hubiese tenido la iniciativa de sacarlo de aquella condición de desesperada soledad.

Por otro lado, el narrador, en C1, saca más provecho de las figuras retóricas: no se conforma con el símil que usa para comparar la situación de Don Lorenzo y la de un náufrago, sino que luego asocia los elementos marinos con partes del cuerpo (costillar de la nave y el vientre del mar); de esta manera, la situación del naufragio representa con mayor fuerza el mundo interno de Don Lorenzo hecho pedazos, su quiebre ante la soledad. Al contrario, en C2, los desplazamientos de sentido son más escuetos; mientras que en C2 el desespero arroja a Don Lorenzo a un océano de soledad ("*he trashed about desperately in an ocean of loneliness*"), en C1 se habla de su lucha en "el vientre tormentoso del mar".

Sobre el estilo escueto detectado en el ejemplo 5 de C2, podemos interpretarlo como una

Ejemplo 5

C1	C2
Al morir su primera mujer, don Lorenzo se sintió tan solo que, dando rienda suelta a su naturaleza enérgica y saludable, echó mano a la salvación más próxima. Como náufrago que, braceando en el vientre tormentoso del mar, tropieza con un costillar de esa misma nave que acaba de hundirse bajo sus pies, y se aferra desesperado a ella para mantenerse a flote, así se asió don Lorenzo a las amplias caderas y aún más plétóricos senos de Rosa, la antigua modista de su mujer (párr. 5; énfasis añadido)	When his first wife died, Don Lorenzo behaved like a drowning man in a shipwreck. He trashed about desperately in an ocean of loneliness for a while, until he finally grabbed on to the nearest piece of flotsam. Rosa offered to keep him afloat, clasped to her broad hips and generous breasts (p. 88; énfasis añadido)

decisión para evitar el “barroquismo” que, según la autora, caracteriza el estilo de *Papeles de Pandora*, y que, de haberse tenido en cuenta en la traducción, habría sido un obstáculo en la comprensión por parte de lector estadounidense:

El barroquismo del lenguaje, del español, en *Papeles de Pandora* era imposible traducirlo al inglés, por lo que tuve que reescribir esos cuentos. Si los hubiera traducido literalmente hubieran sido incomprensibles [...]. El traducirlo fue más bien un deseo de hacer accesible el significado del texto pero no de quitarle fuerza (Ferré en Castillo-García, 2005, p. 238).

El barroquismo también está relacionado con algunas expresiones pomposas y coloquiales que usa Rosa en sus intervenciones. Por ejemplo, ella tilda de “firulí almidonado” (párr. 6) al autor de las líneas. Este calificativo nos hace pensar en un hombre de pueblo vestido con su ropa recién planchada y dispuesto a conquistar con su labia sensiblera; dicha imagen redundante en lo ridículo y, por tanto, es equiparable al supuesto estilo empalagoso que critica el personaje. A falta de una equivalencia literal, Ferré elige el siguiente calificativo: “*the small-town two-bit writer*” (p. 88), que refiere a un escritor pueblerino, insignificante y mediocre. Así, suavizar expresiones o depurar ornamentaciones del español se puede explicar como una forma de acercar la obra al público destino. Sin embargo, este cambio de estilo implica, en cierta medida, la pérdida de la singularidad literaria del texto original. Por tanto, la

evasión del barroquismo figura como un ajuste a la poética del sistema receptor.

Respecto a las reliquias de la casa que Rosa empezó a vender, en ambos cuentos son descritas como objetos cuyo estado revela su antigüedad y, a su vez, el abandono y deterioro de la casa de Don Lorenzo. En C1, Rosa se refiere a las reliquias como “cachivaches” (párr. 7); en cambio, en C2, es usada una expresión menos coloquial para desestimar aquellos bienes: “*so-called family heirlooms*” (89).

El cambio de denominación del sujeto que compró aquellas antigüedades es significativo, en cuanto revela un escenario diferente. En C1, Rosa acuerda la venta con un “quincallero”, como se le conoce en un pueblo a quien vende y compra quincallas, es decir, baratijas, imitaciones, cosas de poco valor. En cambio, en C2, al comprador se le llama “*antique dealer*”, es decir, comerciante de antigüedades. Esto permite inferir una imagen de un comprador que, a diferencia del quincallero, no está rodeado de baratijas, sino de objetos valiosos, dignos de habitar un museo, por lo que su tienda ha de ser un poco más cotizada y más afín a un contexto urbano.

Acerca de la descripción de los sentimientos que llevaron a Rosa a casarse con Lorenzo, hay diferencias sustanciales de un cuento a otro (véase ejemplo 6). En C1, la justificación es sencilla; la mezcla de ternura y compasión parece ser un motivo suficiente para entender

Ejemplo 6

C1	C2
El firulí se equivoca. En primer lugar, hacía tiempo que Lorenzo estaba enamorado de mí (desde mucho antes de la muerte de su mujer, junto a su lecho de enferma, me desvestía atrevidamente con los ojos) y yo sentía hacia él una mezcla de ternura y compasión. Fue por eso que me casé con él, y de ninguna manera por interés, como se ha insinuado en este relato (párr. 7; énfasis añadido)	The small-town writer is mistaken. First of all, Lorenzo began pestering me long before his wife passed away. I remember how he used to undress me boldly with his eyes when I was standing by her sickbed, and I was torn between feeling sorry for him and my scorn for his weak, sentimental mooning. I finally married him out of pity and not because I was after his money, as this story falsely (pp. 88-89; énfasis añadido)

su determinación. En C2, la descripción es más detallada y refuerza la imagen de patetismo que envuelve al personaje de Don Lorenzo, pues la expresión “*sentimental mooning*” apunta a alguien perdido que deambula en su tristeza. Además, aquí Rosa no refiere los inicios de su relación en términos de un enamoramiento,

sino de la incomodidad que Don Lorenzo le causaba por su lastimera insistencia.

En el ejemplo 7 podemos observar que para traducir la expresión “el mariposear de chisme en chisme”, en C2 se aprovecha el doble sentido de la palabra *gadfly*: al tiempo que denota el vuelo de un díptero que merodea por

Ejemplo 7

C1	C2
En un principio les tenía compasión: verlas languidecer como flores asfixiadas tras las galerías de cristales de sus mansiones, sin nada en qué ocupar sus mentes que no fuese el bridge, el mariposear de chisme en chisme y de merienda en merienda, me partía el corazón. El aburrimiento, ese ogro de afelpada garra, había ya ultimado a varias de ellas, que habían perecido víctimas de la neurosis y de la depresión, cuando yo comencé a predicar, desde mi modesto taller, la salvación por medio de la Línea y del Color (párr. 10; énfasis añadido)	At first I felt sorry for them. It broke my heart to see them with nothing to think about but bridge, gossip, and gadflying from luncheon to lucheon. Boredom's velvet claw had already finished off several of them who'd been interned in mainland sanatoriums for "mysterious health problems", when I began to preach, from my modest workshop, the doctrine of "salvation through style" (p. 90; énfasis añadido)

todos lados, también, según el contexto del cuento, puede significar una crítica persistente y molesta (como el chisme).

inferir un método de escapatoria de sus esposos para deshacerse de ellas. Esto recrudece la soledad en que ellas se encontraban.

Por último, notamos que en el anterior ejemplo de C2 hay información adicional sobre el estado mental de las esposas de los ricos: mientras que en C1 simplemente parecían como víctimas de la depresión y la neurosis, en C2 son internadas en sanatorios por misteriosos problemas de salud (“*several of them who'd been interned in mainland sanatoriums for 'mysterious health problems'*”), de lo que se puede

Hay también cambios de puntuación que afectan el estilo del cuento. Esto se da de manera intercambiable: si en C1 hay una oración larga, en C2 esta es separada por puntos seguidos, y viceversa. Para ilustrar lo anterior, veamos el ejemplo 8.

Aunque la sintaxis cambia en los anteriores pasajes, la intención comunicativa sigue siendo la misma. Este reordenamiento de oraciones

Ejemplo 8

C1	C2
Pero el celo de Rosa no se detuvo aquí, sino que empeñó también los cubiertos de plata, los manteles y las sábanas que en un tiempo pertenecieron a la madre y a la abuela de Rosaura y su frugalidad llegó a tal punto que ni siquiera los gustos moderadamente epicúreos de la familia se salvaron de ella. Desterrados para siempre de la mesa quedaron el conejo en pepitoria, el arroz con gandules y las palomas salvajes, asadas hasta su punto más tierno por debajo de las alas (párr. 8; énfasis añadido)	But Rosa's miserliness didn't stop there. She went on to pawn the silver, the table linen, and the embroidered bedsheets that had once belonged to Rosaura's mother, and to her mother before her. Her niggardliness extended to the family menu, and even such moderately epicurean dishes as fricasseed rabbit, rice with guinea hen, and baby lamb stew were banished forever from the table (p. 89; énfasis añadido)

Ejemplo 9

C1	C2
Esta última medida entristeció grandemente a don Lorenzo, que amaba, más que nada en el mundo, luego de a su mujer y a su hija, esos platillos criollos cuyo espectáculo humeante le hacía expandir de buena voluntad los carrillos sobre sus comisuras risueñas (párr. 8; énfasis añadido)	This last measure saddened Don Lorenzo deeply because, next to his wife and daughter, he had loved those criollo dishes more than anything else in the world, and the sight of them at dinnertime would always make him beam with happiness (p. 89; énfasis añadido)

no debe verse como una “racionalización”, en el sentido en que lo explica Antoine Berman (2014);⁴ esta alteración de la sintaxis tiene la intención de crear un estilo diferente, que no sea simplemente uno calcado del original.

Además, estos cambios a nivel formal y lexical corresponden al cambio de audiencia. Por ejemplo, a nivel lexical, las modificaciones en el contexto gastronómico pueden explicarse por la ausencia o el desconocimiento de algunos platos típicos puertorriqueños en Estados Unidos, y también como una evasión, por parte de la autora, de describir detalladamente el plato a falta de un nombre equivalente en inglés. Lo anterior lo podemos notar en el reemplazo de

palomas salvajes asadas por estofado de cordero. A Rosario no le serviría una traducción literal del plato como “roasted wild pigeons”, porque parte de su propósito es acercar la obra al público lector estadounidense y, en ese sentido, reducir la extrañeza que le podría generar un elemento que no es común dentro de su contexto cultural. Por tanto, un cordero asado parece ser la opción más familiar.

Acerca de las imágenes descriptivas, también hay diferencias notorias en la traducción. Y aunque apuntan a un mismo sentido respecto del cuento en español, dichas representaciones responden asimismo a la intención de producir un estilo característico, como se ve en el ejemplo 9.

En la imagen de C1 que señalamos en el ejemplo 9 se resalta la amplitud de la sonrisa frente al plato caliente de comida criolla, en expresiones como “le hacía expandir de buena voluntad los carrillos sobre sus comisuras risueñas”; en cambio, la imagen de C2 se concentra en el semblante iluminado, ya sea por la dentadura exhibida o el brillo de los ojos, al utilizar expresiones como “*the sight of them at dinnertime would always make him beam with happiness*” (verlos a la hora de la cena siempre lo hacía irradiar de felicidad). Vemos, por tanto, dos modos diferentes de describir la reacción ante un placer culinario.

4. Conclusiones

Interpretar la autotraducción de Ferré a la luz de la *refracción* nos permite ver que dicha reescritura

4 Berman entiende la “racionalización” como una forma de “re-compone[r] las frases y secuencias de frases de modo de organizarlas según una determinada idea del orden de un discurso” (Berman, 2014, p. 56). Lo anterior, reduciría la espesura del discurso que tenía el texto original, o lo que Berman llama “arborescencia”. Cabe aclarar que los cambios señalados de un cuento a otro en este ensayo (como las clarificaciones, adiciones, reordenamientos, supresiones) no se deben entender necesariamente a la luz de las tendencias deformantes que describe Berman, puesto que en este artículo no me interesa barajar si una traducción es buena o mala, fiel o no. En cambio, el interés radica en entender la razón de ser de esas autotraducciones, lejos de un punto de vista normativo. ¿Por qué Ferré toma las decisiones que toma?, ¿cómo operan sus refracciones en el sistema destino, es decir, Estados Unidos? Por la anterior razón, lo interesante de hacer un análisis comparado radica en sopesar las diferencias, pero sobre todo en cotejar los contextos en que ambos textos, el original y el refractado, están insertados.

está atada a condiciones culturales particulares y, en ese sentido, se adapta a una audiencia determinada, acorde con sus gustos y convenciones. Los cambios que sufre el cuento de Ferré, en el proceso de autotraducción, son justificables en cuanto sirven para garantizar el pacto de lectura con el público destino y, en palabras de Lefevere, para amoldar la refracción a la poética del sistema receptor.

Pensemos, por ejemplo, en las adiciones y explicaciones de trasfondo que tienen como objetivo orientar al lector estadounidense. Según lo anterior, varias de las modificaciones y estrategias de traducción identificadas en “The Poisoned Story” (neutralización, clarificación, sustitución de localismos puertorriqueños fuertes por expresiones más formales y de uso convencional, sustitución de figuras retóricas por oraciones más simples y concisas, el reemplazo del barroquismo por un estilo directo y escueto, entre otras), cumplen el propósito de atenuar la extrañeza de la obra en el público destino. Esto, desde luego, afecta la singularidad cultural de la obra original.

Para Rosario Ferré, la afirmación de que sus obras, tanto en español como en inglés, son originales es una estrategia para legitimar su posición como autora en el sistema literario destino y, en el ámbito creativo, tener la posibilidad de darle un nuevo color a la historia, de imprimirle otro estilo, acaso también para evitar la sensación de repetirse, de la que habla la escritora Mavis Gallant. Desde este ámbito creativo, podemos afirmar que detrás de la autotraducción de Ferré se esconde la figura de escritora, más que de traductora, pues “introduce elementos en la autotraducción inexistentes en la primera versión” (Recuenco Peñalver, 2011, p. 202). De acuerdo con lo anterior, la autotraducción de un cuento se vuelve una oportunidad para seguir editando su obra, repensar los personajes, la precisión

de las imágenes, los giros y diálogos a la luz de otra lengua y otro contexto cultural.

Aquí cabe preguntarse cómo estas transformaciones en la autotraducción pueden hablar mucho de la construcción de personajes en un contexto cultural específico: cómo cambia su apreciación frente a las cosas, qué nos revela su modo de hablar, cómo se adensan o simplifican sus emociones. Esto nos hace pensar, por ejemplo, en la caracterización inicial de Rosaura, quien es descrita en C1 como “una joven triste” y en C2 como “*a melancholy child*”. De una lengua a otra, esta adjetivación adquiere una connotación distinta, pues la melancolía, al contrario de la tristeza, es una aflicción más profunda y de condición permanente. Esta cualidad le otorga un carácter sombrío al personaje y puede decirnos algo más sobre su relación con la realidad.

Por otro lado, detrás del enorme proyecto de “dar a conocer su universo literario a otras gentes y reconciliar diferentes maneras de pensar” (Ferré, citada en Castillo-García, 2005, p. 234), hay otras motivaciones que llevaron a Ferré a traducir su obra: una clara estrategia de inserción en el campo cultural estadounidense. Aquella idea de “reconciliación entre pueblos” también dialoga con el discurso político que apoya la anexión de Puerto Rico. De esta manera, Ferré, como escritora extranjera, se gana un grado de aceptación en la sociedad estadounidense. Sin embargo, su identidad puertorriqueña no se difumina dentro de los bordes de esta potencia, sino que adquiere un carácter trasnacional.

Rosario es consciente, como otros escritores coterráneos, de la fatal dependencia política y económica de la isla. Por tanto, al manifestarse luego a favor de la estadidad, quiso tal vez hacer una lectura realista de la situación socioeconómica de Puerto Rico y buscó propiciar, a

través de su oficio como escritora, una suerte de consenso social. De ahí que sus autotraducciones siempre estén acompañadas de ensayos y prólogos en donde enfatiza acerca de su filiación con el inglés y, por extensión, la cultura estadounidense.

En este sentido, las entrevistas, los ensayos, incluyendo los dos que aparecen como epílogo en *The Youngest Doll*, son refracciones, en la medida en que ayudan a establecer la reputación de Ferré como autotraductora y, a su vez, tienen el objetivo de influir en la manera en que el público estadounidense lee su obra. Aunque Rosario afirme que su literatura “ha sido una lucha libertaria, un intento por escapar a la represión, ya sea política o cultural” (Ferré, 2009, s. p.), la promoción y la recepción de su obra están insertas en una trama de poder que encuentra, en el reconocimiento de su obra, mecanismos culturales y coercitivos a nivel político que adjudican la isla a Estados Unidos.

Teniendo en cuenta las principales estrategias de traducción que evidenciamos en el cotejo de los cuentos, podemos concluir que, en palabras de Lefevere,

[...] el problema no recae en el diccionario, que no se trata de una equivalencia semántica, pero sí de un compromiso entre dos clases de poéticas, en donde la poética del sistema receptor tiene un papel dominante (2012, p. 212).

Tal poética dominante corresponde, a su vez, a la del país colonizador. El intento de aclimatar la obra apunta a una estrategia de refracción, la de “incorporar la nueva poética a la del sistema receptor mediante la traducción de sus conceptos a una terminología más familiar” (Lefevere, 2012, p. 209). Así, las autotraducciones de Rosario Ferré participan en una dinámica de inserción cuya intención es acortar el distanciamiento cultural y procurarse un lugar en el sistema

literario estadounidense, más precisamente en un subcampo de la literatura escrita en inglés por escritores latinos/caribeños cuya lengua materna es el español.

Finalmente, vemos cómo una refracción, en el paso de un sistema cultural a otro, no solo sufre cambios a nivel lingüístico y semántico, sino también a nivel de la visión de mundo implícita en la otra lengua.

Referencias

- Berman, A. (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. (Trad. Ignacio Rodríguez). Dedalus Editores.
- Castillo-García, G. (2005). Entrevista a Rosario Ferré: in between dos worlds. *Centro Journal*, 17(2), 232-247. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37717213>
- Esplin, M. (2015). Self-translation and independence: Reading between Rosario Ferré's *The House on the Lagoon* and *La casa de la laguna*. *Translation Review*, 92(1), 23-39. <https://doi.org/10.1080/07374836.2015.1094432>
- Ferré, R. (1991). The poisoned story. En C. Esteves y L. Paravisini-Gebert, *Green cane and juicy flotsam. Short stories by Caribbean women* (pp. 86-97). Rutgers University Press.
- Ferré, R. (1997). Oh, destiny, language and translation; or Ophelia adrift in the C. & O. Canal. En I. Stavans (Ed.), *The Oxford book of Latin American essays*. Oxford University Press.
- Ferré, R. (2004). Escribir entre dos filos. En J. Skirius (Comp.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX* (pp. 752-756). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ferré, R. (2009). “Prólogo” y “El cuento envenenado”. *Antología personal* [versión ebook]. La Editorial, Universidad de Puerto Rico.

- Grutman, R., y Van Bolderen, T. (2014). Self-Translation. En S. Bermann y C. Porter, *A companion to translation studies* (pp. 323-332). Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118613504.ch24>
- Irizarry, L. (2016, febrero 19). Fallece la prolífica escritora boricua Rosario Ferré. *La Estrella de Tucsón*. https://tucson.com/laestrella/fallece-la-prol-fica-escritora-boricua-rosario-ferre/article_e3b15940-d730-11e5-8af0-d35245768214.html
- Kellman, S. (1976). The fiction of self-begetting. *MLN*, 91(6), 1243-1256. <https://doi.org/10.2307/2907134>
- Lefevere, A. (2012 [1982]). Mother courage's cucumbers: Text, system and refraction in a theory of literature. En L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (3.a ed., pp. 203-219). Routledge. <https://doi.org/10.2307/3194526>
- Negrón-Muntaner, F. (2012). Sin pelos en la lengua: Rosario Ferré's last interview. *Centro Journal*, 24(1), 154-171. <https://www.redalyc.org/pdf/377/37730307008.pdf>
- Obejas, A. (1995, noviembre 7). Book review / fiction: Caught in generations of lies, false pride: "The House on the Lagoon" by Rosario Ferre; Farrar Straus & Giroux \$23, 407 pages. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-11-07-ls-171-story.html>
- Recuenco Peñalver, M. (2011). Más allá de la traducción: la autotraducción. *Trans*, (15), 193-208. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2011.v0i15.3203>
- Santoyo, J. (2005). Autotraducciones: una perspectiva histórica. *Meta*, 50(3), 858-867. <https://doi.org/10.7202/011601ar>
- Simon, S. (2012). Chapter 2. Nineteenth-century Calcutta: Renaissance city. En *Cities in translation: Intersections of language and memory* (pp. 21-54). Routledge.
- Whyte, C. (2002). Against self-translation. *Translation and Literature*, 11(1), 64-71. <https://doi.org/10.3366/tal.2002.11.1.64>

Cómo citar este artículo: Chiquillo-Vilardi, Y. (2020). Linderos porosos: Rosario Ferré como autotraductora. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 13(2), 509-526. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n2a15>