

MUTATIS
MUTANDIS

Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción
ISSN: 2011-799X
Universidad de Antioquia

Solange Ferrero, Sabrina
**La autotraducción como proceso legitimador de un
ethos autoral en la obra de la artista Carla Quevedo* ****
Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción,
vol. 15, núm. 1, 2022, Enero-Junio, pp. 189-211
Universidad de Antioquia

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v15n1a11>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=499272772012>

- 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

La autotraducción como proceso legitimador de un *ethos* autoral en la obra de la artista Carla Quevedo¹

Sabrina Solange Ferrero

ferrero.sabrina.s@gmail.com

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Plata (UNLP) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) Argentina

Resumen

El presente artículo aborda el análisis de la (re)configuración de la subjetividad de la figura que se asocia a la actriz e instapoeta Carla Quevedo. A partir de las nociones de *medio* y *modo* como parte esencial de los textos abordados, que deben entenderse en clave semiótica, estudiamos las instancias de autotraducción intermedial, multimodal e interlingüística como procesos que permiten dar cuenta de la construcción y reconstrucción del *ethos*. Así, además de ocuparnos de los discursos en torno a la figura de Quevedo, analizamos el pasaje de los poemas publicados en Instagram a su publicación en papel en el poemario bilingüe *ME PELEÉ A LOS GRITOS CON EL MANAGER DEL SPA*, de 2019. También estudiamos los traslados entre el inglés y el español que se evidencian dentro del mismo poemario. Entendemos que la autotraducción del medio digital al medio impreso, por un lado, y del inglés al español, por otro, habilitan un *retrabajo del ethos* de artista de la figura que se asocia a Carla Quevedo. El análisis se plantea como objetivo caracterizar esa reconfiguración de la subjetividad y reconoce en ella una herramienta que permite la legitimación de una faceta del *ethos* vinculada a la escritura y la autoría.

Palabras clave: utotraducción; intermedialidad; *ethos*; instapoesía; Carla Quevedo.

Self-Translation as a Process that Legitimizes an Author's *Ethos* in the Work of Artist Carla Quevedo

Abstract

This article analyzes self-translation as a (re)shaping and legitimizing process that allows for an author *ethos* in the work of actress and Instapoet Carla Quevedo. Considering the notions of *mode* and *media* as essential parts of the texts covered, which need to be viewed from a semiotic perspective, we study the instances of intermedial, multimodal and interlinguistic self-translation as processes that allow for constructing and reconstructing *ethos*. Thus, in addition to analyzing discourses connected to Quevedo's image, we revise the passage from the poems posted on Instagram to their publication on paper in *ME PELEÉ A LOS GRITOS CON EL MANAGER DEL SPA* (2019). We also consider the movements between English and Spanish within the printed work itself. We believe that the self-translations from the digital to the printed media, on the one hand, and from English into Spanish, on the other, allow for

1 Este artículo se enmarca en la investigación "Escrituras de minorías, *ethos* y (auto) traducción", financiada por la Universidad Nacional de La Plata —UNLP— (H/825, 2017-2021).

the reworking of the *ethos* of the figure of artist associated to Carla Quevedo. This analysis aims at characterizing this reconfiguration of subjectivity and recognizes in it a tool that leads to legitimizing an aspect of *ethos* linked to writing and authorship.

Keywords: self-translation; intermediality; *ethos*; Instapoetry; Carla Quevedo.

L'Autotraduction comme processus de légitimation d'un *ethos* d'auteur dans l'œuvre de l'instapoète Carla Quevedo

Résumé

Cet article analyse l'autotraduction comme un processus qui (re) modèle et légitime un *ethos* d'auteur dans le travail de l'actrice et instapoète Carla Quevedo. Considérant les notions de *mode* et de *média* comme des éléments essentiels des textes abordés, nous étudions les instances d'autotraduction intermédiaire, multimodale et interlinguistique comme processus permettant de construire et de reconstruire l'*ethos*. Ainsi, en plus d'analyser les discours liés à l'image de Quevedo, nous abordons le passage des poèmes postés sur Instagram à leur publication sur papier dans *ME PELEÉ A LOS GRITOS CON EL MANAGER DEL SPA* (2019). Nous considérons également les transferts entre l'anglais et l'espagnol au sein même de l'œuvre imprimée. Nous pensons que les autotraductions du média digital vers le média imprimé, d'une part, et de l'anglais vers l'espagnol, d'autre part, permettent de retravailler l'*ethos* de la figure d'artiste associée à Carla Quevedo. Cette analyse vise à caractériser cette reconfiguration de la subjectivité et elle y reconnaît un outil qui conduit à légitimer un aspect de l'*ethos* lié à l'écriture.

Mots clés : autotraduction ; intermedialité ; *ethos* ; Instapoésie ; Carla Quevedo.

1. Introducción

De un tiempo a esta parte, espacios virtuales como Tumblr, Twitter, YouTube y, más recientemente, Instagram han democratizado el acceso a la producción de arte y posibilitado nuevas formas de expresión cultural y artística (Dege, 2019; Kwun, 2018). Uno de los casos más emblemáticos de los últimos años es el surgimiento de los *instapoetas*, poetas que publican su obra en la red social Instagram, con Rupí Kaur como principal exponente (Cia, 2017; Elizalde, 2015; Mazin, 2016; Vasconcelos, 2018). En ciertas ocasiones, esos poemas llegan a una publicación editorial. Así sucedió en el caso de Carla Quevedo, actriz argentina que se ha desempeñado en cine y televisión, tanto en Argentina como en Hollywood, y que comenzó su labor de poeta a través de Instagram hasta llegar a la publicación de *ME PELEÉ A LOS GRITOS CON EL MANAGER DEL SPA* (2019a),² su primera obra en formato impreso.³

El pasaje, entonces, de la publicación en Instagram a la publicación en papel constituye, entendemos, un proceso de traducción entre dos medios: el digital y el impreso. Al mismo tiempo, la multiplicidad de modos que se ponen en relación en estos textos obliga a adoptar una definición de texto en clave semiótica. En este sentido, la noción de *traducción intersemiótica* (Jakobson, 1996), definida como la interpretación de signos verbales por medio de signos de sistemas semióticos no verbales (por ejemplo, el caso de un filme basado en una novela), resulta de especial relevancia para nuestro estudio.

Incluso, más interesantes resultan las revisiones posteriores que diversos autores han he-

cho del concepto propuesto por Jakobson. Por ejemplo, se ha señalado que existe traducción intersemiótica aun en los casos en que la traducción se origina en un texto no verbal (Kruger, 2010; Marková, 2020; Schober, 2010). Por otro lado, también se ha indicado que incluso la traducción interlingüística constituye un caso de traducción intersemiótica, en tanto toda lengua es, en sí misma, un sistema semiótico (Desjardins, 2020; Kaindl, 2013; Tórop, 2002). Más recientemente, María Laura Spoturno (2020) se ocupó del estudio de los pasajes multimodales e intermediales desde un texto dramático al texto performático y, luego, a la puesta en el escenario. Su trabajo, que reconoce en estas mediaciones procesos de traducción y retraducción, habilita nuevas formas de abordar textos como los que analizamos aquí.

En estrecha relación con la idea de texto como multimodal por naturaleza, Gunther Kress y Theo van Leeuwen (2001) resaltan la importancia de estudiar las modalidades que se ponen en contacto en cada texto como un todo con un único objetivo o función. Desde esta perspectiva, los *medios* son aquellos recursos que hacen posible la producción de esas modalidades. En palabras de los autores, la noción de *medio* alude a los “recursos materiales que se emplean en la producción de productos y eventos semióticos, lo cual incluye tanto las herramientas como los materiales empleados” (Kress y Van Leeuwen, 2001, p. 22; nuestra traducción). Por ejemplo, para el caso de los textos que abordamos en este trabajo, Internet constituye un medio, a la par de la red social Instagram, o el papel en el poemario impreso.

Por su parte, la noción de *modalidad* o *modo* designa cada recurso semiótico disponible para “la realización simultánea de discursos y de tipos de (inter)acción” (Kress y Van Leeuwen, 2001, p. 21; nuestra traducción). En este sentido, las imágenes de las publicaciones en Instagram, más el elemento verbal que aporta el epígrafe, por ejemplo, son algunos de los modos de los textos que estudiamos. Nuevamente,

2 En adelante, *ME PELEÉ*...

3 En el presente artículo concebimos el texto como multimodal por naturaleza, y entendemos que cada modo puesto en evidencia en el texto contribuye significativamente a su construcción. Por tal motivo, respetamos aquí (y en el resto del artículo) las mayúsculas corridas presentes en la portada del poemario y en cada uno de los títulos de los poemas.

debe recordarse que todo texto, aun cuando no incluya imágenes o sonidos, es entendido como multimodal, en tanto necesariamente combina diferentes recursos semióticos (como, en un poema impreso, el gráfico y el verbal, por ejemplo).

En este marco, este trabajo tiene como objetivo principal determinar la manera en que se configura (y reconfigura) la subjetividad en y entre medios y modos en los distintos procesos de traducción. Al entender que ese pasaje entre medios y modos es efectuado por el mismo sujeto empírico que hizo la primera publicación, reconocemos que estos procesos son, de hecho, autotraducciones. Para llevar a cabo el análisis, entonces, en primera instancia nos ocupamos del proceso de autotraducción intermedial y multimodal (Kaindl, 2013; Kress, 2020; Pérez González, 2014), que surge en el pasaje del posteo en Instagram (medio digital) a la publicación en papel (medio impreso). En segunda instancia, profundizamos en la autotraducción interlingüística (Grutman, 2020) dentro del mismo poemario, que presenta no solo poemas escritos primeramente en español, sino también poemas en inglés, con su correspondiente autotraducción al español.⁴

Con estos objetivos en mente, el presente artículo se organiza de la siguiente forma: en la próxima sección caracterizamos la noción de *autotraducción*, con la finalidad de ahondar en los aspectos que resultan de mayor relevancia para este estudio. Luego, para desarrollar el análisis de la subjetividad en el corpus, articulamos aportes de Ruth Amossy (1999, 2009, 2010) en torno a la construcción del *ethos* en el discurso y de María Laura Spoturno (2017, 2019a) en relación con el *ethos* del traductor y el autotraductor. En esta segunda sección asimismo nos ocupamos del concepto del *retrabajo del ethos* que Amossy (2010) define y Spoturno (2019a) retoma para explicar la especificidad

enunciativa de la autotraducción. A partir de esas nociones, profundizamos en la metodología de análisis que adoptamos para abordar el corpus propuesto, que se caracteriza no solo por considerar los textos del corpus, sino también casos anteriores de enunciación que afectan la construcción del *ethos*. En consecuencia, la cuarta sección atiende esa construcción del *ethos* que surge de discursos previos, mientras que la quinta sección se aboca al estudio de los poemas y los procesos de autotraducción. La sección final reúne las conclusiones a las que arribamos.

2. A propósito de la autotraducción

La *autotraducción* puede definirse como “el proceso de traducir la propia obra a una segunda lengua y el producto que resulta de ese proceso” (Grutman, 2020, p. 514).

Al ser un mismo sujeto empírico quien toma la palabra como autor y autotraductor, existe una amplia variedad de aspectos sobre la autotraducción que han sido objeto de análisis de la literatura especializada. Uno de los temas más abordados propone delimitar si la tarea autotraductora debe asociarse a la labor autoral (Bassnett, 2013; Grutman, 2018, 2020) o si bien, por el contrario, la práctica de autotraducción se vincula más cercanamente a la de traducción (Bein, 2008; Santoyo, 2005; Tanqueiro 1999, 2000, 2002).

Una de las más claras exponentes de la concepción de la autotraducción como tarea autoral es Susan Bassnett (2013), quien entiende el proceso como una forma de reescritura. Sobre un análisis de la autotraducción desde una perspectiva borgiana, que toma como unidad de sentido el texto completo y no oraciones o frases aisladas, Bassnett insiste en que cuando los autores traducen su propia obra, incluso el término “autotraducción” resulta inapropiado. Para ella, el proceso ha de pensarse como una parte más de la labor autoral.

4 Este artículo se centra en el análisis del discurso, por lo que el estudio de la autora como sujeto empírico queda fuera de nuestro alcance.

Asimismo, aun reconociendo las limitaciones que se le imponen a quien traduce al trasladar un texto de una cultura a otra, Rainier Grutman (2018, 2020) destaca la labor del autotraductor como autor, revalorizando de nuevo el carácter creativo del proceso autotraductor, en especial en los casos de *autotraducción simultánea* (Grutman, 2020; Grutman y Van Bolderen, 2014), es decir, cuando los textos en ambas lenguas se producen casi al mismo tiempo y, en consecuencia, influyen (creativamente) uno sobre otro.

Por otro lado, en cambio, hay quienes afirman que la naturaleza de la autotraducción debe asimilarse a la de la traducción (Bien, 2008; Santoyo 2005; Tanqueiro, 1999, 2000, 2002). Helena Tanqueiro (2002) define al autotraductor como un “traductor privilegiado” (p. 50), ya que es lector ideal, capaz de interpretar al autor a la perfección. Como la definición lo indica, el *autotraductor*, desde la mirada de Tanqueiro, es, sustancialmente, traductor, en tanto que enfrenta las mismas limitaciones que cualquier traductor en relación con el encargo al que debe responder y el público y la cultura meta donde se insertará el texto nuevo. Para el caso del trabajo que aquí proponemos, y en consonancia con lo que postula Bassnett (2013), entendemos que en el proceso de autotraducción existe una labor de reescritura que debe destacarse. Este aspecto distingue la figura del autotraductor de la del traductor y, en consecuencia, consideramos que lleva a hacer su tarea desde un posicionamiento distinto.

3. La noción de *ethos*

Desde una perspectiva no referencialista de la enunciación y no unicista del sujeto, para el presente análisis adoptamos la noción de *ethos* de acuerdo con los postulados de Amossy (1999, 2009, 2010).

Amossy (2010) define el *ethos* como la imagen que proyecta de sí el locutor o responsable de la enunciación, a partir de las formas del decir en su discurso, en especial aquellas que

dan cuenta directamente de la presencia del *yo*, como la primera persona y los pronombres con que se relaciona, y los *subjektivemas*, es decir, los sustantivos, adjetivos y adverbios que llevan la marca de la subjetividad. En este sentido, no será aquello que exprese el locutor sobre sí mismo lo que configure su imagen discursiva, sino la manera en que lo haga, sus elecciones en cuanto a selección léxica, registro, estilo, modalidad y entonación.

Para Amossy, el *ethos* se gestiona en un espacio institucional definido, razón por la que es necesario distinguir entre las nociones de *ethos discursivo* y *ethos previo*. Mientras que el estudio del primero implica examinar las modalidades de la enunciación, el segundo impone tomar en cuenta también las ideas previas, imágenes que el alocutario tiene del locutor antes de que este tome la palabra y que surgen de la consideración de aspectos tanto discursivos como prediscursivos. Es decir que cada nueva puesta en escena (Goffman, 1956) de la imagen propia se confronta a las impresiones ya creadas en puestas en escena anteriores. Este carácter dinámico de la construcción de la imagen de sí implica, por un lado, que el *ethos* discursivo se pone en perspectiva en función del *ethos* previo y, por otro, que existe la posibilidad de revisar y reconfigurar esa imagen a partir de una nueva puesta en escena.

3.1. El *ethos* y la traducción

El análisis del *ethos* en el ámbito de la traducción ha resultado de gran interés, en tanto noción que permite echar luz sobre el lugar del traductor como agente social. Así, desde una perspectiva sociopragmática (Alberdi Urquizu, 2018), el *ethos* se ha vinculado al estilo del autor, estilo que debe ser trasladado del texto primigenio (en términos de Dasilva, 2015) hacia el texto traducido.⁵ Estos trabajos, sin embargo,

5 Carmen Alberdi Urquizu (2018) define *estilo* como determinados usos idiolectales que se suman a ciertos comportamientos específicos y buscan alcanzar un objetivo. Pensando en el rol del traductor, en

desconocen estudios anteriores en torno a la noción de *ethos* en el ámbito de la traducción, estudios que, de hecho, resultan más apropiados para la perspectiva no referencialista de la enunciación que adoptamos aquí.

Myriam Suchet (2013) entiende que no es posible hablar de un *ethos* del traductor, sino, más bien, de un *ethos diferencial*: aquel que surge de la relación entre el texto fuente y el texto traducido. Según señala, el *ethos* en traducción no se vincula a una figura determinada que surge del texto, sino a la negociación que se establece entre el texto primigenio y su traducción. Spoturno (2017), sin embargo, sí reconoce en el texto traducido un *ethos* que surge directamente de la traducción, como proyección de la imagen del traductor implícito (Schiavi, 1996), es decir, de la entidad textual que regula la traducción. Asimismo, Spoturno retoma el concepto de *ethos* previo que propone Amossy para llevarlo al espacio de la traducción. Así, se podrá dar cuenta del *ethos* del traductor no solo por las elecciones discursivas presentes en el texto traducido, sino también a partir de la consideración del ámbito del metadiscursivo, en el que circulan, entre otros, las entrevistas que haya brindado el traductor y las críticas que se hayan hecho de su trabajo.

3.2. El retrabajo del *ethos*

El *retrabajo del ethos*, de acuerdo con las ideas de Amossy (2010), es la posibilidad que tiene el locutor de modificar o transformar, mediante procedimientos sociodiscursivos, en una nueva situación enunciativa, la imagen que de él puede tener el alocutario.

El estudio del retrabajo del *ethos* debe apoyarse, por un lado, en la materialidad del discurso, es decir, en aquello que se puede reconocer a partir de huellas lingüísticas explícitas (como

los pronombres personales y los subjetivemas), y, por otro, en la nueva situación enunciativa, que trae aparejada, entre otros aspectos, nuevos discursos que se relacionan con el nuevo enunciado.

Spoturno (2019a) retoma esta noción de *retrabajo del ethos*, así como los postulados de Amossy (2009) en torno al *ethos* autoral, para explicar la especificidad enunciativa de la autotraducción. El retrabajo del *ethos*, que implica la reelaboración necesaria de la figura autoral, opera en los niveles discursivo y prediscursivo, y guarda relación con más de un ámbito discursivo, en diacronía y sincronía. Spoturno destaca además el carácter dialógico y constitutivo que existe entre el texto primigenio y el texto autotraducido.

Partiendo de esta propuesta de Spoturno (2019a), efectuamos el análisis de la reconfiguración de la subjetividad en los discursos autotraducidos a partir de dos ejes: el de la materialidad discursiva, y el de la situación del discurso y el interdiscurso. En cuanto al primer eje, Spoturno propone analizar el discurso autotraducido en relación con las representaciones de sí del autor y las afiliaciones (personales, políticas, literarias, culturales) que se plasman allí; la evocación que se hace al texto primigenio; la caracterización del nuevo lector; la mención del autor (entendida como entidad responsable de la enunciación del texto primigenio), y la presencia o ausencia de declaraciones de ese autor sobre el texto primigenio. Por otro lado, en relación con el segundo eje de análisis, entender el retrabajo del *ethos* supone estudiar el ámbito de circulación del texto autotraducido, entender los nuevos posicionamientos del autor en el campo literario, revisar las representaciones que circulan del autor y que se retoman en el texto autotraducido y, por último, recuperar aquellos otros discursos que el texto autotraducido evoca o menciona.

Para caracterizar, entonces, el retrabajo del *ethos* en el caso de la figura que se asocia a Carla Quevedo, resulta necesario, primeramente,

este contexto cobra valor el concepto de *acceptability* o *appropriateness*, surgido de la teoría de la (des)cortesía, por medio del cual se determina el grado en que la traducción logra insertarse en el polisistema de la cultura de llegada.

conocer las imágenes que circulan de la autora como consecuencia de su actividad enunciativa anterior. Aquí, sin embargo, resulta necesario señalar que la actividad artística de Quevedo no se limita a la escritura, sino que, principalmente, concierne a la actuación. Por este motivo, abordamos su imagen en discursos relacionados también con su trabajo actoral.

Luego, ponderamos las reconfiguraciones del *ethos* que surgen de los procesos autotraductores en sí mismos. Para el caso de los textos de Quevedo, teniendo en cuenta los modos que se ponen en relación y en sintonía con los abordajes de Helen Caple (2018a, 2018b), revisamos las ideas de Kress y Van Leeuwen (2006) en cuanto a los elementos presentes en la imagen y sus atributos visuales, por un lado, y las nociones de Michele Zappavigna en torno a la *subjetivación* en las fotografías de Instagram (2016) y los *hashtags* y sus usos (2015). Así, en primer lugar, ahondamos en el *ethos* que se proyecta de la autotraducción intermedial (de la publicación en redes a la publicación en papel) y, en segundo lugar, de la autotraducción interlingüística (de los poemas en inglés a los poemas en español).

4. Carla Quevedo, entre la actuación y las letras

4.1. Actriz

En su cuenta de Instagram (@lodemarta), Carla Quevedo (1988) se presenta como multifacética: “Actriz casi famosa. Escritora. Socia fundadora de @canchapizza. Mi novela por @penguinrandomhouse [emoji de una flecha con la palabra “soon” debajo]” (Quevedo, s. f. a). En su cuenta de Twitter (@lodecarlaqueved), dice ser “La argentina que triunfa poco en Estados Unidos” (Quevedo, s. f. b). Ya desde los perfiles de las redes sociales que más utiliza, Quevedo describe su lugar en la actuación con ironía y parece reírse de sí misma. Según expresa, es una actriz “casi” famosa (conocida, pero no por muchas personas; nunca una celebridad ni una estrella) que triunfa

“poco”, a quien probablemente solo pueda atribuírsele éxitos modestos.

Quevedo emigró a Estados Unidos a la edad de 21 años, con la intención de hacer cursos de actuación durante tres meses. Sin embargo, el éxito de *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009), película ganadora del Oscar en la que participó, le dio la oportunidad de conseguir un agente y vivir entre Los Ángeles, Nueva York y Buenos Aires durante los siguientes 10 años (Boullosa, 2021). Desde entonces, consiguió papeles en películas taquilleras y series de Hollywood, series argentinas muy reconocidas por la crítica, y películas de coproducción argentino-española, donde llevó a cabo papeles protagónicos.

Al ser consultada por los tres papeles que más marcaron su carrera, la actriz destaca:

Alicia Muñoz, uno de los papeles más difíciles, era necesario que esa historia se retratara con perspectiva de género como se hizo. *Show me a hero*, porque fue mi primer protagonista en inglés y compartí elenco con grandes como Winona Ryder y Catherine Keener y *El Maestro*, porque implicó lograr algo que pensé que no podía (Boullosa, 2021, párr. 23).⁶

En primer lugar, contar la historia del asesinato de Muñoz desde una perspectiva de género resulta para Quevedo algo “necesario”. Esto la muestra como una actriz comprometida y vinculada con problemáticas sociales que, a su entender, deben ponerse en discusión en la sociedad. En segundo lugar, su papel en la serie hollywoodense le permitió trabajar a la par de “grandes” actrices, y aun si no podemos determinar con certeza el sentido que Quevedo le da a la palabra “grandes”, sí podemos afirmar que las actrices mencionadas son prestigiosas y tienen renombre internacional. Finalmente, Quevedo se refiere a su rol protagónico en la

6 *Show me a hero* se estrenó en 2015 (Haggis, 2015); *El maestro* en 2017 (Barone, 2017), y *Monzón*, serie en la que Quevedo interpreta a Alicia Muñoz, en 2019 (Bracerías y Nicoli, 2019).

miniserie *El maestro*, ya que constituyó un “logro” en su carrera. Si bien aquí no lo explicita, en otras entrevistas ha señalado que interpretar a una bailarina de ballet le resultó sumamente difícil:

[...] yo no me podía tocar ni la punta del pie. “No tenés fuerza. Si te subís a las puntas antes de los ocho meses te quebrás”, me decían. Lo logré a los dos meses de tomar clases (en Noriega, 2018, párr. 10).

Es interesante observar, además, el orden en que se mencionan estos papeles. En este sentido, Quevedo parece darle prioridad y relevancia, en primer lugar, a cumplir algún tipo de rol social o activista desde su posición como actriz; en segundo lugar, a rodearse de actores y actrices prestigiosos a nivel internacional y, en último término, a cumplir desafíos y romper con sus propias limitaciones. De cualquier modo, a fin de cuentas, el interés de Quevedo por la actuación parece estar también en tener un sostén económico: “[Q]uiero hacer proyectos que me interesan y vivir bien” (Boullosa, 2021, párr. 23).

Tanto la crítica argentina como la extranjera han halagado la labor actoral de Quevedo. En el caso de su desempeño en *El maestro*, Lorenzo Mejino, destacado crítico español a cargo del blog *Series para gourmets* de *El Diario Vasco*, señala la presión que debió sentir Quevedo al trabajar con un actor de la talla de Julio Chávez. Mejino destaca que la actriz logró “aguantar el tipo frente a la fiera escénica que es Julio Chávez” (2018, párr. 9). Por otro lado, Silvina Lamazares, editora de espectáculos del diario argentino *Clarín*, sostiene que uno de los puntos fuertes de la serie *Monzón* fueron las actuaciones femeninas, entre las que se cuenta la de Quevedo. Para Lamazares, su papel en esta serie “le dejó echar a rodar su enorme talento” (2019, párr. 9). Estas críticas positivas dan cuenta de una actriz tan talentosa, que debe encontrar los proyectos que “la dejan” brillar. Una actriz que, además, puede actuar de igual a igual frente a figuras que, como “fieras”, sobrepasan incluso las capacidades del resto de los mortales.

Las críticas se unen a una serie de premios que Quevedo recibió a lo largo de los años. Además de haber sido parte del elenco de una película ganadora del Oscar, en 2013 fue galardonada como mejor actriz en el HollyShorts Film Festival (Castro, 2013), en 2016 recibió el premio a la mejor interpretación en el Festival de Cine de Madrid (“‘Pasaje de vida’, premiada en el Festival de Cine de Madrid”, 2016), fue nominada como revelación femenina en los Premios Cóndor de Plata 2014 (“Todos los nominados a los Premios Cóndor de Plata”, 2014) y recibió el premio Martín Fierro 2018 como actriz revelación (“Carla Quevedo, la actriz revelación de ‘El maestro’ con Sudamericana”, 2018).

Quevedo se reconoce peronista y feminista (Boullosa, 2021), y ha hablado abiertamente sobre sus luchas en relación con su salud mental. Tanto en entrevistas como en sus redes sociales, se ha reconocido parte del colectivo feminista Actrices Argentinas (@actrices-argentinas) (Moreno, 2019; Actrices Argentinas, 2019), ha hecho público su apoyo a la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo en Argentina (“Carla Quevedo, la actriz revelación de ‘El maestro’ con Sudamericana”, 2018; Quevedo, 2020b) y ha hablado de su relación con la depresión (Quevedo, 2019b; Vissani, 2019).

Según dice, su interés como artista reside en contar historias, sean propias o ajenas: “De alguna manera ser actriz es ser un instrumento para contar una historia de otro y acá [con la publicación del poemario] pude contar mi propia historia” (Moreno, 2019, pár. 5).

Resulta interesante, al analizar los dichos de Quevedo, el uso del sustantivo “instrumento” al reflexionar sobre su rol de actriz; nuevamente, Quevedo entiende su labor actoral como herramienta para otros fines, muchas veces, activistas.

La figura que se asocia a Carla Quevedo en su rol de actriz, entonces, parece caracterizarse

por una selección cuidada de los proyectos en los que participa, con el objetivo de priorizar calidad sobre cantidad (contar las historias que necesitan ser contadas), y sin intenciones de llegar a una popularidad masiva, que podría darle fama además de reconocimiento artístico. Si bien su carrera es incipiente, el *ethos* que se desprende de las entrevistas y las críticas parece estar asociado a la figura de una actriz talentosa que, además de ocuparse de guiar su carrera hacia un lugar de prestigio, se muestra comprometida con causas políticas y activistas, a partir de la selección de sus proyectos y por medio de su propia voz en la redes sociales.

4.2. ¿Instapoeta o escritora?

De acuerdo con James Morgan Rue (2019), un *instapoeta* es aquel poeta que publica su obra mayoritariamente en la red social Instagram. Por su parte, Ulises Oliveira y Bruna Osaki Fazano (2020) consideran que los instapoetas son los “autores que surgen de Instagram” (p. 1161; nuestra traducción).

Algunos de los exponentes más reconocidos de este nuevo género (Oliveira y Osaki Fazano, 2020) son Rupí Kaur (Canadá), Amanda Lovelace (Estados Unidos) y Sara Búho (España). Estas poetas han consignado el posteo o publicación de sus poemas primero en Instagram y luego en papel.

A partir de las definiciones que recogemos aquí, entendemos que la labor de Carla Quevedo igualmente es instapoesía. De hecho, el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, en una publicación a propósito del Día Mundial de la Poesía, la incluye en su lista de *Instapoets* argentinos que también publican en papel, y que deberíamos leer (“Poesía en Instagram, lo bueno breve”, 2020).

Por su parte, y a diferencia de lo que proponemos, Quevedo distingue su trabajo del de los instapoetas. Al ser consultada acerca de su poemario en relación con sus publicaciones en Instagram, la autora señala que no es lo mismo, para

ella, un libro de poemas que los instapoemas, que se caracterizan, generalmente, por ser frases que generan un impacto rápido (Carla Quevedo, comunicación personal, 1 de julio de 2021). Efectivamente, en las diferentes entrevistas en las cuales se ha referido a su participación en las redes sociales, ha mencionado la importancia de usarlas para concientizar acerca de las enfermedades mentales (Vissani, 2019), y separa su rol allí de su compromiso laboral (Boullosa, 2021). De igual modo, al momento de describir su ocupación de escritora, no se verifican entrevistas ni publicaciones en redes donde vincule esa tarea a sus intervenciones en Instagram.

La escritura se desarrolla, según expresa, en un plano personal e íntimo: “La escritura me lleva al lugar en el que me reconozco. [...] escribir a mí me ayuda mucho para dilucidar lo que me pasa, porque es sacarlo un poco del cuerpo” (Vissani, 2019, párr. 25). De hecho, una de las notas en la que se enuncia la presentación de su libro de poemas lleva como título “Carla Quevedo, escribir para (sobre)vivir” (Pueblas, 2019). Incluso, al referirse a su vocación artística, Quevedo ha expresado un llamado más a la escritura que a la actuación:

[...] tomé clases de teatro pero no era mi deseo, mi deseo siempre fue ser escritora. La actuación está más ligada a un trabajo y no a lo que yo soy, no es lo que me define. La escritura, la siento más cercana, más propia y me llena de otra manera (Moreno, 2019, párr. 3).

Así, su rol de autora se muestra como íntimo, “más propio”, un rol que, incluso, “fue una consagración” (Moreno, 2019, párr. 5) para ella como artista.

Por otro lado, además de contar con la publicación del poemario,⁷ en 2022 Quevedo publicará

⁷ A partir de la publicación de *ME PELEÉ...*, los poemas de Quevedo aparecieron también en algunos blogs literarios argentinos y en ciertas publicaciones. Se destaca, entre ellas, la de la revista

su primera novela con la editorial Penguin Random House (Quevedo, comunicación personal, 1 de julio de 2021; Quevedo, s. f. a.). La novela titulada *Cómo me enamoré de Nicolas Cage* (Steinmann, 2017), fue escrita hace algunos años ya, en inglés, y acaba de ser autotraducida al español (Quevedo, comunicación personal, 1 de julio de 2021).

Así, a partir de los espacios nuevos de publicación que Quevedo ha encontrado como consecuencia del lugar que logró ocupar *ME PELEÉ...* para la crítica y los lectores, es posible reconocer que el *ethos* de la figura que se le asocia gradualmente se aleja del lugar de la instapoesía para vincularse más con un rol de autora, de escritora. Podemos reconocer aquí, como en el caso del análisis en el apartado anterior, una preocupación por ver que su obra sea asociada a una noción institucional de literatura y no a “frases de impacto” (Quevedo, comunicación personal, 1 de julio de 2021). Podríamos entender estas frases como textos efímeros y breves que buscan suscitar un “me gusta” por parte de quien lee, como los que constituyen los instapoemas, según expresa Quevedo. En relación con este punto, también en el caso del *ethos* de autora aparece la noción de *talento* como característica a destacar.

5. ME PELEÉ A LOS GRITOS...

El primer libro publicado por la autora Carla Quevedo resulta de una extraña conjunción, ya que es, además, el primer libro publicado por la editorial Trópico (@editorialtropico). De hecho, hasta el día de hoy, es la única obra que esta editorial tiene en su haber, según se desprende de sus publicaciones en Instagram. El hecho mismo de que la editorial fuera nueva resultó un incentivo para la publicación, según ha expresado Quevedo. Aunque

autogestiva *El Pangolín*, para la que escribió un poema nuevo, “Cuestionario o todas las preguntas que me hubiera gustado hacerte y finalmente hago” (Quevedo, 2020a), en el que los modos gráfico y visual desempeñan un papel sumamente importante.

en 2017 ya había hecho público (mediante un *hashtag*) su deseo de ser publicada (Quevedo, 2017b), y de hecho dice haber recibido numerosas ofertas de diferentes editoriales, al final Trópico fue la elegida:

Lo que me interesó de esta propuesta en particular es que sentí que iba a estar más contenida. No es que las otras no me hayan atraído, sino que me daba más miedo. Eran editoriales que ya habían publicado a un montón de gente. Sentí que por ahí iba a ser una dinámica más distante. [...] Y con los chicos se dio algo distinto. Primero que era una primera vez para todos y sentía que eso nos ponía en el mismo nivel (Pueblas, 2019, s. n.).

A pesar de que ya pasaron casi tres años desde la publicación de *ME PELEÉ...*, resulta claro que la editorial Trópico apenas ha nacido, porque, además de haber publicado un solo libro, aún no cuenta con sitio oficial, tienda en línea ni otro medio de comunicación con el público lector que no sea su cuenta de Instagram. En efecto, la promoción del libro fue, principalmente, a través de esa red social, lo que implica formas de presentación del texto en formatos multimodales.

El 4 de julio de 2019, por ejemplo, se publicó el *booktrailer* de *ME PELEÉ...* (Moirón, 2019), un video donde se escucha la voz en *off* de Quevedo recitando el poema que da título al libro, mientras se la ve recorriendo un gimnasio con su perro Ramón. En el gimnasio hay diversos trofeos, varios atletas practicando gimnasia artística y algunos pósteres de patín. La ambientación, una clara alusión a la tapa del poemario, parece central y se relaciona, de hecho, con unos de los aspectos editoriales en los que la autora tuvo mayor influencia. Además, constituye una instancia más de ironía, característica que, como veremos más adelante, atraviesa todo el poemario:

Para mí lo importante era la foto de tapa, que es una foto real, de mi primera competencia de patín artístico. Englobaba mucho todo el

concepto del libro, que tiene que ver con un contexto festivo, hay gente sonriendo, levantando orgullosa su trofeo... Yo estoy ahí y, sin embargo, la estoy pasando como el orto, estoy llorando con mi trofeo en la mano [...]. Esa cuestión de que las circunstancias no dictan cómo uno las atraviesa (en Vissani, 2019, párr. 33).

A partir de la publicación de *ME PELEÉ...*, los medios argentinos han destacado la labor de Quevedo como escritora. Según establece el periodista argentino Pablo Steinmann, “Carla Quevedo (de apellido bien literario, por cierto) es también muy original —y talentosa— a la hora de escribir” (Steinmann, 2019, párr. 1). Florencia Ure (2019), por su parte, en su *newsletter* sobre literatura para *Red/acción* (una revista argentina en línea que se dedica especialmente al periodismo social), recomienda la poesía de Quevedo, por considerarla destacable entre la producción surgida del grupo de artistas que “cruza[n] oficios” (párr. 1) y se dedican tanto a la actuación como a la escritura. Para Joel Álvarez (2020), periodista y editor argentino que no duda en incluir *ME PELEÉ...* entre los “Ocho libros cortos de autoras contemporáneas para leer en cuarentena”, la poesía de Quevedo es digna de ser reconocida a la par de escritos de la talla de *Las malas*, de Camila Sosa Villada, *Kentukis*, de Samanta Schweblin, y *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enriquez.

Los lectores igualmente recibieron con agrado el poemario. En noviembre de 2019, el libro alcanzó su tercera reimpresión (Quevedo, 2019a). Además, según publicó la editorial Eterna Cadencia en diciembre de ese mismo año, el poemario de Quevedo ocupó el tercer puesto en la clasificación anual de ventas de poesía (“Los libros más vendidos en 2019”, 2019), superando incluso a poetas argentinos de renombre, como Fabián Casas.

5.1 Autotraducción intermedial

Quevedo publicó su primer poema en Instagram el 1 de marzo de 2015 (Quevedo, 2015;

véase Figura 1).⁸ El poema se titula “LLAMAME CUANDO HAYAS LLAMADO AL PEDICURO”, aunque en el libro de 2019 es “LLAMAME CUANDO HAYAS SACADO TURNO CON EL PODÓLOGO”, lo que da paso a una traducción intralingüística que se añade a la traducción intermedial. Por medio del cambio de “pedicuro” a “podólogo”, el primer término vinculado a una práctica informal y el segundo al campo de la medicina, se muestra una distancia entre el *ethos* que se asocia a la instapoeta, menos selectiva en el uso de las palabras, y el *ethos* que proyecta el texto en papel, con términos específicos, dignos del proceder de una escritora profesional. En el mismo sentido, el cambio de registro en la selección de los verbos, “llamar” en el instapoema, en oposición a “sacar turno” en el poema impreso, también es reflejo de esta distancia.

En relación con la dimensión multimodal del texto, tanto este primer poema como el segundo que publica en la plataforma, “GETTING A NEW TATOO (OR SEEKING LOVE AND VALIDATION FROM YOU)” (Quevedo, 2016), se vinculan más a lo que llamamos “publicaciones tradicionales de Instagram”, que combinan fotografías y un texto verbal corto o epígrafe (Caple, 2018a, 2018b), que puede incluir *hashtags*.

Sin embargo, los siguientes poemas propios que publica Quevedo en la red social ya no se asocian a estas publicaciones tradicionales, sino que se ajustan, en el plano visual, a las características de lo que Oliveira y Ozaki Fazano denominan el “género” de la instapoesía (2020): fondos simples con colores básicos, generalmente el blanco

8 Si bien este fue el primer poema de su autoría que publicó, desde hace ya muchos años comparte fragmentos de poemas ajenos en la red social. Además, a partir de 2017 comenzó a traducir al español sus publicaciones de poemas en inglés, incluyendo en muchos casos la mención de que se trata de una “traducción libre” (Quevedo, s. f.). Entendemos que el estudio de la imagen que se proyecta en esas traducciones es de gran interés para profundizar, en trabajos futuros, el análisis del *ethos* en el caso de la figura que se asocia a Quevedo.

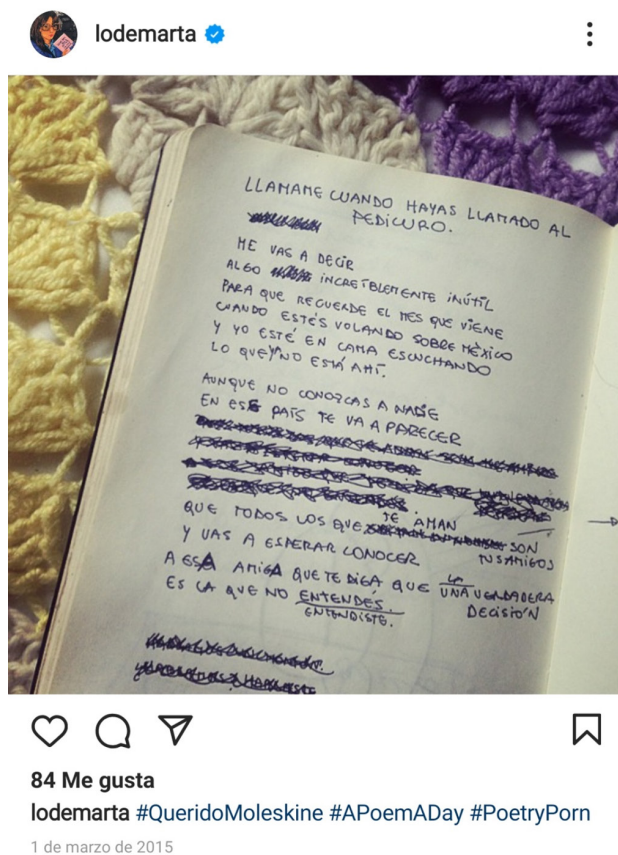


Figura 1. Primer poema de autoría de Quevedo publicado en Instagram. La foto muestra un texto manuscrito a mano alzada, escrito en un cuaderno sobre una manta tejida. El texto que se ve en la fotografía tiene tachaduras y revisiones.

Fuente: (Quevedo, 2015). © Carla Quevedo.

o el negro, que permiten el contraste con los caracteres. La imagen que se presenta, entonces, es la de un texto verbal sobre un fondo sencillo, de alguna manera casi imitando un texto impreso. Entendemos que este uso del elemento visual busca acercar la instapoesía a la poesía tradicional, en términos de Morgan Rue (2019).

Ahora bien, si volvemos a la Figura 1, podemos revisar el elemento visual con mayor detenimiento. Siguiendo a Caple (2018b), quien aplica los estudios de Kress y Van Leeuwen (2006) al análisis de las publicaciones en Instagram, uno de los niveles más importantes a observar para llevar a cabo un análisis del componente visual de un texto es el representacional. Para ello, los tres elementos principales que debemos

tener en cuenta son: quién o qué constituye el tema de la imagen, qué hechos suceden en esa imagen y en qué lugar suceden esos hechos.

En la imagen de la Figura 1, entonces, el tema de la imagen es el poema, especialmente porque el centro de esta es el componente verbal capturado en la fotografía, por lo que el contenido de ese texto verbal también ha de ser tomado en cuenta. En este sentido, en el poema se presenta una situación marcada por la ausencia, la distancia y una decisión tomada, aunque aún no ejecutada. Se construye así, a partir de selecciones léxicas, como por el uso de las marcas de primera y segunda persona y las formas verbales ancladas en el futuro, un *ethos* pesimista y desesperanzado, que dialoga

con quien será motivo de dolor a futuro y, en consecuencia, se sitúa en un limbo que anticipa el desamor sin haberlo experimentado aún.

Por otra parte, atendiendo a la multimodalidad del texto, es posible reconocer que la acción que se ve plasmada, el hecho que sucede en la imagen, es el proceso de escritura, evidente en las tachaduras y marcas visibles en el papel. El lugar, por su parte, no es posible de delimitar con precisión, pero en el fondo puede verse una manta tejida, y si nos valemos del elemento verbal plasmado en la imagen, podría ser una cama (“y yo esté en cama escuchando”). Creemos, entonces, que la imagen muestra, en definitiva, la intimidad de la creación de un poema en pleno proceso.

En consecuencia, el acceso a ese poema no es completo, sino fragmentado y fragmentario. Así, el *ethos* que se proyecta en el texto multimodal es un *ethos* laborioso, minucioso, que pondera las sutiles diferencias entre “entendés” y “entendiste”, y que, como el yo del poema, se encuentra en el limbo del poema en proceso, sin lograr aún llegar al futuro del poema acabado.

Otro aspecto de interés para estudiar en la imagen es el de la *subjetivación*. Zappavigna (2016) analiza la subjetividad en las fotografías de Instagram en relación con la presencia o ausencia del fotógrafo en la imagen, con la intención de abordar la relación que se establece entre quien mira la fotografía y quien la toma. Zappavigna presenta, por un lado, *la subjetivación como fotógrafo*, en cuyo caso la presencia de quien toma la fotografía puede estar representada directamente (como sucede en las selfis), ser inferida (cuando una parte del cuerpo de quien toma la fotografía es visible) o estar implícita (cuando, por ejemplo, una parte del objeto fotografiado está ausente y parece estar en manos de quien toma la fotografía). Por otro lado, la autora asimismo reconoce un tipo de *subjetivación con el fotógrafo*, donde no hay claves en la imagen de la presencia de quien toma la fotografía, más

allá de la lógica de entender que, para que la fotografía exista, alguien debe tomarla.

Para el caso de la imagen que presentamos en la Figura 1, entendemos que estamos frente a una subjetivación con el fotógrafo. Es decir, la imagen muestra el producto del poema en proceso, pero no a su creador, quien podría ser, o no, quien toma la fotografía. Así, la única manera de acceder a la poeta es a través del discurso, del texto que muestra, lo que contribuye a crear un halo de misterio en torno a la figura de la poeta y, al mismo tiempo, la distancia del *ethos* que se asocia a la figura de Carla Quevedo actriz, cuya imagen (en formato de selfi y también como objeto de las fotografías) se encuentra plasmada en un gran número de las publicaciones de la misma cuenta de Instagram.

Otro aspecto que suma a la multimodalidad de los textos publicados en Instagram es el uso de los diferentes *hashtags* que aparecen en la imagen. Recuperando nuevamente las ideas de Zappavigna (2015), los *hashtags* pueden concebirse como *metadatos*, es decir, como “información que se añade a alguna forma primaria de contenido para ayudar en la recuperación o la comprensión de ese contenido cuando se almacena o se publica” (p. 3). Como un modo de abstracción del contenido, los *hashtags* vinculan el texto al que son agregados con otros textos o discursos asociados, lo que permite expandir la información, es decir, habilitan la incorporación de metadiscurso en las redes sociales, a manera de “conversaciones que se pueden buscar” (Zappavigna, 2015, p. 1; nuestra traducción) o *etiquetas discursivas* (Caple, 2018b).

Ahora bien, por nuestra parte, entendemos que este recurso se relaciona con el resto de los elementos del texto de diferentes formas. Si tomamos los ejemplos presentes en la Figura 1, #APoemADay y #PoetryPorn parecen relacionarse con el tema del texto: el poema o la poesía en general. Sirven para vincular esta publicación con otros poemas, o reflexiones en torno a la poesía, que se hayan publicado en la

plataforma. Además, dan visibilidad al instapoema publicado, en caso de que los usuarios lleguen a este poema gracias a haber seguido alguno de estos *hashtags* desde otra publicación. Ambos *hashtags* son muy frecuentes en la red social Instagram entre los instapoetas y los lectores de poesía en general, con alrededor de 85 y 3,5 millones de entradas respectivamente. Sirven para rastrear poemas, para compartir lecturas públicamente. De hecho, Quevedo los usa también cuando comparte poemas ajenos (Quevedo, s. f. a).

Sin embargo, si se hace un seguimiento del *hashtag* #QueridoMoleskine en la red social, la única publicación que aparece es la que mostramos en este artículo. Entendemos que la etiqueta sirve aquí para guiar la lectura del resto del texto, indicar hacia dónde debe dirigirse la atención. En este caso, la atención se orienta hacia la materialidad con la que se construye el poema, en el sentido más primario, es decir, el medio, el papel, representado en el cuaderno Moleskine que aparece en la imagen, lo que contribuye al *ethos* de poeta cuidadosa del proceso de creación. Además, las también llamadas “libretas Moleskine” son las herederas de los reconocidos cuadernos de origen francés, de tapa negra y papel marfil, que sirvieron de soporte material a numerosas personalidades desde el siglo XIX, entre quienes se destacan pintores como Vincent Van Gogh y escritores como Ernest Hemingway (“¿Qué es una Libreta Moleskine?”, s. f.; The company, s. f.). Así, aparte de tener el tamaño y la resistencia ideales para acompañar a quien tiene la pulsión de escribir en cualquier lugar y a toda hora, los cuadernos Moleskine unen a quien los usa a una larga tradición de artistas importantes.

El *hashtag* #Mio (Quevedo, 2017a) señala la propia autoría del poema por parte de quien lo publica, mientras que #LoDijoMiDentista, presente en un poema donde se habla de “tentar al dolor” (Quevedo, 2018), propicia la construcción de un tono irónico, ya que irrumpe en la descripción de un dolor

emocional que, finalmente, revela como dolor físico. Todos estos *hashtags* son elementos constitutivos de los textos en sí mismos, porque proponen formas de lectura específicas, generan giros que buscan afectar el modo en que los otros elementos del texto multimodal han de ser interpretados.

De los 48 poemas incluidos en el poemario en papel, 13 fueron publicados con antelación en Instagram. Luego del análisis que hemos hecho en esta sección, cabe preguntarse qué sucede con los elementos visuales y las etiquetas cuando el texto cambia de medio a través de la autotraducción de la red social al papel.

En el caso del *hashtag* que indica la autoría del instapoema, la mención del nombre y apellido de la autora en la tapa del poemario parece funcionar como equivalente. En otros casos, como el de #LoDijoMiDentista, el *hashtag* se transforma en un verso más dentro del poema. La autotraducción intermedial de este poema en particular resulta interesante, porque existe una reestructuración del poema, que afecta el patrón de lectura: cuando en la plataforma se lee “Igual, no tienes al dolor / Deberías estar bien / Lo dijo mi dentista” (Quevedo, 2018), el poema en papel se autotraduce de la siguiente manera: “Lo dijo mi dentista / Deberías estar bien / Igual, no tienes al dolor”, e incluye el título “MI PERSONALIDAD ES UNA MUELA CARIADA” (Quevedo, 2019a, p. 89). Entendemos que, aun si en ambos casos se construye un sentido irónico, en el poema en papel se hace más fuerte por medio de la inclusión del título y la anticipación, en el primer verso, de aquello que en el instapoema había sido un *hashtag*.

En cuanto a las fotografías, como hemos visto en el ejemplo de la Figura 1, entendemos que lo que se intenta señalar es el proceso de producción del poema en su materialidad, y su constante estado de proceso, por lo que los poemas aparecen fragmentados.⁹ Incluso, en

9 El poema “GETTING A NEW TATTOO (OR SEEKING LOVE AND VALIDATION FROM YOU)” (Quevedo,



Figura 2. Instapoema “LEONARDO DI CAPRIO”. La foto muestra un texto fragmentado y solo una parte del poema se hace accesible. Además, como elemento metadiscursivo adicional, Quevedo menciona la propia cuenta oficial de Instagram del actor cuyo nombre se menciona en el título.

Fuente: (Quevedo, 2017a). © Carla Quevedo.

algunos de los casos donde el componente visual de la publicación corresponde al género instapoesía (Oliveira y Osaki Fazano, 2020), como en el que se muestra en la Figura 2, los poemas se presentan con tachaduras.

En la autotraducción intermedial al papel, este carácter fragmentario y fragmentado de los poemas no se incluye, sino que cada poema se muestra como completo en sí mismo; el proceso creativo parece acabado.

2016), en su publicación en Instagram, se construye a partir de tiras de papel que reúnen versos o incluso palabras aisladas, y que se disponen en diferentes estrofas sobre el fondo de una tela estampada.

Por otro lado, es probable que las publicaciones en Instagram busquen responder a las características genéricas de la instapoesía, que además de incluir los aspectos particulares que ya hemos mencionado en cuanto a su carácter multimodal, también se ajusta a un formato específico en relación con la composición del texto verbal: es un texto conciso, corto, pero siempre presente, aunque fuera de una palabra (Oliveira y Osaki Fazano, 2020). Ese texto corto y conciso es, de hecho, el que se construye a partir de los versos visibles en la Figura 2.

Por último, resulta inevitable señalar que el nombre de usuario que Quevedo elige para identificarse en Instagram complejiza aún más el análisis del *ethos* que se proyecta en los instapoemas. Si

bien es posible acceder a la cuenta a través del nombre y apellido de la artista, y en su perfil se lee “Carla Quevedo”, el usuario que se asocia a las publicaciones y que firma los poemas es @lodemarta, nombre que, por otra parte, ya no se recuperará en la publicación en papel. Al mismo tiempo, y en clara alusión a su usuario de Instagram, el usuario de Twitter de Quevedo es @lodecarlaqueved. Así, aun si una búsqueda rápida de “Carla Quevedo” nos permite acceder a sus perfiles en ambas redes sociales (razón por la cual no resulta posible afirmar que nos encontramos frente a pseudónimos), la imagen de la figura que se asocia a Quevedo en los diferentes espacios virtuales se identifica con diferentes nombres, lo que da cuenta de un *ethos* sumamente disperso.

5.2 Autotraducción interlingüística

La mayoría de los poemas publicados en *ME PELEÉ...* fueron escritos primero en inglés. Esto se debe a que el momento de mayor producción literaria de Quevedo coincide con su tiempo en Estados Unidos. De hecho, su forma de acercarse al idioma fue mediante la lectura de poesía (Vissani, 2019). En consecuencia, y debido a que Quevedo siente que necesita del inglés para ser ella misma (Pueblas, 2019), mucha de su obra se originó en esa lengua.

Ahora bien, al momento de su publicación, el poemario, cuya distribución sería en Argentina, debía publicarse en español o, en su defecto, en formato semibilingüe, como eventualmente sucedió. La decisión de que Quevedo se hiciera cargo de la traducción parece haber sido tomada en conjunto con la editorial, aunque no resultó un proceso fácil para la poeta. De acuerdo con sus propias afirmaciones (Carla Quevedo, comunicación personal, 1 de julio de 2021), lo que más temía era perder su propia voz en el proceso autotraductor, ya que entendía que los poemas en inglés habían nacido en esa lengua de manera inevitable, porque era la lengua que le permitía ir a ciertos lugares que el español no le habilitaba. De cualquier

modo, al reflexionar acerca de su tarea autotraductora, Quevedo manifiesta:

Fue en el proceso de traducción, o de reversión, diría yo, que entendí la génesis de los poemas. [...] Mucha gente nota, y me escribe preguntando acerca de las diferencias (sutiles, a veces no tanto) entre una versión y otra. LA CASA BONSAÍ, por ejemplo, tiene un remate absolutamente opuesto en un idioma y otro. Fue de los que más me costó traducir. Al final, entendí que si ese poema lo hubiera escrito en español, quizás la historia hubiera tenido un final distinto. Y me permití dárselo. Y dármelo (Carla Quevedo, comunicación personal, 1 de julio de 2021).

Existe, de acuerdo con lo que expresa la autotraductora, una revisión intrínseca en la traducción que la obliga a mirar los poemas en profundidad y entender que cada lengua tiene, para ella, un uso diferente. Así, autotraducir deviene crear una nueva versión del poema, que se ajuste a las posibilidades que la otra lengua (en este caso, el español) habilita para la poeta.

Antes de presentar los poemas, *ME PELEÉ...* incluye una “Nota de los editores”. Resulta interesante que, a excepción de una mínima línea donde se dice haber trabajado sobre la diagramación en diversos aspectos que, finalmente, no se mencionan, la nota se dedica exclusivamente a explicar el proceso traductor:

Algunos de los poemas de este libro fueron escritos en español y otros en inglés. Los poemas en inglés fueron traducidos por la autora, que procuró ser lo más fiel a la versión original, incluso a riesgo de crear versos casi nuevos. [...] “My mother tongue was a serpent o si dios está en todos lados por qué en Argentina no me escuchaba?” fue escrito en español y en inglés. Lo dejamos así. Era imposible traducirlo sin perder la esencia, que, de algún modo, es la esencia del libro (Quevedo, 2019a, s. n.).

Resulta interesante aquí señalar el modo en que esta nota pareciera apuntar hacia un proceso

traductor colectivo. Si bien se hace la mención explícita de que fue la autora quien tradujo los poemas del inglés al español, al describir la intimidad del proceso traductor con tanta certeza y, luego, referirse a la traducción por medio de la primera persona del plural, los límites entre la labor de los editores y la de la autotraductora se tornan difusos.¹⁰ Entendemos que esto da cuenta de un trabajo en cercana colaboración, donde probablemente muchas decisiones fueron consensuadas, aunque no así qué traducir o cómo. En paralelo, creemos que la inclusión de este texto busca, especialmente, dar voz a los editores, darles presencia en el texto, ya que es esta su primera publicación.

Aun si no es posible contar con un prólogo de la traductora, otro espacio donde podemos encontrar en el texto a quien traduce son sus notas. *ME PELEÉ...* cuenta en total con veinte notas al pie que funcionan como puente entre la lengua y la cultura del inglés y del español. Ninguna lleva el nombre de “Nota de la traductora”, aunque efectivamente fueron incluidas por Quevedo (Carla Quevedo, comunicación personal, 1 de julio de 2021).

Es posible clasificar el modo en que estas notas se integran al resto del discurso, aunque todas son lo que Spoturno (2019b) denomina “notas metalingüísticas”, es decir, notas que expanden y explican sentidos del texto. Por un lado, a modo de glosa, muchas de las notas sirven para traducir al español algunos versos puntuales, o el título del poema, o alguna palabra o sigla específica que se decide dejar en inglés en la traducción, como en el verso “Tengo amigos IRL pero prefiero chatear” (Quevedo, 2019a, p. 75) del poema “LEONARDO DI CAPRIO”, donde en nota al pie se explicita “IRL: In Real Life, en la vida real” (p. 75). Por otro lado, otras notas brindan información contextual, sobre otros discursos relevantes para la construcción del sentido en el texto. En este último caso, la

información contextual puede ser información cultural sobre Estados Unidos, o detalles sobre vivencias pasadas de la autora, o incluso información cultural sobre Argentina. Por ejemplo, una de las notas de “LLAMAME CUANDO HAYAS SACADO TURNO CON EL PODÓLOGO” (p. 65) explica qué tipo de institución es Nar Anon: “Grupo de apoyo a familiares y amigos de adictos” (p. 65). Este tipo de notas parecen reflejar, entonces, un *ethos* preocupado por hacer llegar a sus lectores aquello que en el poema se estima de difícil acceso, incluso referencias a elementos de la propia cultura de quienes se consideran los futuros lectores.

En relación con el contacto entre las lenguas, presente a lo largo de casi todo el poemario, asimismo es posible reconocer diferentes tipos de poemas. Doce están íntegramente escritos en español, por lo que se presentan en páginas impares, anteceditos por una página en blanco. Otros ocho poemas también se presentan de esa manera, pero no están por completo en español, sino que incluyen palabras o frases (muchas veces el título del poema) en inglés, que reciben una nota al pie con traducciones parentéticas al español. Finalmente, los trece poemas autotraducidos en espejo muestran a la izquierda el texto en español y a la derecha el texto en inglés. Algunos de estos trece poemas cuentan con un título en español incluso en la versión en inglés, mientras que dos de ellos presentan títulos en inglés, sin traducción en la versión al español, ni siquiera en nota. Más interesante aún resultan los casos de no traducción en dos poemas en particular, que detallamos a continuación.

El poema “MY MOTHER TONGUE WAS A SERPENT O SI DIOS ESTÁ EN TODOS LADOS POR QUÉ EN ARGENTINA NO ME ESCUCHABA?” (Quevedo, 2019a, p. 50), ya mencionado por su particularidad en la “Nota de los editores”, es un poema concebido en inglés y en español, y se presenta así en el libro. Lo interesante en este caso es que los únicos dos versos que se decide glosar en nota al pie parecen justificar la decisión de no traducir el poema: “This poem refuses to be

10 En comunicación personal (1 de julio de 2021), Quevedo manifestó que las autotraducciones interlingüísticas son íntegramente suyas.

written or explain itself / This poem wants to be a tantrum” o, en español, “Este poema no quiere explicarse / Este poema es un berrinche” (p. 50). Se proyecta, entonces, una imagen de poeta que, aun si en últimas decide (en conjunto con la editorial) que uno de sus poemas no puede ser traducido, tiene la necesidad de justificar ante el lector esa decisión de algún modo. Así, entonces, el poema que en inglés *wants* (quiere) ser un berrinche, en español, al negarse a ser traducido, finalmente lo *es*.

El segundo caso de interés es el de la “falsa traducción” (Quevedo, 2019a, s. n.) en espejo entre los poemas “FRASES HECHAS O CÓMO SE SUPONE QUE EL ‘PODRÍA SER PEOR’ SEA UNA FORMA DE CONSUELO” (p. 52) y “TAN YANQUI” (p. 53). Aquí, dos poemas por completo diferentes recuperan frases idiomáticas del español y el inglés, respectivamente. Sin embargo, mientras que el poema en inglés simplemente inserta las frases completas, el poema en español alude a las frases, pero las modifica, las reversiona: “Al que madruga lo desvelan los recuerdos” (p. 52), dice el primer verso. Estas reversiones en español, la mayoría de ellas en tono irónico respecto de la frase idiomática original, parecen reafirmar lo que Quevedo manifestó en torno a las posibilidades que le habilitan las lenguas.

Al mismo tiempo, la ubicación en espejo de estos poemas también contribuye a la construcción de la ironía, ya que resulta irónico que dos poemas marcados por frases que la misma Quevedo calificó de “intraducibles” (Carla Quevedo, comunicación personal, 1 de julio de 2021, s.n.) se presenten gráficamente como traducciones unas de otras.

En este sentido, tanto esta *falsa* traducción como la nota a pie de página en el poema “MY MOTHER TONGUE...” proyectan una imagen que se contradice con ese *ethos* preocupado presente en las notas revisadas. Así, la imagen de la figura que se asocia a la poeta es elusiva, misteriosa. Aun cuando se acerca al lector en las notas y busca justificar las decisiones de expresarse en inglés,

no sacrifica aquello que hace de su poesía algo diferente, esa presencia de la otra lengua, lo que es expresión de su talento y aporta calidad a su escritura.

6. Conclusiones

El análisis de los procesos de autotraducción multimodales, tanto en el nivel intermedial como interlingüístico, ha demostrado que la labor de Quevedo debe estudiarse desde una perspectiva más amplia. Además, la poesía de Quevedo constituye un caso especial de reescritura. Como hemos visto, cuando la artista traslada su poesía de un medio digital a un medio en papel y, luego, hace lo mismo desde el inglés al español, procede a partir de lo que Quevedo llama “reversión”.

Con todo, resulta relevante señalar que existe un borramiento de los procesos de mediación. Aun si en la página de los créditos se menciona el rol de *traductora* de Quevedo (solo en tanto traductora interlingüística), ni la tapa ni las notas señalan ninguno de los procesos autotraductores. Entendemos que el hecho de que los poemas no hayan sido publicados en papel con anterioridad, sino solo en Instagram, facilitan esta invisibilización de los pasajes entre medios y lenguas.

En ese sentido, existe una clara diferencia jerárquica entre los medios de publicación. Incluso, a partir de los discursos previos de la autora es posible reconocer que la instapoesía está vista como un género menor en comparación con la poesía tradicional, por lo que la autora evita vincular su obra con ese tipo de publicaciones. Además, como vimos en el análisis de los poemas en sí, la plataforma de Instagram parece funcionar como espacio para la práctica, para probar, tachar y volver a escribir, para jugar con la palabra; no es un espacio para la publicación final. En conclusión, aunque la mención a la autotraducción interlingüística existe en el poemario, la autotraducción intermedial es *opaca* (Dasilva, 2015) y *asimétrica* (Grutman, 2009), porque, aun cuando en este caso no se trate de

un vínculo entre las lenguas, resulta claro que hay una diferencia de prestigio y estatus entre la publicación autogestiva en una red social como Instagram y la publicación en papel de la mano de una editorial, por más nueva y pequeña que sea.

En cuanto a la configuración del *ethos* y la posibilidad del retrabajo de esa imagen por medio de la autotraducción, sabemos que el caso de la figura que se asocia a Quevedo es particular, ya que no se trata únicamente de una autora; como vimos en el análisis, su rol de actriz está muy presente en el modo en que se construye su imagen.

Ahora bien, pensar en un retrabajo del *ethos*, en los términos en que lo plantean Amossy (2010) y Spoturno (2019a), no resulta directamente aplicable en este caso. Esto se debe a las diversas esferas públicas en las que se inscriben las distintas facetas de la figura que se asocia al nombre de Carla Quevedo, que incluye las de actriz, activista, *instapoeta*, escritora y, también, (auto)traductora.

Por otro lado, el análisis de los niveles discursivo y prediscursivo en torno a los procesos autotraductores evidencia la presencia de configuraciones de la subjetividad que se construyen de manera muy similar, especialmente en torno a las nociones de *prestigio*, *calidad* y *talento*.

Con todo, sí es posible afirmar que existe un retrabajo del *ethos* de artista, en tanto que resulta claro que la autotraducción, tanto intermedial como interlingüística, permitió legitimar una faceta que hasta entonces no formaba parte de la imagen que los alocutarios tenían de la figura de Quevedo, limitada a su rol de actriz. Por medio de la autotraducción, y a partir del prestigio y el reconocimiento que adquiere gracias a este proceso, Quevedo logra construir una faceta de su *ethos* de artista vinculada a la escritura: una faceta de autora.

Referencias

- Actrices Argentinas [@actrices.argentinas]. (28 de febrero de 2019). @lodemarta #NiñasNoMadres [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/BucOsjmgZ7e/?utm_medium=copy_link
- Alberdi Urquizu, C. (2018). En torno al *ethos*. Apuntes para una sociopragmática de la traducción. En J. Evilla Muñoz (Coord.), *Enfoques actuales de la traducción. Estudios dedicados a Valentín García Tebra*. Instituto Cervantes. <https://cvc.cervantes.es/lengua/yebra/>
- Álvarez, J. (2020, 12 de agosto). 8 lecturas recomendadas en tiempos de cuarentena. *Indie Hoy*. <https://indiehoy.com/libros/8-lecturas-recomendadas-en-tiempos-de-cuarentena/>
- Amossy, R. (Ed.). (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Delachaux & Niestlé.
- Amossy, R. (2009). La double nature de l'image d'auteur. *Argumentation et Analyse du Discours*, (3), 1-13. <https://doi.org/10.4000/aad.662>
- Amossy, R. (2010). *La presentation de soi. Ethos et identité verbale*. Presses universitaires de France.
- Bassnett, S. (2013). Self-translation as rewriting. En A. Cordingley (Ed.), *Self-Translation: Brokerage originality in hybrid culture* (pp. 13-25). Bloomsbury.
- Bein, R. (2008). Aspectos sociolingüísticos de la autotraducción. En A. M. Granero de Goenaga et al. (Eds.), *La traducción. Hacia un encuentro de lenguas y culturas* (pp. 21-30). Comunicarte.
- Boullosa, C. (2021, 9 de enero). Carla Quevedo. "Me cae mal el mote eterno de la chica del momento". *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/carla-quevedo-me-cae-mal-mote-eterno-nid2564274/?R=24a7a1>
- Campanella, J. J. (Director) (2009). El secreto de sus ojos [Película]. Coproducción Argentina-España; 100 Bares, Tornasol Films, Had-dock Films, Telefé, TVE, Canal+ España.
- Caple, H. (2018a). Analysing the multimodal text. En C. Taylor y A. Marchi (Eds.), *Corpus approaches to discourse. A critical review* (pp. 85-109). Routledge.

- Caple, H. (2018b). "Lucy says today she is a Labor-doodle": How the dogs-of-Instagram reveal voter preferences. *Social Semiotics*, 29(4), 427-447. <https://doi.org/10.1080/10350330.2018.1443582>
- Carla Quevedo, la actriz revelación de "El maestro" con Sudamericana. (2018, 4 de junio). *Radio Sudamericana*. https://www.radiosudamericana.com/nota/193969_carla_quevedo_la_actriz_revelaci%C3%B3n_de_el_maestro_con_notas.htm
- Castro, N. (2013, 23 de agosto). 9th Annual Hollyshorts Film Festival Winners. *Hollyshorts*. <http://www.hollyshorts.com/hollyshortsff/9th-annual-hollyshorts-film-festival-winners?rq=carla%20quevedo>
- Cia, B. (2017, 9 de mayo). Versos como arma de denuncia. *El País*. <https://is.gd/A4FTgc>
- Dasilva, X. M. (2015). La opacidad de la traducción entre lenguas asimétricas. *TRANS*, 2(19), 171-182. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2015.v2i19.2070>
- Dege, S. (2019, 28 de diciembre). The influence of social media in art. *Deutsche Welle (DW)*. <https://p.dw.com/p/3VOHT>
- Desjardins, R. (2020 [1998]). Semiotics. En M. Baker y G. Saldanha (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation* (3.^a ed., pp. 518-522). Routledge.
- Elizalde, T. (2015, mayo). Más que una foto. *Ohlalá!* <https://is.gd/TQCUok>
- Goffman, E. (1956). *The presentation of self in everyday life*. University of Edinburgh.
- Grutman, R. (2009). La autotraducción en la galaxia de las lenguas. *Quaderns. Revista de traducció*, (16), 123-134. <https://raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/139940>
- Grutman, R. (2018). The self-translator as author: Modern self-fashioning and ancient rhetoric in Federman, Lakhous and De Kuyper. En J. Woodsworth (Ed.), *The fictions of translation* (pp. 15-30). John Benjamins Publishing Company.
- Grutman, R. (2020 [1998]). Self-Translation. En M. Baker y G. Saldanha (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation* (3.^a ed., pp. 518-522). Routledge.
- Grutman, R. y Van Bolderen, T. (2014). Self-Translation. En S. Berman y C. Porter (Eds.), *A companion to translation studies* (pp. 323-332). Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118613504.ch24>
- Jakobson, R. (1996 [1959]). Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción. En Dámaso López García (Ed.), *Teorías de traducción. Antología de textos* (pp. 494-502). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Kaindl, K. (2013). Multimodality and translation. En C. Millán y F. Bartrina (Eds.), *The routledge handbook of translation studies* (pp. 257-269). Routledge.
- Kress, G. (2020). Transposing meaning. Translation in a multimodal semiotic landscape. En M. Boria, Á. Carreres, M. Noriega-Sánchez y M. Tomalin (Eds.), *Translation and multimodality. Beyond words* (pp. 24-48). Routledge.
- Kress, G. y Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. Hodder Arnold.
- Kress, G. y Van Leeuwen, T. (2006). *Reading images the grammar of visual design*. Routledge.
- Kruger, J.-L. (2010). Audio-narration: Re-narrativising film. *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3), 231-249. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2010.485686>
- Kwun, A. (2018, 11 de enero). Exploring the effects of social media on art and culture, one selfie at a time. *CNN Style*. <https://is.gd/yrz18J>
- Lamazares, S. (3 de septiembre de 2019). Monzón: los 5 puntos más fuertes y los 5 más flojos que dejó la serie. *Clarín.com*. https://www.clarin.com/espectaculos/tv/monzon-5-puntos-fuertes-5-flojos-dejo-serie_0_7oKf0WvGC.html
- Los libros más vendidos en 2019. (2019, 12 de diciembre). *Eterna Cadencia*. <https://www.etercadencia.com.ar/blog/libreria/rankings/item/los-libros-de-poesia-mas-vendidos-en-2019.html>
- Marková, T. (2020). Analysing "Classical music rendered into words" in anglophone fiction and its translations. In *Language for international communication: Linking interdisciplinary perspectives*.

- (Vol. 3, 57-65). University of Latvia Press. <https://doi.org/10.22364/lincs.2020>
- Mazin, C. (2016, 1 de septiembre). Rupī Kaur, la poétesse aux 500 000 recueils vendus. *Actua-Litté*. <https://is.gd/ALyrA1>
- Mejino, L. (2018, 28 de mayo). *El maestro* (Argentina). Una clase magistral de Julio Chávez. *El Diario Vasco*. <https://blogs.diariovasco.com/series-gourmets/2018/05/28/el-maestro-argentina-una-clase-magistral-de-julio-chavez/?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Moirón, M. (2019, 4 de julio). *ME PELEÉ A LOS GRITOS CON EL MANAGER DEL SPA*. Carla Quevedo. [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/346259116>
- Moreno, F. (2019, 12 de noviembre). Conocé a Carla Quevedo, la actriz argentina del momento. *Vogue México*. <https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/conoce-a-carla-quevedo-actriz-argentina>
- Morgan Rue, J. (2019). *The future of poetry in the digital era – Instapoetry and remediation* [Tesis de maestría, Universidad de Utrecht]. Utrecht University Repository. <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/384854>
- Noriega, K. (2018, 1 de enero). Carla Quevedo habla de su historia de autosuperación. *Infobae*. <https://www.infobae.com/genete/personajes/2018/01/01/carla-quevedo-habla-de-su-historia-de-autosuperacion/>
- Oliveira, U. y Osaki Fazano, B. (2020). O gênero *instapoetry* e inteligência coletiva. *Revista de Estudos da Linguagem*, 28(3), 1161-1190. <http://dx.doi.org/10.17851/2237-2083.28.3.1161-1190>
- “Pasaje de vida”, premiada en el Festival de Cine de Madrid. (2016, 25 de octubre). *Télam Digital*. <https://cablera.telam.com.ar/cable/406557/pasaje-de-vida-premiada-en-el-festival-de-cine-de-madrid>
- Pérez González, L. (2014). Multimodality in translation and interpreting studies: Theoretical and methodological perspectives. En S. Berman y C. Porter (Eds.), *A companion to translation studies* (pp. 119-113). Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118613504.ch9>
- Poesía en Instagram, lo bueno breve. (2020, 21 de marzo). *Ministerio de Cultura Argentina*. <https://www.cultura.gob.ar/poesia-en-instagram-lo-bueno-breve-8844/>
- Pueblas, M. (2019, julio). Carla Quevedo, escribir para (sobre)vivir. *Entrevista*. *Clapps!* <https://www.clapps.com.ar/carla-quevedo-escribir-para-sobrevivir-entrevista/>
- ¿Qué es una Libreta Moleskine? (s. f.). *Arquinetpolis*. <https://arquinetpolis.com/que-es-una-libreta-moleskine/>
- Quevedo, C. (2019a). *ME PELEÉ A LOS GRITOS CON EL MANAGER DEL SPA*. Trópico.
- Quevedo, C. (2020a). Cuestionario o todas las preguntas que me hubiera gustado hacerte y finalmente hago. *El Pangolín*, 3, 14-17.
- Quevedo, C. [@lodemarta]. (2015, 1 de marzo). #QueridoMoleskine #APoemADay #PoetryPorn. [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/zsv9EyHCDp/>
- Quevedo, C. [@lodemarta]. (2016, 18 de febrero). *I forgot how to sleep my eyes are no mattress and please always transcribe poems in Comic Sans*. #APoemADay #PoetryPorn [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/BCVw666HCLj/>
- Quevedo, C. [@lodemarta]. (2017a, 30 de octubre). @leonardodicaprio #PoetryPorn #APoemADay #Mio [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Ba4kWASngNL/>
- Quevedo, C. [@lodemarta]. (2017b, 12 de diciembre). *Este poemita es parte de la colección que estoy armando titulada YOU WILL NEVER LOVE ME MORE THAN TUNA MELTS* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Bcm6fJXH5TL/>
- Quevedo, C. [@lodemarta]. (2018, 23 de noviembre). *Deberías estar bien...* #PoetryPorn #APoemADay #LoDijoMiDentista [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/BqhxGJ2DdLy/>
- Quevedo, C. [@lodemarta]. (2019b, 10 de octubre). En la segunda foto estaba atravesando uno de los periodos depresivos más fuertes de mi vida. Pero en la primera [Fotografías]. Instagram. https://www.instagram.com/p/B3co9cmhGWb/?utm_medium=copy_link

- Autotraducción, América Latina y la diáspora latina

- Ure, F. (2019, 18 de junio). El arte de cruzar oficios. *Red/acción*. <https://www.redaccion.com.ar/el-arte-de-cruzar-oficios/>
- Vasconcelos, N. (2018, 17 de febrero). Leia em primeira mão trechos de 'o que o sol faz com as flores', de Rupi Kaur. *O Globo*. <https://is.gd/XTceNt>
- Vissani, A. (2019, 26 de julio). Carla Quevedo: "Desde los 16 años, sufro trastornos de depresión y ansiedad". *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/carla-quevedo-desde-16-anos-sufro-trastornos-nid2271495/>
- Zappavigna, M. (2015). Searchable talk: The linguistic functions of hashtags. *Social Semiotics*, 25(3), 274-291. <http://dx.doi.org/10.1080/10350330.2014.996948>
- Zappavigna, M. (2016). Social media photography: Construing subjectivity in Instagram images. *Visual Communication*, 15(3), 271-292. <https://doi.org/10.1177%2F1470357216643220>

Cómo citar este artículo: Ferrero, S. S. (2022). La autotraducción como proceso legitimador de un *ethos* autorral en la obra de la artista Carla Quevedo. *Mutatis Mutandis, Revista Latinoamericana de Traducción*, 15(1), 189-211. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v15n1a11>