

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**TRADUCCIÓN FEMINISTA:
ESTUDIO COMPARADO DE LA NOVELA LA
HABANA PARA UN INFANTE DIFUNTO DE
GUILLERMO CABRERA INFANTE**

TESINA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS FRANCESAS)

**PRESENTA:
VALERIA ALEJANDRA ESPITIA DUCOING**

ASESORA: TATIANA SULE FERNÁNDEZ

MÉXICO, D. F.

ABRIL 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Todos aquellos que me conocen bien saben cuánto significa para mí este momento y la aventura que fue llegar hasta aquí. El camino que empezó siendo tortuoso finalmente se convirtió en un recorrido maravilloso que confirma que todas las decisiones que tomé en estos años fueron las correctas. Hoy que culmina esta etapa de mi vida no me queda más que agradecer a cada una de las personas e instituciones excepcionales que contribuyeron a hacer de esta vivencia algo extraordinario:

Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Filosofía y Letras. Ser puma es un orgullo y una de las satisfacciones más grandes que he tenido en la vida.

Gracias Tatiana y María Elena por servirme como ejemplo, por inspirarme, por motivarme, por tantas cosas que aprendí. Gracias Julia por tu tiempo, por ampliar mis horizontes. Gracias a Suzanne Jill Levine por la amabilidad de contestar mis correos.

Gracias papá por tu amor, tu apoyo, tu amistad, tu comprensión, por darme todo, por saberlo todo y si no inventarlo, por ser mi “fan número uno”. Tu fortaleza y tu sabiduría me motivan a seguir adelante, me demuestran que todo se puede. No sé qué haría sin ti. Espero algún día saber tanto como tú.

Gracias mamá por ser mi compañera, mi sostén, gracias por tu tiempo, tu dedicación, tu confianza, tu afecto desmesurado. Gracias por amarme tanto como para haber aprendido a apoyarme a lo largo de este camino, no habría podido llegar hasta aquí sin ti. Pocos tienen la oportunidad de tener una madre tan extraordinaria como tú.

Gracias Karla porque más que mi prima eres mi hermana. Gracias por compartirlo todo conmigo, hasta la fecha de cumpleaños. Gracias por estar ahí en los buenos momentos pero también para levantarme y desempolvarme, por estar conmigo cuando nadie más lo estuvo. Gracias por enseñarme que todo tiene solución, que no todo está perdido. En definitiva los veinte años de espera fueron una excelente inversión.

Gracias Joshua por tu amor, por tu paciencia, por nunca rendirte, por creer que lo puedo todo, por entender mi oscuro sentido del humor, por recordarme que uno debe hacer lo que le apasiona en la vida. Dicen que todo aquello que realmente vale la pena toma tiempo en llegar. Tú eres la prueba viviente de eso.

Gracias a mi hermano Sergio y a su esposa Julia por la ayuda en diversas ocasiones y momentos de estrés.

Gracias a mi “mamá”, las otras tres integrantes del “cuarteto de la muerte” y a Peach, por ser maravillosas, por siempre estar presentes de un modo u otro. Gracias Michelle por tu ayuda y tu apoyo en diversas ocasiones, por no alejarte.

Gracias a mis amigos arquitectos y diseñadores por toda la alegría y los buenos momentos que me han traído. Tenerlos a ustedes en mi vida justifica mi fugaz e inexplicable estancia en su facultad. Gracias en particular a María y a Angélica por cuidarme, apoyarme y nunca dejarme sola en el camino. Ustedes ya son parte de mi familia.

Gracias a mis amigos y compañeros de la carrera, no saben cuánto aprendí de ustedes. Gracias Laura por tu amistad.

Gracias a la vida por el valor de no conformarme y hacer lo que realmente me gusta, por poder decir que lo tengo todo. Gracias también por lo que ya viene en camino...

ÍNDICE

Introducción.....	1
Marco teórico.....	3
Jacques Derrida y la estrategia de la deconstrucción.....	11
La traducción feminista.....	19
Las traductoras	
La traducción según Suzanne Jill Levine.....	33
Unas palabras acerca de Anny Amberni.....	45
<i>La Habana para un Infante difunto</i>	
Presentación de la obra.....	48
Breve estudio comparado.....	51
Conclusión.....	92
Anexo.....	95
Bibliografía.....	98

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas han surgido teorías que han propuesto a la traducción como una forma de producción más que de reproducción y que han cuestionado la invisibilidad del traductor con el propósito de revalorizar esta práctica y de lograr que deje de ser vista como una labor servil. Dentro de estas teorías se encuentra la traducción feminista, que considera la oposición jerárquica entre hombre y mujer como análoga a la de autor-traductor y por lo tanto busca reivindicar esta práctica, en tanto que asociada con lo femenino, sumiso y meramente reproductivo.

Mediante teorías como la de la deconstrucción y las teorías posestructuralistas, entre otras, las feministas han buscado atenuar los límites entre original y traducción, y se han adjudicado el derecho a intervenir en los textos que traducen para hacer escuchar la voz de la mujer, convirtiendo así la traducción en una lucha política. Éste es el caso de Suzanne Jill Levine, reconocida traductora estadounidense que se ha dedicado a la traducción de escritores latinoamericanos al inglés.

El objetivo de este trabajo de investigación es el de revisar a grandes rasgos en qué consiste la práctica feminista de la traducción, en particular la de la traductora antes mencionada, e identificar sus características distintivas en un ejemplo concreto, en este caso en la novela de Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un Infante difunto*. Para hacerlo, realizaré un breve estudio comparado con una traducción de la misma obra al francés, realizada por Anny Amberni, quien no pertenece a este movimiento. Esto ayudará a contrastar la ideología claramente visible en la traducción de Levine con la de la traductora francesa, quien se mantiene dentro de una noción de la traducción más tradicional.

Para la realización de este trabajo me resultó fundamental la obra de Virgilio Moya, *La selva de la traducción*, ya que me parece un excelente compendio de algunas de las teorías traductológicas más destacadas de las últimas décadas, por ello será citado constantemente a lo largo de este trabajo.

MARCO TEÓRICO

La traducción es una práctica tan antigua como la necesidad del hombre por comunicarse. A través del tiempo, ha servido para establecer contacto entre los miembros de diversos grupos y superar la división que la gran diversidad de lenguas ha impuesto. Si bien a lo largo de la historia de la humanidad se ha tenido conciencia de esta práctica e incluso se escribieron diversos textos relativos a su metodología, no fue sino hasta el siglo XX, como lo afirma Virgilio Moya en *La selva de la traducción* (2004, 11), cuando se hicieron tratados con la intención explícita de dar una respuesta al fenómeno de la traducción. Las últimas décadas del siglo XX, sobre todo, aportaron teorías traductológicas más detalladas y profundas sobre los diversos aspectos que comprende el campo de la traducción. Esto se debe probablemente al hecho de que en ese siglo, gracias al desarrollo de los medios de comunicación, el contacto con otras culturas se volvió mucho más estrecho, inmediato y accesible.

Así, la segunda mitad del siglo XX presencié el nacimiento de numerosos y muy diversos enfoques que buscaron teorizar en torno a la práctica de la traducción. Si bien ninguna teoría ha logrado ni logrará dar una respuesta absoluta para explicar un fenómeno tan complicado, cada una de ellas ha aportado algo valioso que ha contribuido, a su vez, al surgimiento de otros puntos de vista que amplían el panorama.

Dentro de las propuestas más significativas que surgieron en la segunda mitad del siglo XX, podemos encontrar el enfoque comparativista de Vinay y Darbelnet. Estos dos lingüistas publicaron su *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction* en 1958, obra que según Moya (2004, 20) intentó facilitar el acto de la traducción y deducir reglas prácticas.

Los fundamentos teóricos de esta propuesta se encuentran en el estructuralismo y parten de un punto de vista predominantemente lingüístico. Los conceptos de lengua y habla, significado y significante son esenciales para esta perspectiva que se enfoca más en la lengua que en el habla. De la teoría de Vinay y Darbelnet se infiere la noción de un sentido inmóvil, del conocimiento de la intención del autor original, de un equivalente único y del conocimiento del genio de cada lengua.

Este enfoque ve la traducción como una operación lingüística y se basa principalmente en la gramática y en la sintaxis. Si bien propuso una visión comparativa de las lenguas que intervienen en un proceso de traducción, visión que resultaría útil, esta teoría aún no incluiría el aspecto social e intercultural, manteniéndose así en una percepción de la traducción como un proceso un tanto mecánico.

En 1964, Nida publicó su *Toward a Science of Translating*, obra en que introduce el concepto de la equivalencia dinámica y que se convertiría en un punto de referencia para otros teóricos. La teoría de Nida nace a partir de su preocupación por obtener una traducción de la Biblia que se enfoque en el mensaje espiritual por encima de la forma. En general, los traductores bíblicos habían realizado traducciones más centradas en esta última, sacrificando el contenido y dificultando así la comprensión del texto.

Por esta razón, Nida propone que la traducción se centre específicamente en el sentido y en lograr que la reacción del lector del texto original sea la misma que la del lector de la traducción. Ante la disyuntiva a la que siempre se enfrenta un traductor de acercar el lector al texto o bien, acercar el texto al lector, Nida se pronuncia por completo en favor de la segunda opción. Para él, lo esencial es la adaptación del texto, es decir, transformar cualquier particularidad ajena a la cultura receptora para facilitar la comprensión del mensaje y notar lo menos posible la traducción, logrando así una

lectura ágil. Esta percepción aún asume la posibilidad de poder conocer la intención del autor original y la respuesta de los primeros receptores. También establece la importancia de que el traductor tenga cierta simpatía por el autor y sus ideas para lograr mejores resultados.

Si bien esta teoría tiende a sacrificar el estilo y los rasgos culturales de la obra original en aras de facilitar la comprensión del texto, según Virgilio Moya (2004, 67) la gran aportación de Nida al campo traductológico consiste en haber introducido un giro sociolingüístico que subrayó la importancia de la función comunicativa de la traducción y el papel del receptor en el proceso traslativo. Asimismo amplió el significado de conceptos tales como el de equivalencia y fidelidad, a la vez que introdujo la noción de lo funcional en la teoría de la traducción.

A finales de la década de los setenta, surgió la teoría interpretativa en París, en la *École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs*. Esta corriente añadió a la teoría lingüística la comprensión de que en la traducción no se trata sólo de traducir la lengua, sino de traducir textos, lo cual implica tomar en cuenta aspectos tales como el contexto y la interpretación que el traductor hace del texto. Para este grupo que comprende a traductores como a Jean Delisle, Marianne Lederer, Danica Seleskovitch y Amparo Hurtado, el sentido es un conjunto de significados lingüísticos y conocimientos del mundo que si el traductor no añadiera en algunas ocasiones al original, el sentido de la traducción no sería claro para el lector.

Así, se oponen a la traducción literal y proponen en cambio una que consta de tres pasos: comprensión, desverbalización y reformulación. En la primera, el traductor interpreta los conceptos de los signos gráficos, pone en práctica los conocimientos de la lengua del texto original y los conocimientos extralingüísticos, es decir, su conocimiento del mundo. En la segunda, retiene el sentido pero debe olvidar las

palabras y las estructuras que lo originan para, por último, reformular ese sentido en la nueva lengua. Así, la contribución principal de esta escuela al campo traductológico, según lo afirma Moya (2004, 85), consiste en la importancia que le dieron al contexto y a la interpretación personal del traductor en la elaboración del sentido.

En Alemania, las ideas de Nida tuvieron gran influencia y, a partir de ellas, surgió una nueva perspectiva de la traducción en ese país. Katharina Reiss y Hans Vermeer son las dos figuras más representativas de la teoría funcionalista o del escopo, teoría que se desarrolló a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta.

Estos teóricos establecen que siempre que alguien produce un texto, se dirige más o menos conscientemente a un público y lo hace con una intención determinada. Así, el texto es una acción que pretende comunicar una información a uno o varios receptores y establecer una interacción con ellos. Este texto es el producto del lugar y de la época en la que se crea, es decir está determinado por su cultura.

La traducción, o translación, es una forma especial de interacción que parte de un texto ya existente por lo que, además de depender de su propio contexto, depende también del texto de partida y de las condiciones de la producción del mismo. Reiss y Vermeer definen un texto como “una oferta informativa” dirigida a un receptor por parte de un productor. Una traducción ofrece información sobre el sentido y a veces sobre la forma del texto de partida, por lo que es una oferta informativa que imita otra oferta informativa (Reiss/Vermeer 1996, 14).

A diferencia de las teorías anteriores, Reiss y Vermeer engloban la traducción dentro del ámbito de lo intercultural y consideran la traducción interlingual como demasiado limitada. Así, la prioridad de esta teoría se centra sobre la idea de que “el principio dominante de toda translación es su finalidad” (1996, 80), es decir su escopo, y su orientación hacia la cultura receptora. Para estos teóricos existen diversas formas de

traducir un texto, y la finalidad es la que definirá la estrategia por seguir. Por esto, Reiss y Vermeer afirman que “el escopo de un texto final puede diferir del escopo del texto de partida” (1996, 88), aspecto que resulta fundamental en la teoría funcionalista.

Esta idea introduce un cambio en la teoría traductológica que se había concebido hasta el momento, puesto que implica que la función de la traducción ya no depende únicamente de la función del texto de partida o de la reacción de sus primeros lectores, sino de la finalidad de la comunicación.

Aun cuando la propuesta de que la finalidad de la traducción puede diferir del original estire demasiado los límites de lo que puede llamarse traducción, esta teoría vino a introducir muchos elementos de gran relevancia. Según Virgilio Moya:

Los funcionalistas son conscientes y nos conciencian de que los textos, traducidos o no, no se presentan nunca en un vacío contextual, de que no se producen *in vitro*. Nos dan una visión global del acto traslatorio, en cuanto acto de comunicación intercultural, en el que influyen muchos factores, y, a diferencia de las escuelas anteriores, que se orientaban hacia el texto original, comparten con las tesis polisistémicas su orientación hacia el texto terminal o meta. [...] Revalorizan, por otro lado, el papel del receptor de la traducción, el de la cultura (los anteriores sólo se acordaban de ella cuando impedía que la traducción pudiera ser más o menos exitosa) y, por encima de todo, el del traductor. [...] Con la introducción, por otra parte, de las ideas de adecuación y cambio de función, amplían el concepto de equivalencia y ensanchan la definición de traducción o el concepto de *equivalence in difference* de Jakobson. (2004, 118)

La importancia de esta teoría también reside en la revalorización que hizo del traductor al poner énfasis en el hecho de que él es quien decide qué, cuándo y cómo se traduce. Al tomar en cuenta tantos factores, el funcionalismo sigue siendo una teoría vigente y muy practicada en la actualidad.

A su vez, también en la década de los setenta, surgió en los Países Bajos y en Bélgica el enfoque conocido como *translation studies* o estudios de traducción. Según afirma Edwin Gentzler en *Contemporary Translation Theories*, en aquella época eran

dos los puntos de vista dominantes en cuanto a la investigación en el campo de la traducción: por un lado estaban aquéllos que se enfocaban en los aspectos literarios, rechazando presuposiciones teóricas, reglas normativas y la jerga lingüística, y por el otro aquéllos que se enfocaban en los aspectos lingüísticos y en las aproximaciones científicas, y que rechazaban cualquier especulación subjetiva (2001, 77). Los estudiosos holandeses y belgas tales como James Holmes, Raymond van den Broeck y André Lefevere surgieron en medio de esta situación antagónica, y más adelante se fusionarían con otro conjunto de estudiosos de Tel Aviv, como Ithamar Even-Zohar y Gideon Toury, y su teoría del polisistema para formar una sola escuela.

Ésta, en sus inicios, insistió en tener un enfoque interdisciplinario y en suspender temporalmente los intentos por definir una teoría de la traducción para aprender primero acerca de los procedimientos en una traducción, o bien, de lo que es específico de una traducción. Al aplicar un método descriptivo que cambia el orden de las investigaciones, es decir, que primero observa la realidad, la describe, la explica, y después aplica lo aprendido tanto a la teoría literaria como a la lingüística el campo ya no sería visto como sólo literario o no literario, sino como ambos. Como consecuencia, se cuestionó el objeto de investigación, la naturaleza del proceso traductológico, cómo ocurre la mediación, cómo el proceso afecta al texto de origen y al texto meta, la distinción entre escritor y traductor, la influencia recíproca de la traducción sobre las normas que la determinan, la interdependencia cultural de los sistemas literarios y la naturaleza intertextual de todas las traducciones. Así, el objeto de estudio se convirtió en las traducciones mismas, las cuales por definición, menciona Gentzler, son mediaciones sujetas a la manipulación teórica y a las normas artísticas predominantes (2001, 79).

Even-Zohar concibió la literatura como un grupo de sistemas, es decir, un polisistema, jerárquicamente estructurado y cuyos estratos se encuentran en conflicto y

en transformación constante. La literatura es a su vez un subsistema de otro polisistema superior llamado cultura, que engloba a otros subsistemas. De las tensiones permanentes entre éstos proviene su dinamismo o funcionalismo dinámico y se establece la imposibilidad de una definición o consideración estática y ahistórica del fenómeno de la traducción, ya que éste sólo cobra sentido en relación con un sistema cultural determinado. La teoría polisistémica aportó a los estudios de traducción esta idea y también la de situar en un contexto histórico las traducciones para observar la naturaleza temporal de ciertas presuposiciones estéticas que influyen en el proceso de traducir. Así, los estudios de traducción en conjunto con la teoría polisistémica aportaron la conciencia de que para traducir no sólo debe tomarse en cuenta el texto de origen, la lengua meta, la cultura receptora, la literatura traducida y su papel dentro de esa cultura y la función de la traducción, sino también la ideología y poética, tanto las de la época como las del propio traductor, el universo del discurso original y el poder que dicta el contenido de las normas en torno a las cuales se hace la traducción.

Las teorías traductológicas que aquí menciono, desde Vinay y Darbelnet hasta los estudios de traducción, no son, desde luego, las únicas que se han postulado desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Son muchos los autores que han buscado encontrar una respuesta en torno al fenómeno de la traducción, sin embargo, aquí, me he limitado a mencionar algunas de las teorías más destacadas y que muestran cómo se ha ido transformando el concepto de traducción a lo largo de estas décadas.

Así podemos adquirir un panorama de las diferentes etapas por las cuales ha pasado la reflexión teórica, que van desde una percepción de la traducción como una operación meramente lingüística hasta considerarla como un acto comunicativo complejo que depende de un gran número de factores y que puede tener una función distinta del texto original. Este último aspecto resulta fundamental y un nuevo punto de

partida para otras teorías que han buscado romper con la noción de la traducción como un acto servil y secundario. Tal es el caso de la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida, que propone situar original y traducción en el mismo nivel al sustituir la relación de dominio existente entre ambos por una de interdependencia. También es el caso de la teoría feminista la cual le otorga una función política a la traducción y mediante la deconstrucción busca reivindicar a la traducción, en tanto que asociada con la mujer.

JACQUES DERRIDA Y LA ESTRATEGIA DE LA DECONSTRUCCIÓN

Uno de los puntos de apoyo principales de la teoría de la traducción feminista es la estrategia de la deconstrucción, propuesta por el filósofo Jacques Derrida. Esta noción es básica para el pensamiento feminista por lo que me parece pertinente explicar brevemente en qué consiste, primero de modo general, y más tarde su relación específica con la teoría de la traducción. De este modo, la ideología detrás de la traducción feminista resultará mucho más clara al momento de revisarla en los siguientes capítulos.¹

Jonathan Culler en *Sobre la deconstrucción*, establece que la deconstrucción, más que una posición filosófica, estrategia política o intelectual, es una estrategia filosófica “puesto que la práctica de la deconstrucción pretende ser tanto un argumento riguroso dentro de la filosofía como un cambio de las categorías filosóficas o de los intentos filosóficos de dominio” (1982, 79). El pensamiento occidental estaba regido por la dialéctica, es decir, por una lógica binaria o sistema de oposiciones que reflejaba una organización jerárquica. Como respuesta a esta ideología, el pensador Jacques Derrida propuso la estrategia de la deconstrucción con el fin de atacar esa rigidez y para demostrar que el mundo no está tan estructurado como lo supone esa perspectiva.

¹ Cabe aclarar, sin embargo, que tanto la deconstrucción como la teoría posestructuralista, desde luego, no son el único punto de apoyo de este movimiento. Si en este trabajo me limito a explicar detalladamente tan sólo estos aspectos es porque el objetivo de esta investigación es presentar a grandes rasgos las características principales de la teoría feminista de la traducción y en particular el trabajo de Suzanne Jill Levine. La explicación de la estrategia de la deconstrucción y del posestructuralismo nos proporciona esta comprensión general y me parece pertinente usarlas como base ya que no sólo teóricos como Virgilio Moya (visto como antagónico a la teoría feminista por algunos), sino también como Edwin Gentzler en su ensayo “Translation, Poststructuralism, and Power” (2002) reconocen su importancia y al mismo tiempo la problemática que representan al ser utilizadas por algunas causas sociales tales como el feminismo, el poscolonialismo, el humanismo liberal y el multiculturalismo. Gentzler incluso se basa en la deconstrucción y el posestructuralismo en el ensayo antes mencionado para poner en evidencia esta problemática en casos como los de Suzanne Jill Levine y Lawrence Venuti en contraposición con el de la feminista poscolonialista Gayatri Spivak. Algunos de estos otros puntos de apoyo de la traducción feminista serán mencionados en el capítulo siguiente.

Según Derrida, “en una oposición filosófica tradicional no encontramos una coexistencia pacífica de términos contrapuestos sino una violenta jerarquía. Uno de los términos domina al otro (axiológicamente, lógicamente, etc), ocupa la posición dominante” (en Culler, 1982, 79). Por ello, la deconstrucción debe “por medio de una acción doble, un silencio doble, una escritura doble, poner en práctica una *inversión* de la oposición clásica y un corrimiento general del sistema. Será sólo con esa condición como la deconstrucción podrá ofrecer los medios para *intervenir* en el campo de las oposiciones que critica” (en Culler, 1982, 79-80).

La primera oposición a la que se enfrenta Derrida, es a la del discurso filosófico y el discurso literario. Según los filósofos, la filosofía no debe escribirse; la escritura es una actividad que se deriva del habla por lo que no es más que un medio de expresión irrelevante para la idea que expresa y que incluso puede llegar a ser una barrera para esa idea. El habla, en cambio, se concibe como un fenómeno en relación directa y natural con el significado, percepción que, explica Culler, “está asociada indisolublemente con el ‘logocentrismo’ de la metafísica, la orientación de la filosofía hacia un orden del significado –pensamiento, verdad, razón, lógica, el Mundo– concebido como existente por sí mismo, como fundamento” (1982, 85).

Esta misma oposición jerárquica entre habla y escritura la encontramos entre otros conceptos tales como significado-forma, alma-cuerpo, intuición-expresión, literal-metafórico, naturaleza-cultura, inteligible-perceptible, positivo-negativo, trascendente-empírico, serio-no serio, etc. En todas estas parejas de conceptos, uno es el dominante y en función del cual se define el más débil: “el término superior pertenece al logos y supone una presencia superior; el término inferior señala la caída. El logocentrismo asume así la prioridad del primer término y concibe el segundo en relación a éste, como complicación, negación manifestación o desbordamiento del primero” (1982, 86). De

este modo, el logocentrismo implica, como ya vimos antes, que el término superior exista por sí mismo, es decir, que él origine el término inferior, pero que nada lo origine a él a su vez.

Derrida se opone a este sistema en función de la presencia y propone, en cambio, uno que opere en función de la diferencia. Puesto que la presencia no existe de una manera pura y aislada, lo cual supondría un estatismo, sino que existe en relación con el pasado y el futuro, lo cual supone un movimiento, la presencia marca una diferencia con el pasado y generará diferencias a futuro. Así, Derrida nos dice que debemos “pensar en el presente a partir del tiempo como diferencia, diferenciador y aplazamiento” (en Culler 1982, 87). De este modo, la presencia deja de ser un punto de partida para convertirse en un efecto de la diferencia.

Aquí hemos enfrentado la oposición jerárquica de presencia-ausencia, en la que el término ausencia se define en función de la presencia, el elemento dominante. Culler indica que “una deconstrucción incluiría la demostración de que para que la presencia operase tal como se afirma, ha de tener las cualidades que pertenecen supuestamente a su opuesto, la ausencia. Así en lugar de definir la ausencia en términos de presencia, como su negación, podemos tratar la presencia como efecto de una ausencia generalizada” (1982, 87). Esta deconstrucción demuestra que ambos términos pueden definirse en función del otro, por lo que la idea de origen se anula y la relación de dominio desaparece. Al desaparecer el origen, los conceptos quedan inscritos en una cadena infinita de relaciones con otros conceptos. La paradoja de la estructura y el hecho ejemplifica muy bien esta idea:

El significado de una palabra, cabría afirmarlo, es el que el hablante le dé. El significado de una palabra dentro del sistema de la lengua, el que encontramos cuando buscamos una palabra en el diccionario, es el producto del significado que los hablantes le han atribuido en actos de comunicación previos. Y lo que es cierto para una palabra es cierto para la lengua en general: la estructura de una lengua, su sistema de

normas y regularidades, es un producto de los hechos, el resultado de actos de habla previos. Sin embargo, cuando consideramos seriamente este argumento y empezamos a observar los hechos que supuestamente determinan a las estructuras, vemos que cualquier hecho está ya determinado y posibilitado por estructuras previas. La posibilidad de dar a entender algo por medio de la expresión está ya inscrita en la estructura de la lengua. Las estructuras mismas son siempre productos, pero por mucho que nos remontemos en el pasado, incluso cuando intentemos imaginar el “nacimiento” del lenguaje y describir un hecho originario que pueda haber dado lugar a la primera estructura, descubrimos que debemos aceptar la existencia previa de una organización, de una diferenciación. (1982, 88)

Con base en esto, Derrida introduce el término *différance*, término que juega con el doble significado del verbo *différer*, que es tanto aplazar como ser distinto de algo. Al escribir *différance*, derivado de la palabra *différence*, con la terminación *-ance* que se utiliza para crear nombres verbales, Derrida crea un neologismo que logra reflejar tanto un aspecto pasivo en torno a la significación, como también un aspecto activo al ser un acto diferenciador. Al pronunciarse igual que *différence*, sólo es posible distinguir la diferencia entre ambas palabras mediante la escritura, por lo que Derrida demuestra que la escritura no es una mera representación del habla.

De este modo, Derrida tuvo un papel determinante en la desestabilización de la lógica binaria que hasta entonces prevalecía. Desde luego, su estrategia filosófica también vino a transformar las nociones más fundamentales en la teoría de la traducción, campo en el que también podían percibirse las jerarquías de dominio entre parejas de conceptos tales como original-traducción, autor-traductor, forma-contenido, etc. Al negar la existencia de un origen, la idea de originalidad también desaparece, puesto que, al igual que el significado siempre remite a otro significado anterior, un texto también remite a otro texto preexistente. Así, un texto “original” es también una traducción y por lo tanto la relación de subordinación y dependencia que tanto traductor como traducción sostenían en torno al autor y al original también se disuelve.

La única característica estructural del original, es la necesidad de ser traducido (Moya, 2004, 171). Sólo así garantiza su supervivencia, puesto que el texto se encuentra en un proceso continuo de transformación, jamás está acabado. Para Derrida “si el traductor no restituye ni copia un original, es porque éste sobrevive y se transforma. La traducción será en realidad un momento de su propio crecimiento, él se completará en ella creciendo” (en Moya, 2004, 172). Así pues, Derrida concibe la relación entre el original y la traducción como una relación simbiótica en vez de dominio.

J. L. Kruger afirma: “Derrida’s contribution to translation theory is located primarily in his reclaiming of the power of the word and everything it has the potential to signify” (2004, 50)² y en efecto, la estrategia propuesta por Derrida nos sumerge en un universo de sentidos en el que todo es un intertexto. Tanto en el original como en la traducción, el significado es siempre diferente y se aplaza, es decir que no existe un significado unívoco del texto por lo que el concepto de equivalencia queda eliminado. De este modo, la traducción se convierte en un acto de creación, en un acto productivo, de reescritura, y el traductor se convierte en creador, lo cual constituye una revalorización tanto del traductor como de su trabajo.

Como nos recuerda Moya (2004, 176-177), Derrida incorpora en su teoría las ideas tanto de Barthes como de Foucault respecto del papel del lector en la interpretación de una obra. En 1968 Barthes, con su ensayo “La muerte del autor” marca el inicio de una nueva etapa en la que se desacraliza la figura del autor para dar paso al reconocimiento del lector en la producción de sentido. En este ensayo Barthes introduce también la idea de que “el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original” a la vez que explica que “la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus

² La contribución de Derrida a la teoría de la traducción es principalmente la recuperación que hace del poder de la palabra y de todo aquello que ésta podría significar potencialmente.

interlocutores” (1987, 67). Para Barthes, es necesario acabar con el imperio del autor, puesto que la interpretación en torno a su figura no hace más que suponer que un texto tiene un significado último y cerrado, cuando en realidad “un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación” y es el lector en donde se recoge toda esa multiplicidad: “el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito” (1987, 71).

Estos conceptos resultan fundamentales para el pensamiento derridiano, puesto que para este filósofo la inestabilidad del significado de un texto le concede al lector/traductor una infinidad de interpretaciones. Desde luego, esta perspectiva se ha prestado a malinterpretaciones en el campo traductológico ya que, visto de este modo, podríamos suponer que la deconstrucción implica un relativismo absoluto y permite interpretaciones caprichosas. Sin embargo, es necesario recordar que la relación que Derrida establece entre el original y la traducción es una relación simbiótica, tanto el uno como el otro se necesitan para subsistir, están estrechamente unidos por sus diferencias, y se encuentran inscritos en un contexto espacial y temporal. La deconstrucción reconoce la existencia de ciertos elementos característicos en un texto:

Algo puede ser una secuencia significativa sólo si es repetible, sólo si se puede repetir en varios contextos serios y no serios, citados y parodiados. La imitación no es un accidente que recaiga en un original sino en su condición de posibilidad. Existirá algo como un estilo original de Hemingway sólo si se puede citar, imitar, y parodiar. Para que exista ese estilo tiene que haber características reconocibles que lo caractericen y produzcan sus efectos distintivos; para que las características sean reconocibles debe ser posible aislarlas en

elementos repetibles, y por tanto la repetitividad manifestada en lo no auténtico, en lo derivativo, lo imitativo o lo paródico es lo que hace posible al original y a lo auténtico. O, por tomar un ejemplo más pertinente, la deconstrucción existe sólo en virtud de la repetición. Estamos tentados a hablar de una práctica original de la deconstrucción en los escritos de Derrida y a marginar como derivativas las imitaciones de sus admiradores, pero de hecho esas repeticiones, parodias, “debilitamientos” o distorsiones son las que confieren un método al ser y articulan, dentro de la obra misma de Derrida, una práctica de deconstrucción. (Culler, 1982, 108-109)

La deconstrucción no pretende definir el significado ni darnos una fórmula para encontrarlo, sino dismantelar las oposiciones jerárquicas que constituyen las teorías para poner en relieve las dificultades que determinan las convenciones o lo que experimenta el lector. La deconstrucción fija su atención en los lugares indeterminados o vacíos del texto en lugar de en los elementos presentes para descubrir lo que ese texto tiene aún por decir. Derrida, al concebir a la traducción como un acto creativo, no ataca el significado del texto, sino más bien el carácter fijo o único que la tradición literaria ha impuesto. Por ello, J. L. Kruger afirma: “Deconstruction and its practices should not be read as intimations towards plurality or relativism in translation, but should rather be utilised as powerful analytical tools, ways of reading and writing with heightened awareness” (2004, 49)³.

La deconstrucción vino a revolucionar el pensamiento occidental y a cuestionar la rigidez de la concepción de la realidad. Esta estrategia filosófica desde luego también cambió la percepción de la traducción, puesto que al cuestionar la lógica binaria predominante como la de autor-traductor, Derrida contribuyó a la revalorización de este último, haciendo de la traducción una labor creativa libre del yugo del autor y el original. Sin embargo, es primordial tener en cuenta los límites de esta estrategia, puesto que han sido muchos los que han abusado de la deconstrucción al caer en la tentación

³ La deconstrucción y su práctica no debe interpretarse como una insinuación hacia la pluralidad o el relativismo en la traducción, sino que debe utilizarse como una poderosa herramienta de análisis y como una manera de leer y escribir con una conciencia máxima.

del relativismo subjetivista o de las interpretaciones caprichosas, tal como ha sido el caso de algunas traductoras feministas.

TRADUCCIÓN FEMINISTA

Las teorías feministas de la traducción surgieron en Canadá y en Estados Unidos en los años ochenta, aunque no fue sino hasta la siguiente década cuando realmente lograrían establecerse. Las bases fundamentales del pensamiento de este grupo de traductoras son sobre todo los estudios de género, los escritos de las feministas francesas tales como Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous, los *translation studies* o estudios de traducción, la ideología de Derrida y las teorías posestructuralistas, bases mediante las cuales buscaron reivindicar el papel tanto de la traducción como de la mujer.

Algunas de las representantes principales de este grupo en el área canadiense son Sherry Simon, Luise von Flotow, Susanne de Lotbinière-Harwood, Barbara Godard, Carol Maier y Kathy Mezei, mientras que en el área estadounidense encontramos a Suzanne Jill Levine, Lori Chamberlain y a Gayatri Spivak (ésta última procedente de la India y con un enfoque poscolonialista) entre las más conocidas.

Las traductoras feministas, al igual que el movimiento feminista, partieron inicialmente de ideas como las que plantea Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, que afirman que la mujer no nace, sino se hace. Lo que entendemos por mujer, más allá de sus características biológicas, no es más que una construcción social, es decir, es algo que se aprende en la sociedad que hemos heredado y que ha dado por hecho que un sexo domina al otro. A su vez, la masculinidad es también una construcción cultural que ha tenido mucho peso en la idea de dominación del hombre sobre la mujer (Moya 2004, 195).

Esta construcción social y oposición jerárquica se refleja tanto en el lenguaje como en las metáforas que se han empleado a lo largo de la historia para describir la realidad. La traducción, según nos muestra Lori Chamberlain en su ensayo “Gender and

the Metaphorics of Translation” no es una excepción. Chamberlain muestra cómo a través del tiempo, todo aquello relativo al autor, el proceso creativo y el texto original, ha sido asociado con lo masculino, mientras que lo femenino, con todo aquello que ha sido relegado a papeles secundarios tales como el traductor, la reproducción y la copia:

As feminist research from a variety of disciplines has shown, the opposition between productive and reproductive work organizes the way a culture values work: this paradigm depicts originality or creativity in terms of paternity and authority, relegating the figure of the female to a variety of secondary roles. I am interested in this opposition specifically as it is used to mark the distinction between writing and translating – marking, that is, the one to be original and “masculine,” the other to be derivative and “feminine.” [...] What I propose here is to examine what is at stake for gender in the *representation* of translation: the struggle for authority and the politics of originality informing this struggle. (1988, 455)¹

Uno de los ejemplos más comunes de la sexualización de la traducción es, como lo menciona Chamberlain, el término *les belles infidèles*. Éste surgió en el siglo XVII para designar a las traducciones que modificaban los textos originales para satisfacer los gustos y la moral de la época. Estas traducciones se asociaron a la mujer, quien no puede ser más que bella o fiel, pero jamás ambas. Chamberlain explica:

It has captured a cultural complicity between the issues of fidelity in translation and in marriage. For *les belles infidèles*, fidelity is defined by an implicit contract between translation (as woman) and original (as husband, father, or author). However, the infamous “double standard” operates here as it might have in traditional marriages: the “unfaithful” wife/translation is publicly tried for crimes the husband/original is by law incapable of committing. This contract, in short, makes it impossible for the original to be guilty of infidelity. Such an attitude betrays real anxiety about the problem of paternity and translation; it mimics the patrilineal kinship system where paternity –not maternity– legitimizes an offspring. (1988, 456)²

¹ Tal como la investigación feminista de diversas disciplinas lo ha demostrado, la oposición entre el trabajo productivo y el reproductivo organiza la manera en la que una cultura valora el trabajo: este paradigma define la originalidad y la creatividad con términos relativos a la paternidad y a la autoridad, mientras que relega a la figura femenina a una serie de papeles secundarios. Me interesa esta oposición específicamente cuando se utiliza para marcar la distinción entre escribir y traducir, es decir, para distinguir al primero como original y “masculino”, y al segundo como derivado y “femenino.” [...] Lo que me he propuesto examinar aquí es lo que está en juego para el género en la *representación* de la traducción: la lucha por la autoridad y la política de la originalidad que informa esta lucha.

² Captura la complicitad cultural entre los problemas de la fidelidad en la traducción y en el matrimonio. Para las *belles infidèles*, la fidelidad se define mediante un contrato implícito entre la traducción (como mujer) y el original (como esposo, padre o autor). Sin embargo, la “doble moral” infame opera aquí como

Este tipo de metáforas se han seguido utilizando hasta nuestros días. Chamberlain muestra cómo, incluso hoy, teóricos de la traducción tales como George Steiner utilizan esta noción de lo masculino y lo femenino en una relación de dominio para referirse al proceso de la traducción: “the translator takes an overtly aggressive step, ‘penetrating’ and ‘capturing’ the text (Steiner calls this ‘appropriative penetration’), an act explicitly compared to erotic possession”³, “we note that when communication is at issue, that which can be exchanged is depicted at least partially in male terms (‘semen, excreta, and words’), while when ‘restitution’ is at issue, that which can be exchanged is depicted in female terms”⁴ (1988, 463-464).

Sin embargo, en los casos en que en la historia se ha validado el papel del traductor o ellos mismos han buscado justificar su visibilidad en los textos traducidos, las asociaciones de lo masculino y femenino se han visto invertidas. Chamberlain explica que entonces la figura masculina es el traductor, mientras que el original es la figura femenina que debe someterse a su voluntad: “The author-text, now a mistress, is flattered and seduced by the translator’s attentions, becoming a willing collaborator in the project to make herself beautiful –and, no doubt, unfaithful” (1988, 457-458)⁵. Como ejemplos Chamberlain nos presenta al conde de Roscommon, del siglo XVII, y a Thomas Francklin, del XVIII, traductores para quienes el texto original queda sin poder alguno frente a la autoridad del traductor masculino.

podría haber operado en los matrimonios tradicionales: la esposa/traducción “infidel” es juzgada en público por crímenes que el esposo/original es por ley incapaz de cometer. En resumen, este contrato hace imposible culpar al original de infidelidad. Una actitud tal revela una gran ansiedad en torno al problema de la paternidad y su traducción; imita el sistema de parentesco patrilineal en el que la paternidad, no la maternidad, legitima al hijo.

³ El traductor toma una medida abiertamente agresiva al “penetrar” y “capturar” el texto (Steiner lo llama una “penetración apropiativa”), un acto explícitamente comparado a la posesión erótica.

⁴ Notamos que cuando se trata de comunicación, aquello que puede intercambiarse se representa al menos parcialmente con términos masculinos (“semen, excreción y palabras”), mientras que cuando se trata de “restitución”, aquello que puede intercambiarse se representa con términos femeninos.

⁵ Las atenciones del traductor halagan y seducen al autor-texto, ahora mujer, quien se convierte entonces en colaboradora del proyecto para hacerse hermosa y, sin duda, infiel.

Así como estos textos se configuran por lo general en términos femeninos, lo mismo ocurre con la lengua del traductor. Para él, su lengua es una figura materna que debe protegerse a toda costa de las impurezas de la otra lengua. El traductor como padre debe serle fiel a la madre, es decir su lengua, para producir un hijo legítimo. De otro modo la traducción resultante sería un hijo ilegítimo, un bastardo.

La inversión de papeles en los casos anteriores está permitida puesto que en ellos la traducción asume un papel colonizador: “In the metaphors of translation, the struggle for authorial rights takes place both in the realm of the family, as we have seen, and in the state, for translation has also been figured as the literary equivalent of colonization, a means of enriching both the language and the literature appropriate to the political needs of expanding nations” (1988, 459)⁶. Como vemos, la traducción se define con base en su función, pero siempre lo masculino es lo que se encuentra en relación directa con el poder, asociado a los procesos creativos, a la productividad y a la originalidad. La traducción vinculada con esta función colonizadora se ha utilizado para justificar el intervencionismo y los abusos hacia otras lenguas y textos. Chamberlain ejemplifica citando a Thomas Drant, un traductor inglés de Horacio del siglo XVI quien, haciendo uso de una metáfora bastante violenta, explica cómo intervino en el texto del poeta para eliminar todas las “vanidades” (relacionadas con lo femenino, desde luego) del mismo:

First I have now done as the people of God were commanded to do with their captive women that were handsome and beautiful: I have shaved off his hair and pared off his nails, that is, I have wiped away all his vanity and superfluity of matter... I have Englished things not according to the vein of the Latin propriety, but of his own vulgar tongue... I have pieced his reason, eked and mended his similitudes, mollified his hardness, prolonged his cortall kind of speeches,

⁶ En las metáforas de la traducción, la lucha por los derechos de autor no sólo sucede en la esfera familiar, como ya vimos, sino también en la del estado, ya que la traducción también ha sido concebida como un equivalente literario de la colonización, como un medio para enriquecer tanto el lenguaje como la literatura afines a las necesidades políticas de las naciones en expansión.

changed and much altered his word, but not his sentence, or at least (I dare say) not his purpose. (en Chamberlain, 1988, 460)⁷

Como vemos, el poder masculino, tal como lo afirma Chamberlain al referirse al caso de *les belles infidèles*, es incapaz de cometer crimen alguno, su poder es absoluto y por ello cualquiera de sus actos es justificable y correcto.

Tomando en cuenta lo expuesto por Chamberlain, no es de extrañarse que las traductoras feministas asocien la jerarquía masculino-femenino directamente con las jerarquías autor-traductor y original-traducción, y que toda su ideología esté basada explícitamente en esta relación. Partiendo de esta analogía, este grupo de mujeres se manifiesta en contra de la dialéctica imperante en esta percepción de la realidad, dialéctica que al final de cuentas no es más que una construcción social. Por esta razón, la traducción feminista encuentra en Derrida y la deconstrucción la estrategia ideal para desmontar esta serie de oposiciones jerárquicas y lograr así liberar tanto a la mujer como a la traducción de su papel secundario, servil y sumiso.

La sociedad patriarcal ha establecido la creencia de que sólo el hombre tiene derecho a la palabra, mientras que la mujer ha sido relegada al silencio. Para Virgilio Moya, la primera deconstrucción por parte de las feministas es reconocer que la mujer también tiene derecho a usar su voz y su palabra, y sobre todo reconocer la fuerza y el poder creativo de las mismas. Para este autor esto es una deconstrucción puesto que “deconstruir significa descifrar un juicio de valor larvado en el corazón de una idea debido a algún prejuicio, en este caso de género” (2004, 196). Las traductoras feministas están conscientes de que un acto de habla no está completo si no se hace

⁷ Primero hice como se le ordenó a la gente de Dios hacer con las mujeres cautivas que eran bellas y hermosas: Le corté el cabello y las uñas, es decir, le borré toda la vanidad y la superfluidad... Transformé el texto al inglés, no según el decoro del estilo latino sino de acuerdo al uso común de la lengua, ... Reconstruí su pensamiento, estiré y arreglé sus similitudes, suavicé sus durezas, alargué su discurso cuando era demasiado breve, cambié y alteré mucho su palabra pero no su mensaje, o al menos (me atrevo a decir) no su propósito.

escuchar, por ello afirman tener el derecho a hacerse oír al intervenir en los textos que traducen.

Una segunda deconstrucción puesta en práctica por las feministas está relacionada con la idea de la muerte del autor de Barthes y con la idea de la inestabilidad del significado de los textos de Derrida. Barthes afirma que “darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (1987, 70), por lo que, con su muerte, el lector/traductor es quien pasa a interpretar un papel fundamental en la producción de sentido y, dado que no se puede garantizar la estabilidad de éste, el texto se abre a la posibilidad de ser interpretado de diversas maneras. Las feministas creen encontrar en estas teorías el argumento perfecto para justificar su intervención en los textos ya que, al no haber autores, la invisibilidad del traductor deja de tener sentido. De este modo, subvierten la jerarquía autor-traductor, análoga a la de masculino-femenino, e imponen una visión feminista de los textos que traducen para hacer escuchar la voz de la mujer.

Una tercera deconstrucción parte de la negación del origen, de Derrida. Puesto que no existe una cosa tal, no existe tampoco el concepto de originalidad. Como vimos con anterioridad, todo texto es producto de textos preexistentes, por lo que todo lo que se escribe no es más que una traducción. Así, tanto el texto de partida como la traducción quedan situados en el mismo nivel. La relación ya no es de dominio sino de simbiosis puesto que Derrida establece que la traducción de un texto es vital para la supervivencia del original, el cual a su vez es básico para la existencia de la traducción. Chamberlain explica: “what is required for a feminist theory of translation is a practice governed by what Derrida calls the double bind –not the double standard. Such a theory might rely, not on the family model of oedipal struggle, but on the double edged razor of translation as collaboration, where author and translator are seen as working together,

both in the cooperative and the subversive sense” (1988, 470)⁸. Según Chamberlain, la coautoría o colaboración entre autor y traductor resulta ideal para reflejar esta relación simbiótica, práctica que muchas traductoras realizan, como es el caso de Suzanne Jill Levine. Sin embargo, este deseo de colaboración con el autor, en situaciones como la de Levine, en realidad termina por no ser más que una estrategia para legitimar el intervencionismo, ya que la participación del autor se utiliza como un visto bueno a las modificaciones que realizan. Así, algunas feministas hacen un uso oportunista de esta estrategia y finalmente se contradicen en cuanto a la muerte del autor, ya que éste muere para la producción de sentido, pero revive convenientemente para legitimar la labor y la autoridad de las feministas. Profundizaré en este aspecto más adelante al analizar el caso particular de Levine.

Mediante estas estrategias, las feministas ponen en tela de juicio las nociones tradicionales de parejas de conceptos tales como original-traducción, hombre-mujer, creatividad-copia y producción-reproducción. Sin embargo, en mi opinión, estas traductoras llegan demasiado lejos en la interpretación y uso de las teorías antes expuestas. Luise von Flotow afirma: “Derridian revision of key concepts in Western philosophy has stimulated renewed interest in the work of the translator, and endowed her with the right, even the duty to ‘abuse’ the source text” (en Arrojo, 1994, 156)⁹.

Barbara Godard, otra traductora feminista, sostiene lo siguiente:

Like parody, feminist translation is difference despite similarity. As feminist theory tries to show, difference is a key factor in thought processes and in critical activity. The feminist translator affirming her critical difference, her delight in interminable rereading and re-writing, flaunts the signs of her manipulation of the text.

⁸ Lo que se requiere para una teoría feminista de la traducción es una práctica regida por lo que Derrida llama la doble ligadura, no la doble moral. Una teoría tal podría basarse, no en el modelo familiar de la lucha edípica, sino en la navaja de dos filos de la traducción como colaboración en la que el autor y el traductor trabajan juntos tanto en el sentido de cooperación como en el de subversión.

⁹ La revisión derridiana de los conceptos clave de la filosofía occidental ha estimulado un interés renovado en el trabajo del traductor y le ha otorgado el derecho, incluso el deber de “abusar” del texto de origen.

Womanhandling the text in translation means replacing the modest, self-effacing translator. The translator becomes an active participant in the creation of meaning. (en Arrojo 1994, 151)¹⁰

Como vemos, las traductoras feministas asumen que la deconstrucción les otorga la libertad de alterar los textos abiertamente. Sin embargo, esta es una malinterpretación de Derrida pues, como vimos, mediante la estrategia de la deconstrucción, este filósofo ataca la lógica binaria y el sistema de jerarquías del pensamiento occidental para acabar con las relaciones de dominio. Si bien Derrida propone subvertir el orden establecido, no es más que para finalmente desmentir esta estructura dialéctica y demostrar que la relación entre todas las tradicionales parejas de conceptos es más bien de interdependencia que de dominio. Las feministas, sin embargo, toman a su conveniencia esta estrategia para simplemente subvertir la jerarquía hombre-mujer. Al final, no hacen más que reproducir el esquema de dominio y violencia tan repetido a lo largo de la historia contra las mujeres pero, esta vez, desde la perspectiva femenina. Cabe destacar que las traductoras feministas emplean un vocabulario bastante violento al referirse al proceso de traducción, tal como “abuso”, “subversión” e incluso “secuestro”. Luise von Flotow, al referirse a una traducción de una colega suya, Susanne de Lotbinière-Harwood, dice lo siguiente: “[de Lotbinière Harwood] has in fact ‘hijacked’ the text, appropriated it, made it her own to reflect her political intentions” (en Arrojo, 1994, 156)¹¹. Y es que, en efecto, la traducción para las feministas, se convierte en una práctica política en la que la traductora: “does not alienate her work from her

¹⁰ Como la parodia, la traducción feminista es diferencia a pesar de la similitud. Tal como la teoría feminista intenta demostrarlo, la diferencia es el factor clave en los procesos mentales y en la actividad crítica. La traductora feminista, al afirmar su diferencia crítica y su deleite en las relecturas y reescrituras, presume los signos de su manipulación del texto. La *manipulación femenina* del texto en la traducción significa reemplazar al traductor modesto y servil. El traductor se convierte en un participante activo en la creación de significado.

¹¹ En efecto, [de Lotbinière Harwood] ha “secuestrado” el texto, se lo ha apropiado, lo ha hecho suyo para reflejar sus intenciones políticas.

convictions and her activism and, quite on the contrary, takes on an explicitly authorial role” (1994, 149)¹².

Esta lucha, no obstante, no es una lucha por la equidad. Retomemos la cita de Thomas Drant que Lori Chamberlain expone en su ensayo:

First I have now done as the people of God were commanded to do with their captive women that were handsome and beautiful: I have shaved off his hair and pared off his nails, that is, I have wiped away all his vanity and superfluity of matter... I have Englished things not according to the vein of the Latin propriety, but of his own vulgar tongue... I have pieced his reason, eked and mended his similitudes, mollified his hardness, prolonged his cortall kind of speeches, changed and much altered his word, but not his sentence, or at least (I dare say) not his purpose. (en Chamberlain, 1988, 460)¹³

Rosemary Arrojo, en su ensayo *Fidelity and The Gendered Translation* (1994), opina que Chamberlain muestra una actitud contradictoria en torno a esta cita. Arrojo menciona que si bien por un lado Chamberlain condena la violencia de la metáfora y la noción colonizadora que justifica el abuso de otras lenguas, por el otro alaba la labor de Suzanne Jill Levine, quien, como veremos más adelante, no hace más que repetir el ejemplo de Drant. Sin embargo, yo difiero de Rosemary Arrojo. Considero que Chamberlain reconoce tanto la violencia como el abuso expresado en lo escrito por Drant pero, en lugar de condenarlo, reconoce su función y de este modo justifica que las feministas utilicen un modelo similar para llevar a cabo sus objetivos. En realidad, lo que parece molestarle a Chamberlain tanto en el caso de Drant como en todos los ejemplos citados en su ensayo, no es exactamente la relación de dominio, ni la violencia ni el abuso sino el hecho de que siempre sea lo masculino lo que rijá sobre lo femenino.

¹² [la traductora feminista] no aliena su trabajo de sus convicciones ni de su activismo sino que, muy por el contrario, asume un papel explícito de autora.

¹³ Primero hice como se le ordenó a la gente de Dios hacer con las mujeres cautivas que eran bellas y hermosas: Le corté el cabello y las uñas, es decir, le borré toda la vanidad y la superfluidad... Transformé el texto al inglés, no según el decoro del estilo latino sino de acuerdo al uso común de la lengua, ... Reconstruí su pensamiento, estiré y arreglé sus similitudes, suavicé sus durezas, alargué su discurso cuando era demasiado breve, cambié y alteré mucho su palabra pero no su mensaje, o al menos (me atrevo a decir) no su propósito.

Recordemos que para Chamberlain la lucha por la autoridad es esencial: “What I propose here is to examine what is at stake for gender in the *representation* of translation: the struggle for authority and the politics of originality informing this struggle” (1988, 455)¹⁴.

En cuanto a la cita de Drant, Chamberlain reconoce: “the sexual violence alluded to in this description of translation provides an analogue to the political and economic rapes implicit in a colonializing metaphor” (1988, 460)¹⁵. Después, analiza que hay una doble moral en cuanto a cómo dependiendo de la función se asocia lo masculino ya sea con el original o con la traducción y dice:

Clearly, the meaning of the word “fidelity” in the context of translation changes according to the purpose translation is seen to serve in a larger aesthetic or cultural context [...] It is, paradoxically, this sort of fidelity that can justify the rape and pillage of another language and text, as we have seen in Drant. But again, this sort of fidelity is designed to enrich the “host” language by certifying the *originality* of translation; the conquests, made captive, are incorporated into the ‘works of genius’ of a particular language (1988, 461)¹⁶.

Tras estas afirmaciones, Chamberlain deconstruye la cita de Drant al interpretarla desde un punto de vista femenino para probar que también puede hacer uso de esa doble moral en cuanto al género en la traducción:

The sexual violence implicit in Drant’s figuration of translation, then, can be seen as directed not simply against the female material of the text (“captive women”) but against the sign of male authority as well; for, as we know from the story of Samson and Delilah, Drant’s cutting of hair (“I have shaved off his hair and pared off his nails, that is, I have wiped away all his vanity and superfluity of matter”) can signify loss of male power, a symbolic castration. This, then, is what one

¹⁴ Lo que me he propuesto examinar aquí es lo que está en juego para el género en la *representación* de la traducción: la lucha por la autoridad y la política de la originalidad que informa esta lucha.

¹⁵ La violencia sexual a la que alude esta descripción de la traducción proporciona una analogía a las violaciones políticas y económicas implícitas en una metáfora colonizadora.

¹⁶ Claramente, en el contexto de la traducción el significado de la palabra “fidelidad” cambia según el propósito que se le asigne a la traducción dentro de un contexto cultural o estético [...] Paradójicamente, este tipo de fidelidad es el que puede justificar la violación y el saqueo de otras lenguas y textos, como ya vimos con Drant. Pero recordemos que este tipo de fidelidad está diseñado para enriquecer la lengua “anfitriona” al certificar la *originalidad* de la traducción; las conquistas, hechas cautivas, se incorporan a las “obras geniales” de una lengua particular.

critic calls the *manqué inevitable*: what the original risks losing, in short, is its phallus, the sign of paternity, authority, and originality (1988, 466)¹⁷.

De este modo, Chamberlain justifica el trabajo de traductoras, como Suzanne Jill Levine, quienes buscan eliminar los rasgos del patriarcado en los textos, castrándolos, e imponer las voces femeninas mediante caminos igual de violentos a los convencionales.

Mientras que algunas de ellas consideran al lenguaje como un síntoma de la opresión masculina, otras ven directamente al lenguaje colonizado por el uso y los excesos de los patriarcas como la causa de la opresión de las mujeres. Las partidarias de la primera opción buscan verse representadas en la lengua y así dessexualizarla, en tanto que las partidarias de la segunda creen que la solución está en acabar con la sintaxis estándar y los géneros literarios convencionales que no hacen más que darle continuidad a la opresión, para reemplazarlos con unos nuevos que respondan a la realidad femenina. Algunos de estos intentos consisten en compensaciones, transformaciones, transferencias, explicitaciones, cambios de orden, neologismos, paréntesis y recursos tipográficos o semióticos, o bien, en lo paratextual, en prólogos, introducciones, advertencias, notas a pie de página, etc. (Moya, 2004, 201). Aun cuando algunas veces presentan alternativas bastante creativas, en otras muchas ocasiones los resultados son un exceso, producto de la obsesión con la autoría y el lenguaje, que relega el mensaje de los textos a un segundo plano. Además, según Virgilio Moya, otro riesgo que presenta esta fórmula es “el peligro de ver gigantes donde sólo hay molinos. Es decir, de cargar de culpa a palabras etimológicamente inocentes y suponerles matices machistas o racistas” (2004, 202-203).

¹⁷ La violencia sexual implícita en la concepción de Drant puede ser vista entonces como un ataque no sólo en contra del material femenino del texto (“mujeres cautivas”) sino también en contra del símbolo de la autoridad masculina; como sabemos por la historia de Sansón y Dalila, el corte de cabello que hace Drant (“Le corté el cabello y las uñas, es decir, le borré toda la vanidad y la supefluidad”) puede significar la pérdida del poder masculino, una castración simbólica. Esto, entonces, es lo que un crítico llama la *pérdida inevitable*: lo que el original podría perder, en resumen, es su falo, el símbolo de paternidad, autoridad y originalidad.

En cuanto a la manipulación deliberada, Rosemary Arrojo cuestiona la ética de una práctica de esta naturaleza:

Since it does not seem to be theoretically coherent to reconcile the awareness of the translator's "audible" voice in the translated text with the traditional notion of fidelity allegedly owed to the "original", what kind of ethics could we envision for the consciously gendered translation? What kind of "fidelity" can the politically minded, feminist translator claim to offer to the authors or texts she translates and deconstructs? (1994, 149)¹⁸

Según Arrojo, traductoras como Suzanne Jill Levine y Lori Chamberlain practican una doble moral y un sentido de fidelidad oportunista y ambivalente. La razón de tal afirmación es que, por una parte, admiten su intervención en los textos pero, por otra, afirman que la naturaleza del texto original permite una interpretación tal: "When the Havana narrator makes the jaded statement 'no one man can rape a woman,' the infernal translator undermines this popular myth with the book's own corrosive mechanism of alliteration and writes: 'no wee man can rape a woman'" (Levine, 1984, 92)¹⁹.

Asimismo, varias de estas traductoras denuncian la violencia y el abuso de las metáforas patriarcales pero buscan justificar su postura igualmente violenta. Al respecto Arrojo comenta:

Luise von Flotow's conception of a "feminist" strategy of translation is based on a double standard. At the same time that she sees violence in the patriarchal, logocentric tropes that have reduced the translator's role to an impossibly neutral recovery of someone else's meaning, she considers "hijacking" to be desirable and, we may assume, non-violent approach for the kind of translation pursued by feminists. In other words, and once again, on what grounds can one justify that "womanhandling" texts is objectively positive while "manhandling" them is to be despised? In what terms it's the trope of translation as "hijacking" non-violent? Why isn't the feminist translator's

¹⁸ Dado que no parece ser teóricamente coherente querer reconciliar la voz consciente y "audible" del traductor en el texto traducido con la noción tradicional de la fidelidad que supuestamente se le debe al "original", ¿qué clase de ética podríamos imaginar para la traducción concientemente condicionada por el género? ¿Qué clase de "fidelidad" puede ofrecer una traductora feminista de mentalidad política a los autores o textos que traduce y deconstruye?

¹⁹ Cuando el narrador de la Habana hace la desgastada afirmación "ningún hombre puede violar a una mujer", la traductora infernal socava este mito popular mediante el mecanismo corrosivo de la aliteración que presenta el libro y escribe: "ningún machito puede violar a una mujer".

appropriation of the “original” also a symptom of “the need to retain the ownership” of meaning? (1994, 157)²⁰

Tal como Arrojo lo afirma, parece evidente que estas traducciones no son aceptables, puesto que no son más adecuadas que las traducciones patriarcales o nociones que tratan de deconstruir. Conuerdo con la idea de que el traductor debe dejar de ser visto como un mero actor secundario y servil, sin embargo, también es importante reconocer que una visibilidad excesiva “relega al autor a la invisibilidad y el texto al silencio” (Moya, 2004, 205).

El traductor tiene una responsabilidad muy grande con el receptor de la traducción, ya que él o ella es el responsable de reproducir el mensaje de un autor proveniente de otra cultura. Falsear deliberadamente ese mensaje no sólo es una traición al autor, sino a toda la cultura que representa ya que el lector de esa traducción manipulada se hará una idea equivocada del texto. Las feministas rompen con el compromiso entre el original y la traducción, dejando de lado cualquier noción de la ética.

Si bien el machismo que ha existido y continúa existiendo hasta nuestros días es condenable, del mismo modo lo es su homólogo, el llamado hembrismo, que se refiere a la supremacía femenina. No es congruente atacar un esquema social tan sólo para terminar invirtiéndolo, lo cual además va en contra de la noción que plantea la deconstrucción. Ésta de ningún modo justifica el abuso de las traductoras feministas, quienes la interpretan de un modo bastante oportunista.

²⁰ La concepción de la estrategia “feminista” de la traducción, de Luis von Flotow, está basada en una doble moral. Si bien por un lado reconoce la violencia en los tropos patriarcales y logocéntricos, por el otro, considera el “secuestro” como deseable e incluso, podríamos asumir, como una aproximación no violenta hacia el tipo de traducción que buscan las feministas. En otras palabras y, una vez más, ¿cómo puede justificarse que la “manipulación femenina” de los textos sea objetivamente positiva mientras que la “manipulación masculina” de los mismos sea despreciable? ¿Cómo podríamos considerar al tropo traductológico “secuestro” como no violento? ¿Por qué la apropiación del “original” por parte de la traductora feminista no es también un síntoma de “la necesidad de retener la propiedad” del significado?

Ahora bien, una vez establecidas las características de la práctica de la traducción feminista, podemos proceder al siguiente capítulo. En él quedarán ejemplificadas cada una de estas características al analizar el caso particular de la traductora feminista estadounidense Suzanne Jill Levine.

LAS TRADUCTORAS

La traducción según Suzanne Jill Levine¹

Suzanne Jill Levine es una traductora, académica y feminista de origen neoyorkino. Se ha dedicado principalmente a la traducción de obras de numerosos escritores latinoamericanos tales como Guillermo Cabrera Infante, Adolfo Bioy Casares, Severo Sarduy, Julio Cortázar, Manuel Puig, José Donoso, Carlos Fuentes, Silvina Ocampo, Alejandra Pizarnik, etc. Por medio de varios artículos y particularmente de un libro, *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, ha dado a conocer tanto su ideología como la metodología que siguió en el proceso de traducción de las obras de Cabrera Infante, Sarduy y Puig. En su libro, Levine define la traducción como un acto subversivo, político y creativo:

Lejos de la idea tradicional del traductor como un escriba servil y anónimo, el traductor literario debe considerarse un escribano subversivo. Su labor destruye la forma del original a la vez que reproduce el sentido en una nueva forma. En este proceso, la traducción emerge como la extensión del original, que al re-crear, siempre pretende alterar la realidad. (1998, 30)

El primer aspecto que cabe destacar de esta definición es el uso de la palabra subversión para referirse a la traducción. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, subvertir quiere decir “trastornar, revolver, destruir, especialmente en lo moral” (2001). En inglés, el *Oxford English Dictionary*, define *subversion* de la siguiente manera: “In immaterial senses: Overthrow, ruin. **a.** of a law, rule, system, condition, faculty,

¹ Cabe aclarar, antes de empezar, que es verdad que Suzanne Jill Levine no es ni la figura principal ni más representativa dentro de la traducción feminista, pero su trabajo definitivamente ha tenido repercusiones y es respetado por traductoras feministas de mayor peso como Sherry Simon y Luise von Flotow, quienes la mencionan y aprueban su trabajo en *Gender in Translation. Cultural identity and the politics of transmisión* (1996) y *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'* (1997) respectivamente.

character, etc. **b.** of persons, countries, peoples, or their lives or fortunes”² y define la forma verbal subvertir, *to subvert*, como “to try to destroy the power and influence of a government or the established system” (1989)³. Vemos, pues, que de acuerdo con estas definiciones, la palabra subversión, y sus derivados, implican cambios por lo general drásticos y que incluso pueden ser en ocasiones violentos.

Asimismo, la elección del término escribano por encima del de escriba no es mera casualidad. En el *Diccionario de la Real Academia Española*, la definición de *escriba* es “en la Antigüedad, copista amanuense”, mientras que un *escribano* es una “persona que por oficio público está autorizada para dar fe de las escrituras y demás actos que pasan ante él” (2001).

Estos aspectos, por supuesto, están estrechamente relacionados con el problema de género que las feministas asocian con la traducción. Al igual que Lori Chamberlain, Suzanne Jill Levine denuncia la metáfora patriarcal con la que siempre se ha definido la traducción:

La gran parte de mi trabajo como traductora me sitúa como doncella de príncipes escritores. El problema está en el término de *doncella*, en el papel feminizado que se les ha asignado a los traductores, sean hombres o mujeres.[...]El traductor es una figura secundaria, encarcelada, violada por las palabras del otro; el traductor no se pertenece ya que está enajenado de su propio lenguaje; el autor se inventa, pero el traductor permanece en secreto. El traductor es tan sólo una voz que pasa. El traductor es hembra, aunque a veces sea varón. (1998, 223-224)

Por esta razón, para Levine, la traducción, como la mujer, debe dejar los roles serviles y reivindicarse mediante la subversión, término que como ya vimos, implica el derrocamiento del sistema establecido. Así pues, la traducción es, para ella un instrumento político que busca “cuestionar los valores que desvaloran a la mujer y la traducción” (1998, 222).

² En el sentido inmaterial: Derrocar, arruinar: a) una ley, regla, sistema, facultad, personaje, etc. b) a personas, países, pueblos, o sus vidas o fortunas.

³ Tratar de destruir el poder y la influencia de un gobierno o del sistema establecido.

La introducción de *Escriba subversiva: una poética de la traducción* abre con el siguiente epígrafe de Jorge Luis Borges: “Quizá el oficio del traductor es más sutil, más civilizado que el del escritor: es obvio que el traductor viene después del escritor. La traducción es una etapa más avanzada” (1998, 23). Levine, influida por este tipo de ideas, se apoya en la teoría de la deconstrucción y en las ideas posestructuralistas, al igual que el resto de las traductoras feministas, para negar la existencia del origen, lo cual convierte a todo texto en una traducción, y así poner en entredicho la figura de autoridad del original/masculino: “si reconocemos la falta de límites o al menos la cercanía de la traducción con el original entonces quizá podríamos considerar al traductor de manera distinta, no como sirviente o doncella” (1998, 224). Con base en esto, Levine afirma que la traducción viene a completar el original y por lo tanto es un texto nuevo. Por esta razón, Levine insiste en el aspecto creativo de la traducción.

Otro aspecto fundamental para el trabajo de esta traductora es el de la coautoría. Suzanne Jill Levine ha contado con la colaboración de los autores en diversas de sus traducciones, lo cual es de suma importancia para justificar aquello que defiende puesto que: “Cuando un autor se traduce a sí mismo –como lo han hecho Beckett, Puig, Cabrera Infante–, no hay razón para pensar que el texto ‘primario’ es más original que el ‘secundario’” (1998, 174). Sin embargo, en mi opinión, este es un aspecto muy contradictorio en la traducción feminista ya que, si por un lado, tanto Levine como las traductoras feministas buscan derrocar a la figura del autor para reivindicar a la traducción, por el otro, utilizan el argumento de la coautoría para respaldar mediante la misma figura del autor sus traducciones.

A lo largo de *Escriba subversiva*, Levine insiste constantemente en lo siguiente: “Cabrera Infante me alentó a traducir su libro de manera creativa, elaborando y reescribiendo ciertos pasajes” (1998, 141). En otras partes, Levine hace énfasis en la

utilidad de la participación del autor como en el siguiente caso: “Puig me reveló la identidad de varios personajes y me aclaró partes de diálogos; sin esta información no hubiera podido comprender la importancia de ciertos comentarios que por su naturalidad parecían confusos” (1998, 115). Ante esto yo me pregunto: ¿si el autor está muerto, por qué su participación en una traducción la hace “mejor” o más “válida” que una en la que está ausente? Y ¿no resulta contradictorio o bien muy oportunista que ese autor que muere en la producción de sentido reviva para validar la traducción y la originalidad de la misma? Desde luego esta ambivalencia por parte de Levine no es gratuita y tiene un propósito específico: hacer pasar por “aceptables” y “fieles” sus traducciones al mismo tiempo que ella se atribuye un rol de autora. El autor no es más que un instrumento que se usa según sea conveniente para llevar a cabo sus objetivos.

Aquí entra la “doble moral” de la que Rosemary Arrojo acusa a Levine. Si por un lado esta traductora acepta su manipulación del texto, por otro, insiste en que su traducción es fiel, ya sea porque la colaboración con el autor lo valida, o porque el texto se presta a una interpretación tal:

However, more than simply “subverting” the text she translates, Levine seems to be convinced that she can actually be “faithful” in her betrayal as she supposedly “undermines” her sexist “original” with, among other things, “the book’s own corrosive mechanism of alliteration”. That is, she seems to be convinced that her “subversive” intervention in Cabrera Infante’s text not only allows her to express her own criticism of the “original” but also to claim some form of “fidelity” to the text she translates, a claim which is further supported by her alleged “collaboration” with Cabrera Infante (1994,152)⁴.

Esta doble moral, u oportunismo, también se refleja en los autores que Levine elige o prefiere traducir. Tanto Guillermo Cabrera Infante como Severo Sarduy y Manuel Puig,

⁴ Sin embargo, más allá de simplemente “subvertir” el texto que traduce, Levine parece estar convencida de que en realidad su traición puede ser “fiel” al “atenuar” su “original” sexista mediante “el mecanismo corrosivo de la aliteración que presenta el libro”. Es decir, parece estar convencida de que su intervención “subversiva” en el texto de Cabrera Infante no sólo le permite expresar su propia crítica del “original” sino también reclamar una especie de “fidelidad” al texto que traduce, un reclamo al que su presunta “colaboración” con Cabrera Infante respalda aún más.

los tres autores principales en torno a los que giran los diversos textos de Levine relativos a la traducción, no creen en el concepto de la originalidad. En sus diversos escritos, Levine insiste en este hecho:

Cabrera Infante, like Sarduy, is saying that language is *already always* a betrayal, a translation of the object that it pretends to express. It communicates not directly but metaphorically with “reality”; that is, it functions only within its own system, although it can mirror or can offer an analogous image of another “reality” (1975, 268)⁵.

And just as the existence of that original language is highly problematic, so is the concept of the original text. At least this is what Borges seems to be saying again and again in his fictions, particularly in “Pierre Menard, Author of the Quijote”. Cabrera Infante confirms this in his *TTT*: there are no originals, only translations (1984, 92)⁶.

Este aspecto es muy conveniente para la traductora, ya que por medio de él una vez más valida su trabajo. De este modo el autor no tendrá objeción alguna a las decisiones de la traductora y al respaldarla, le dará una especie de “visto bueno” muy útil frente a la crítica. Así, para Levine, la infidelidad es una estrategia abiertamente política y consciente que se convierte en una especie de fidelidad o colaboración según le conviene (Arrojo, 1994, 159).

Estos tres autores, además, se caracterizan por el uso que hacen del lenguaje en sus textos. Cabrera Infante, Sarduy y Puig, experimentan con las palabras, con sus sonidos y sus significados, concediéndole así tanta importancia a la forma como al contenido en sus novelas. Suzanne Jill Levine también ve en este aspecto un punto a su favor:

⁵ Cabrera Infante, al igual que Sarduy, está diciendo que el lenguaje *ya es siempre* una traición, una traducción del objeto que pretende expresar. No se comunica directamente sino metafóricamente con la “realidad”; es decir, sólo funciona dentro de su propio sistema, aun cuando puede reflejar u ofrecer una imagen análoga de otra “realidad”.

⁶ Y tal como la existencia de ese lenguaje original es tan problemática, también lo es el concepto del texto original. Al menos esto es lo que Borges parece decir una y otra vez en sus ficciones, particularmente en “Pierre Menard, autor del Quijote”. Cabrera Infante confirma esto en *Tres Tristes Tigres*: no existen originales, sólo traducciones.

Since it is at the level of language that the translator can be most creative, inventive, even subversive, I have preferred to translate writers like Cabrera Infante, Manuel Puig, and Severo Sarduy, who play with language, exposing its infidelity to itself, writers who create a new literature by parodying the old. Translation, another form of parody, is for a writer like Cabrera Infante “a more advanced stage” of the writing of the book, as Jorge Luis Borges once said. Thus, I have had the freedom to exaggerate the parodical elements (such as alliteration) when translating writers like Infante and Puig, particularly because they have been actively involved in the “subversion” of their originals (1984, 87-88)⁷.

Traducir el lenguaje coloquial, los retruécanos y las paronomasias, entre otros juegos de palabras, tan abundantes en estas obras, supone un gran reto para el traductor. Levine se basa en estas estructuras y en la dificultad de su traducción para justificar sus decisiones. Dada la imposibilidad de traducir literalmente estos elementos, Levine afirma que la creatividad debe ser lo más importante para lograr su reproducción. Así, esta traductora defiende las soluciones “creativas” que ofrece al asegurar que en una traducción literal se perderían estas formas y se permite ciertas libertades puesto que “el mecanismo” de la novela se lo admite. Dado que las traductoras feministas ven el lenguaje ya sea como un síntoma o como la opresión misma de la mujer, y buscan acabar con el lenguaje convencional, esta traducción “creativa” es otra excusa perfecta de Levine para justificar su intervencionismo.

Este método de traducción le ha valido no sólo la crítica de Rosemary Arrojo, quien ha sido considerada como antagónica a la traducción feminista, sino también por teóricos como Edwin Gentzler, quien también encuentra problemático y contradictorio el trabajo de Levine, sobre todo en lo que se refiere al uso de la deconstrucción. En su ensayo “Translation, Poststructuralism and Power”, Gentzler afirma que Levine hace un

⁷ Dado que en el nivel del lenguaje es en donde el traductor puede ser más creativo, inventivo e incluso subversivo, he preferido traducir a escritores como Cabrera Infante, Manuel Puig y Severo Sarduy, quienes juegan con el lenguaje y exponen la infidelidad del mismo, escritores que crean literatura nueva al parodiar la vieja. La traducción, otra forma de parodia, es para un escritor como Cabrera Infante “una etapa más avanzada” en el proceso de escritura de un libro, como dijo alguna vez Jorge Luis Borges. Así, he tenido la libertad de exagerar los elementos paródicos (como las aliteraciones) al traducir escritores como Infante y Puig, sobre todo porque se han involucrado en la “subversión” de sus originales.

uso selectivo de sus estrategias subversivas en la traducción, paralelas a las estrategias de la deconstrucción, al sólo aplicar algunas de ellas y a determinados autores:

Suzanne Jill Levine seems to be applying her translation strategy to selected authors, for example, the Cuban novelist Guillermo Cabrera Infante, whose own prose is *already* subversive and abusive. Thus Levine seems to claim a certain poetic license to take such liberties with her translation because the original text also plays with language, especially dialects of Cuban Spanish [...]. Levine has also talked extensively with the author and has Cabrera Infante's blessing to take the liberties she does. And what abuses she commits (2002, 203)⁸.

Gentzler menciona que en cuanto a cuestiones de poder, el uso que Levine le da a la noción de "autoridad", es decir la autoridad del autor original, para legitimar sus decisiones como traductora es problemático:

Without his authority, could she ever publish her work? Would a publisher accept a translation that has an additional thirty to forty pages not present in the original? [...] While the poststructuralist project has always been aimed at "deconstructing" the notion of the author, of authority, Levine, *uses* the fame of the author to legitimize her translation strategy (2002, 204-205)⁹.

Según este teórico, esta aplicación inconsistente de la deconstrucción por parte de Levine, termina por ser conservadora ya que no hace más que reforzar el estilo literario y las creencias ideológicas del autor (más adelante, en el estudio comparado, veremos algunas de estas contradicciones en la traducción de Levine). Sin embargo, el método de Levine también perpetúa estrategias violentas y abusivas que han servido para oprimir y colonizar, como afirma Gentzler:

Although Cabrera Infante may not mind seeing his texts man or womanhandled in translation, such a strategy applied to writers from

⁸ Suzanne Jill Levine parece aplicar su estrategia de traducción a autores selectos como por ejemplo el novelista cubano Guillermo Cabrera Infante, cuya prosa *ya* es subversiva y abusiva. Así, Levine parece alegar cierto permiso poético para tomarse tales libertades con su traducción porque el texto original también juega con el lenguaje, especialmente con los dialectos del español cubano [...] Levine también ha hablado exhaustivamente con el autor y tiene la bendición de Cabrera Infante para tomarse las libertades que se toma. Y qué abusos comete.

⁹ Sin su autoridad, ¿podría publicar su trabajo? ¿Aceptaría un editor una traducción con unas treinta o cuarenta páginas adicionales que no están presentes en el original? [...] Si bien el proyecto posestructuralista siempre ha tenido como objetivo "deconstruir" la noción de autor, Levine *usa* la fama del autor para legitimizar sus estrategias de traducción.

smaller countries may not be much appreciated. In deconstructive strategies, there is violence involved, but there is also affirmation and fun. [...] In discussions of poststructuralism and translation in the United States, often the pleasure, the double meaning, and the trickery of deconstruction have been omitted in favor of some ideological agenda, or the play is preserved at the expense of political engagement (2002, 26)¹⁰.

En lo que se refiere a ejemplos de las traducciones de Levine, probablemente el más sonado, representativo y controversial de esta traductora es el que se relaciona con *La Habana para un Infante difunto*, de Guillermo Cabrera Infante. Suzanne Jill Levine considera esta novela como machista, dado que según ella, en este texto el autor se burla de las mujeres y sus palabras. Ante esto, Levine declara en su artículo *Translation As (Sub)Version: On translating Infante's Inferno*:

Where does this leave a woman as translator of such a book? Is she not a double betrayer, to play Echo to this Narcissus, repeating the archetype once again? All who use the mother's father-tongue, who echo the ideas and discourse of great men are, in a sense, betrayers: this is the contradiction and compromise of dissidence. (1984, 92)¹¹

Unos párrafos después de esta declaración, Levine procede a justificar su traducción:

“no wee man can rape a woman”:

When the Havana narrator makes the jaded statement ‘no one man can rape a woman,’ the infernal translator undermines this popular myth with the book's own corrosive mechanism of alliteration and writes: ‘no wee man can rape a woman’. Since *La Habana para un infante difunto* mocks popular sexual mythology, subverts traditional narrative, and sets verbal reality above all others, the more subversive *Infante's Inferno* is, the better. (1984, 92)¹²

¹⁰ Aun cuando a Cabrera Infante pueda no importarle que sus textos se vean sujetos a la manipulación masculina o femenina en la traducción, una estrategia tal aplicada a escritores de países menores podría no ser bien vista. En las estrategias deconstructivas se involucra la violencia, pero también la afirmación y la diversión. En discusiones sobre posestructuralismo y traducción en los Estados Unidos, a menudo el placer, el doble sentido, y las artimañas de la deconstrucción han sido omitidas para favorecer alguna agenda ideológica, o se ha conservado el juego a expensas del compromiso político.

¹¹ ¿Dónde deja esto a la mujer como traductora de un libro así? ¿No es acaso una traidora por partida doble al hacerla de Eco de este Narciso y repetir una vez más el arquetipo? Todas aquellas que usan la lengua paterna de la madre, que hacen eco a las ideas y discursos de los grandes hombres son, en cierto sentido, traidoras: esta es la contradicción y el compromiso de la disidencia.

¹² Cuando el narrador de la Habana hace la desgastada afirmación “ningún hombre puede violar a una mujer”, la traductora infernal atenúa este mito popular mediante el mecanismo corrosivo de la aliteración que presenta el libro y escribe: “ningún machito puede violar a una mujer”. Puesto que *La Habana para un infante difunto* se burla de la mitología sexual popular, subvierte la narrativa tradicional y establece la realidad verbal por encima de todo, mientras más subversivo sea *Infante's Inferno* mejor.

Con esta traducción, lo que Levine hace es invertir el machismo de la novela para así burlarse del hombre y sus palabras. Como vemos, Levine lo justifica al decir que puesto que la novela está repleta de aliteraciones y juegos de palabras, ella traduce de manera creativa y subversiva, introduciendo aquí y allá aliteraciones para reproducir la forma de la novela. Sin embargo, este cambio, aun cuando responde al carácter formal de la obra, de ningún modo corresponde al contenido de la misma, y lo que es más, es una forma de censura. De un modo bastante violento, “subversivo”, Levine altera la lógica de la novela y por lo tanto la realidad cubana, para adaptarla a sus ideales. Además de revelar lo anterior, este ejemplo también demuestra cómo Levine y las traductoras feministas se pronuncian definitivamente por la forma por encima del contenido de los textos¹³.

Otro ejemplo podemos encontrarlo en su traducción de la obra *Cobra* de Severo Sarduy. En esta novela existe un juego de palabras entre apio y opio, juego que desde luego se pierde en una traducción literal. La solución que da entonces Levine es la de traducirlo por *coke*, es decir otra droga completamente diferente del opio. La traductora explica que eligió este término ya que con él se puede hacer un juego de sentidos entre el significado de *coke* como cocaína, y el sentido de *coke* como Coca Cola. Según su investigación, los efectos y connotaciones de la cocaína y del opio no son tan distantes: “La cocaína no tiene tantas formas ni usos como el opio, pero sí comparte con éste ciertas características y asociaciones sociales; por ello, la ‘coca’ satisface muchas de las funciones del ‘opio’ en el texto” (1998, 70). Así, Levine hace una comparación entre las

¹³ Para la realización de este trabajo de investigación, intenté localizar la cita “no wee man can rape a woman” dentro del cuerpo del texto de *Infante’s Inferno*, ya que al hacer la lectura de *La Habana para un Infante difunto*, no me encontré jamás con una expresión que diera origen a esta traducción. Suzanne Jill Levine no da referencia alguna sobre el capítulo o la página en donde se encuentra la cita en cuestión, por lo que me di a la tarea de buscarla y descubrí que no está presente en *Infante’s Inferno*. Tuve la fortuna de poder comunicarme con Suzanne Jill Levine a través de correos electrónicos y preguntarle al respecto. Éstos se encuentran anexados al final de este trabajo, y en ellos explica las posibles razones.

dos en la que finalmente determina que tienen características físicas parecidas, las dos pueden asociarse con el oriente, y pueden tener efectos similares.

Aún cuando ambas drogas puedan tener similitudes, definitivamente no son lo mismo y tampoco su relación con el país cubano. Cuba fue el principal país latinoamericano receptor de inmigrantes chinos en la segunda mitad del siglo XIX y en la primera del siglo XX. Con esta inmigración, llegó el opio a la isla, en donde era principalmente consumido por la población china. En sus novelas, Sarduy explora la fusión de las distintas culturas que llegaron a Cuba, la española, la africana y la china y, en *Cobra*, estudia particularmente la aproximación entre el oriente y el occidente. La referencia al opio en esta novela es un reflejo de la historia y la diversidad cultural cubana. Por ello, este cambio, que sacrifica el contenido por la forma, es una alteración del original y presentará una realidad falsa al lector estadounidense. En aras de mantener el juego de palabras, es decir la forma, Levine sacrifica el contenido e introduce uno completamente nuevo que distorsiona la realidad. En su postura feminista en la que defiende el derecho a la creatividad en la traducción, Levine se toma la libertad de adaptar los textos a su propia cultura.

Lo mismo ocurre en su traducción de *Boquitas pintadas* del argentino Manuel Puig. Esta obra contiene fragmentos de tangos que muchos lectores de habla hispana podrían reconocer. Cada capítulo inicia con un epígrafe que cita la letra de estas canciones, epígrafes que Levine decidió sustituir por canciones estadounidenses (en su mayoría) al considerar que para un lector de su país estas letras resultarían incomprensibles:

Los hispanohablantes, sobre todo los argentinos, y especialmente quienes poseen un oído musical, perciben de inmediato en estas letras el significado de lo que se dice y lo que se calla. Las canciones de Gardel, con su exagerado “mal gusto” y sus interpretaciones sarcásticas, establecen una distancia crítica –acentuada por la relación de la novela con la historia– con la realidad. Estas canciones producen

un contrapunto entre lo cómico y lo nostálgico que puede ser “oído” por el lector argentino. Para el lector estadounidense, en cambio, la traducción literal de lugares comunes como “era para mí la vida entera” resulta poco eficaz. Aunque se trate de una canción popular, una traducción literal de la letra no lograría reproducir ni el tono del tango, ni la relación íntima entre cantante y lector. (1998, 162-163)

Por esta razón, Levine y Sarduy decidieron traducir sólo las letras que resultaran esenciales para la trama, mientras que el resto de los epígrafes fueron sustituidos por frases sacadas del cine de Hollywood o por traducciones de los radiocomerciales argentinos que imitan a la publicidad estadounidense. Así, la frase “Deliciosas criaturas perfumadas, quiero el beso de sus boquitas pintadas” del tango de Alfred LePera, se sustituyó por “She fought with the fury of a tigress for her man! He treated her rough – and she loved it!”¹⁴ anuncio de la película *Red Dust*, con Jean Harlow y Clark Gable, al igual que la frase “Charlemos, la tarde es triste...” de Luis Rubinstein se intercambió por “As long as you can smile, success can be yours”¹⁵, proveniente de un radiocomercial argentino.

En mi opinión, esta decisión implica subestimar al lector o ser condescendiente con él. Creo que dado el paso del tiempo mucha gente de países hispanohablantes, puede no estar ya tan familiarizada con las letras de algunas de estas canciones. Sin embargo, no creo que por ello estos lectores latinos no vayan a ser capaces de entender el carácter de *Boquitas pintadas*, e incluso, considero que la lectura del libro podría ayudar a familiarizarlos y acercarlos a la cultura argentina. No veo por qué no podría ser igual con un lector estadounidense, sobre todo tomando en cuenta que Estados Unidos es un país mucho más cercano a la cultura latinoamericana que un país europeo o asiático, por ejemplo, tanto por la cercanía geográfica como por el gran número de inmigrantes latinos que allí residen. Creo que al sustituir los tangos se pierde parte de la identidad del texto y de la cultura que expresa, además de la posibilidad de que el lector

¹⁴ Peleó por su hombre con la furia de una tigresa. Él la maltrataba y a ella le encantaba.

¹⁵ Mientras sonrías, el éxito será tuyo.

estadounidense entre en contacto con esa cultura y se entere de qué tratan sus canciones. Asimismo, este cambio me parece el reflejo de una actitud muy estadounidense, en la que Levine espera que el texto se adapte a su cultura en lugar de que su cultura haga el intento por tratar de adaptarse al texto y a la otredad del mismo.

Sin embargo, una vez más, esta estrategia le resulta conveniente para exaltar el valor de la traducción por encima del texto original: “El hecho de que en el primer episodio un tango pueda ser reemplazado por otro no demuestra las limitaciones de la traducción sino el carácter provisional del original. Hay muchos otros tangos que hubieran podido formar parte del original de *Boquitas*. Y como concluye Borges en su ensayo sobre las versiones homéricas, “el concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio” (1998, 168).

Finalmente, queda el ejemplo de *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante. La versión en inglés, llamada *Three Trapped Tigers*, también producto de la colaboración entre Levine y el autor, terminó teniendo treinta páginas más de chistes que el original, por lo que en este caso a Levine no le queda más que reconocer que se trata más de una versión que de una traducción:

This leads to the fact that the translation of this book was bound to be a *version* rather than a translation. But again, this is not only because of the nature of the book but because the author himself was the prime translator. [...] The result is that Guillermo felt at a greater liberty to play with English than he did with Spanish. It is principally for this reason, then, that *Three Trapped Tigers*, which contains thirty pages more of jokes than *Tres tristes tigres*, is a version rather than a translation.(1975, 270)¹⁶

En realidad, la mayoría de los textos de Levine son adaptaciones o versiones más que traducciones. Lo más honesto sería reconocerlos como tal, pero desde luego esto iría en

¹⁶ Esto lleva al hecho de que la traducción de este libro estaba obligada a ser una *versión* más que una traducción. Pero, una vez más, esto no se debe sólo a la naturaleza del libro sino también a que el autor mismo fuera el traductor principal. [...] El resultado es que Guillermo sintió una mayor libertad para jugar con el inglés que con el español. Principalmente por esta razón, *Three Trapped Tigers*, que contiene treinta páginas más de chistes que *Tres tristes tigres*, es una versión más que una traducción.

detrimento de los objetivos feministas. Un sentido tal de la ética, agregado a la violencia a la que son sometidos los textos no hace más que repetir el esquema patriarcal, igualmente injusto, a la vez que condena al silencio al lector, al autor, y sobre todo, a la cultura que éste expresa en su texto.

En los capítulos siguientes me enfocaré en el análisis de una traducción en particular de Suzanne Jill Levine, la de la obra *La Habana para un Infante difunto*, de Guillermo Cabrera Infante. Compararé la traducción de Levine con otra de la misma obra al francés también realizada por una mujer, Anny Amberni. Mediante este estudio comparativo podremos ver claramente las decisiones de una traducción feminista contrapuestas a una traducción sin esta implicación de género.

Unas palabras acerca de Anny Amberni

Hasta aquí, he dicho mucho sobre Suzanne Jill Levine pero poco acerca de Anny Amberni. Es poca la información que logré reunir acerca de la traductora francesa, pero por escasa que sea, es pertinente revisarla antes de proceder al estudio comparado. Esto ayudará a establecer algunas similitudes y diferencias con la versión de Suzanne Jill Levine y será útil al momento de comparar el trabajo de cada una de estas traductoras.

Al investigar sobre Anny Amberni descubrí que ha traducido una buena cantidad de textos literarios del español al francés. Si se busca su nombre en Internet aparece un sinnúmero de páginas que la mencionan como traductora de obras de escritores latinoamericanos principalmente, Carlos Montemayor, Alicia Dujovne Ortiz, Rodrigo Rey Rosa, Salvador Garmendia y, desde luego, Guillermo Cabrera Infante. Sin embargo, no encontré ninguna otra información acerca de ella, ni en la red ni en bases de datos. Al parecer, Amberni no se ha dedicado a la teoría de la traducción, como es el

caso de Levine. Dada esta falta de información, es difícil saber cuál fue su formación o hacia qué teoría de la traducción se inclina.

Sin embargo, hay algo que podemos inferir sobre esta traductora francesa en una nota de la propia Suzanne Jill Levine en *Escriba subversiva*: “Según Anny Amberni, la traductora francesa de *La Habana*, GCI le confesó su gran temor hacia la mujer a quien el autor dedica ‘La amazona’, el capítulo más largo del libro” (1998, 73). De esta afirmación podemos entender que Amberni tuvo contacto con Cabrera Infante para la realización de la traducción al francés. El problema con esta nota es que, al igual que con la célebre cita de “no wee man can rape a woman” (en la que no aparece la página del texto en la que se encontraría), Levine no señala la fuente de esta afirmación. En mi breve correspondencia con la traductora estadounidense, anexada al final de este trabajo, le pregunté acerca de una posible colaboración entre Anny Amberni y Cabrera Infante, pero no obtuve una respuesta contundente. Por esta razón, no puedo afirmar fehacientemente que haya existido una colaboración como la que Levine tuvo con el autor, pero por la nota de *Escriba subversiva* al parecer sí existió un contacto entre ambos para la traducción al francés.

Otro hecho que revela que Amberni podría haber mantenido contacto con otros autores a los que tradujo lo hallé en una página de Internet, en un blog, para ser exacta. Éste lleva por título *Club de traductores literarios de Buenos Aires* y en él está reproducido un artículo que la escritora argentina Alicia Dujovne Ortiz publicó en el diario *La Nación*. El artículo se titula “Torturas del traducido”; en él habla acerca de las dificultades de traducir a otros idiomas tanto las expresiones como la cultura latinoamericana misma y narra una serie de experiencias con traductores que o no han entendido los textos o los han simplificado. La escritora, quien reside en Francia, habla

en particular de la experiencia de ser traducida al francés, y en un párrafo hace la siguiente afirmación:

Por lo demás quiero rendir justicia a excelentes traductores como el desaparecido Antoine Berman –casado con la traductora argentina Isabelle Garma–, que sabía revelar los múltiples centros de la frase barroca, o como Jacques Tournier y las también desaparecidas Laure Bataillon y Anny Amberni que, al traducirme, me bombardeaban con preguntas sutiles y precisas, convirtiéndome en un diccionario vivo de sentidos concretos: ¿Qué significa esta palabra en la época y el lugar en que se la pronuncia y, sobre todo, qué significa para usted?" La barrera de lo exótico supuestamente ilógico desaparece por obra y gracia del sentido común y de esa rara y exquisita virtud, la buena voluntad.

(<http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com/2009/09/quejas-recurrentes-de-los-traducidos.html>) miércoles 20 de enero de 2010.

Como vemos, parece que en más de una ocasión Amberni mantuvo contacto directo con los autores a los que tradujo. Este hecho me parece relevante ya que es un punto en el que coinciden Suzanne Jill Levine y Anny Amberni, y que además hace más fuerte el contraste entre una traducción y otra. Si damos crédito a lo dicho por Levine, al haber tenido ambas contacto con Guillermo Cabrera Infante para la traducción de *La Habana para un Infante difunto*, podremos distinguir la tendencia “innovadora” de una traducción feminista, de otra “más tradicional”. Una vez establecida esta relación, podemos proceder con el estudio comparado.

LA HABANA PARA UN INFANTE DIFUNTO

Presentación de la obra

Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) es una de las figuras más representativas de la literatura cubana de la segunda mitad del siglo XX. Este autor, controversial tanto por sus ideas políticas como por su obra, fue reconocido a nivel mundial por poseer un estilo provocativo y vanguardista que rompió radicalmente con muchas de las nociones tradicionales de la creación literaria.

Cabrera Infante empezó a escribir desde muy joven pero no fue sino hasta 1967 cuando se dio a conocer a nivel internacional con *Tres tristes tigres*. Esta obra obtuvo un gran reconocimiento puesto que su autor trató diversos temas como la cultura cubana y su expresión oral, en particular en la Habana, y la literatura como artificio mediante un gran sentido del humor e ingeniosos juegos de palabras. Se trata de una novela con una trama poco tradicional, ya que su estructura es libre y se asemeja a un collage de fragmentos literarios tales como anécdotas, parodias, cartas, sesiones psiquiátricas, traducciones y sueños en los que cinco personajes principales narran una serie de intrigas, enredos y eventos que se desarrollan en un par de noches de 1958, al alba de la revolución.

Aun cuando otros autores cubanos ya hubieran experimentado con la narrativa fragmentada y hubieran utilizado el lenguaje popular de manera creativa, según Ardis L. Nelson: “Cabrera Infante was the first Cuban successfully to employ extensive wordplay to create a truly funny book, written with the specific intent to capture the spoken Word of a certain region and epoch: Havana in the 1950’s. In the spirit of

Borges, Cabrera Infante reminds readers that they are reading a piece of fiction, thus exposing literature for the artifice that it is” (1992)¹.

Tres Tristes Tigres definió así un estilo que persistiría en todas las futuras producciones de su autor. En 1979, el autor cubano publicó *La Habana para un Infante difunto* en España. Este texto, al estilo de *Tres tristes tigres*, es una obra rica en juegos de palabras y parodias, pero que, en este caso, juega más con la palabra escrita que con la oral.

La Habana para un Infante difunto es un conjunto de relatos que combinan la autobiografía con la ficción. Es la historia de un niño de doce años que deja la provincia en compañía de su familia para mudarse a la Habana, ciudad en donde la infancia parece para dar paso a una adolescencia que se extasía ante tres descubrimientos: la ciudad, el cine y las mujeres. El texto es una especie de crónica picaresca en la que Cabrera Infante explora el erotismo y la sexualidad mediante las aventuras sexuales frustradas del narrador, un joven don Juan fallido.

El texto está conformado por doce capítulos prácticamente independientes entre sí que presentan tanto las costumbres sexuales en la Habana como las experiencias individuales del narrador. Según Isabel Álvarez-Borland, el mecanismo que unifica estos episodios se relaciona con el arte de escribir y la experiencia de la creación literaria, ya que existe un paralelo constante entre las experiencias eróticas narradas como anécdotas, y las experiencias por las que atraviesa el narrador como escritor de estas memorias sexuales (1985, 45). Es cierto que también existe una especie de constante en todos los capítulos: el fracaso continuo en la búsqueda por la relación amorosa y sexual perfecta; pero más allá de esta característica evidente, está el elemento

¹ Cabrera Infante fue el primer cubano que logró utilizar exitosamente los juegos de palabras para crear un libro verdaderamente gracioso, escrito con la intención específica de capturar la palabra hablada de una región y época determinadas: La Habana de los años 1950. Al igual que Borges, Cabrera Infante le recuerda a los lectores que están leyendo una pieza de ficción, con lo que expone a la literatura como el artificio que es.

relacionado con la génesis del relato. En el texto hay referencias múltiples al proceso creativo de la escritura, y el narrador se muestra consciente de su papel como escritor de estas memorias, más que de su papel como protagonista de las mismas. El narrador muestra una falta de conducta analítica como protagonista, carencia que compensa al preocuparse por los aspectos estilísticos del texto.

El capítulo “La muchacha más linda del mundo” abre con una disculpa referente al título del mismo: “¿Me perdonarán la hipérbole? Tienen que perdonármela: de joven uno siempre es excesivo y si ella no era la muchacha más linda del mundo, por lo menos me lo parecía” (1979, 333). Como Álvarez-Borland afirma, esta frase establece un diálogo entre el narrador y el lector en cuanto a su papel como escritor (1985, 47). Como autor de estas memorias, busca tener control sobre sus palabras, un deseo que, además de desviarlo de la introspección en torno a sus actos, resulta paralelo a sus frustraciones sexuales al no encontrar las palabras exactas. En algunas ocasiones el narrador se desvía del relato para meditar en torno al significado de una palabra, mientras que, en otras, se disculpa con el lector ante lo inadecuado de sus palabras. El constante uso de aliteraciones forma parte de este mismo mecanismo. En el nivel formal de la obra, las aliteraciones compensan la falta de fluidez tanto en la narrativa como en la vida sexual frustrada del personaje. El mismo Cabrera Infante afirma al respecto: “Hay un erotismo que comienza y termina en las palabras: la aliteración, el mecanismo retórico más usual en el libro, es una especie de enlace erótico dentro de la escritura, en que las palabras, comenzando por la misma letra o sílaba, parecen montarse unas a otras en el más bestial de los coitos...” (en Isabel Álvarez-Borland, 1985, 47).

El capítulo final del libro llamado “Epílogo: función continua”, reúne ambos mundos, tanto el anecdótico en donde el narrador es protagonista, como el de la creación literaria, en donde el narrador es autor. En este capítulo, el lector pasa de leer

un recuento de memorias, a introducirse en un mundo fantástico: el narrador asiste al cine y termina atrapado dentro de una vagina gigante, de la que escapa en una alfombra mágica para renacer. Mediante un final como éste, Cabrera Infante deja al lector sin respuestas en el nivel anecdótico, mientras que refuerza la preocupación del narrador por el aspecto creativo.

Así, el texto cuestiona su naturaleza literaria y mantiene un diálogo con el lector, y el narrador, en tanto que protagonista del relato y autor del mismo, se enfrenta a decepciones y frustraciones constantes. Como Álvarez Borland afirma, la conciencia por parte de Cabrera Infante de la ficcionalidad del texto es el elemento cohesivo de la obra (1985, 48).

Breve estudio comparado

Dado que *La Habana para un Infante difunto* es una obra muy extensa, de 600 páginas aproximadamente, un estudio exhaustivo sobrepasaría tanto las limitaciones como las ambiciones de este trabajo de investigación. Por ello he decidido seleccionar ciertos ejemplos que, según mi parecer, ilustran claramente la traducción feminista de Levine, para después confrontarlos con la versión francesa, sin implicaciones de género. Estos ejemplos van desde aspectos generales tales como el título de la obra y de los capítulos, hasta fragmentos específicos del texto pertenecientes a diferentes capítulos de la obra. Seleccioné algunos de estos ejemplos al comparar capítulos completos de la obra en los distintos idiomas, mientras que algunos surgen a partir de *Escriba subversiva* ya que ahí Suzanne Jill Levine presenta y explica algunos fragmentos de su traducción.

1.	Título	
G. C. INFANTE	S. J. LEVINE	A. AMBERNI
La Habana para un Infante difunto	Infante's Inferno	La Havane pour un Infante défunt

El título original, por Cabrera Infante, revela tres aspectos característicos de su estilo. Primero, existe una referencia musical, en este caso a la pieza *Pavane pour une infante défunte* de Maurice Ravel. Ésta refleja la importancia de la música para el autor, quien constantemente hace referencias a piezas musicales y a compositores tanto en *La Habana para un Infante difunto*, como en otros muchos de sus textos. Segundo, existe un juego de palabras al modificar el título original de la pieza, al intercambiar “pavana” por “Habana” y al cambiar “infanta” por “Infante”, en masculino y mayúscula, haciendo referencia a su propio nombre. Tercero, existe una paronomasia entre las palabras “Infante” y “difunto”, aspecto que refleja el carácter formal de la obra, puesto que en *La Habana...* abundan las paronomasias, aliteraciones y juegos de palabras. Con estas modificaciones al título de la pieza de Ravel, Cabrera Infante logra obtener un título creativo y muy representativo de la obra en cuanto a forma pero también en cuanto a contenido, ya que este título se refiere a la muerte de la infancia del narrador quien, al llegar a la ciudad de la Habana, descubre los placeres sexuales, tema que se desarrolla exhaustivamente a lo largo de los doce capítulos del texto.

La traducción del título al francés no supone dificultades, puesto que el título de la pieza musical está originalmente en francés, por lo que el sentido que le imprime el autor queda intacto en una traducción literal. No es, pues, más que un regreso al idioma de procedencia del título de la pieza.

En inglés, la pieza de Ravel se traduce como *Pavane for a Dead Princess*, sin embargo, también es bastante conocida por su título original en francés, título con el

que se puede encontrar tanto en enciclopedias y diccionarios como en discos de música. Un conocedor de música podría reconocer la referencia a la pieza de Ravel en una traducción literal del título tan fácilmente como un lector hispano del original y como un lector francoparlante de la versión francesa. Asimismo, un lector sin esta referencia cultural no entenderá el origen del título, sin importar el idioma en que se encuentre. Sin embargo, Suzanne Jill Levine descarta la posibilidad de una traducción literal: “That *Infante’s Inferno* is a version, a subversión, is already apparent in the title. What is alive in *La Habana para un Infante difunto* would become truly dead in literal *Havana for a Dead Infant*. Because of what is lost and can be gained in crossing the language barrier, because of the inevitable rereading that occurs in transposing a text from one context to another, a translation must subvert the original” (1984, 92)². Como vemos, Levine cree que es una obligación de la traducción subvertir el original, y por lo tanto, rechaza una traducción literal, aun cuando pueda realizarse. Así, el título que recibe la obra en inglés es *Infante’s Inferno*, título que Levine interpreta y justifica de este modo:

La Habana es la historia de un viaje dantesco, de una búsqueda de múltiples Beatrices, inspirada no en el amor divino sino en el deseo profano: el narrador errante descubre que el verdadero amor no es sino una obsesión con el sexo, y que la “comuni3n espiritual” no es más que una ilusi3n. En esta inversi3n par3dica, el difunto infante queda atrapado entre los círculos infernales y celestes de *La Habana* y termina por escribir un libro de memorias, un discurso infinitamente proustiano.

El título de la traducci3n inglesa se mantiene fiel a la intenci3n del original. Así como Virgilio guía a Dante por los infiernos en busca de Homero, también el narrador de la novela –guiado por Dantes y Virgilio y Safos– viaja en pos de la memoria y de su identidad como escritor. *La Habana* satiriza la búsqueda dantesca de la inspiraci3n divina al sugerir que el amante, como el escritor, siempre está solo y encarcelado en su propio discurso. (1998, 148-149)

² Es evidente ya desde el título que *Infante’s Inferno* es una versi3n, una subversi3n. La vivacidad de *La Habana para un Infante difunto* moriría en la traducci3n literal: *Havana for a Dead Infant*. Debido a lo que se gana o se pierde al cruzar la barrera del lenguaje, debido a la relectura inevitable que ocurre al transponer un texto de un contexto a otro, una traducci3n debe subvertir el original.

Este título, sin embargo, elimina la referencia a la pieza de Ravel, con lo que se pierde tanto la parodia musical como la alusión al contenido de la obra. Es cierto que mantiene la paronomasia y el juego de palabras con el apellido del autor pero también introduce una relación con *La divina comedia* que, según mi parecer, es una explicitación que vuelve bastante obvia la trama del texto y resulta en un título menos original e interesante. En *Escriba subversiva*, Levine también comenta lo siguiente:

Infante's Inferno crea un juego aliterativo sobre el nombre del autor, pero, ¿qué tiene que ver *La Habana* con Dante? Nuestro guía nos lleva por el “infierno” de una Habana perdida y nos dice que encontraremos “más que un vigilante Virgilio para todo maldito Dante” (p. 108). El verdadero Virgilio de Cabrera Infante, el escritor homosexual Virgilio Piñera, alguna vez hizo un comentario bastante misógino y dijo que la vagina era un infierno. La Habana es un Hades sexual para el Infante adolescente, y en *Tres tristes tigres* la capital cubana aparece como un infierno cabaretero. (1998, 80)

No es descabellado decir que es una exageración llevar la idea de “vagina” como “infierno” al título. Esta intención añade un matiz más intenso del que existe en el original. Si bien es cierto que para él las mujeres representan frustración, decepción y soledad, también constituyen una figura de deseo y placer. Sin embargo, como veremos al llegar a los ejemplos tomados del capítulo final llamado “Función continua”, no es la única ocasión en que la figura femenina adquiere un carácter más terrible, intimidante e infernal que en el original.

Así, Levine y Cabrera Infante optan por una transformación para obtener un título nuevo, más “creativo”, un título, sin embargo, que a mi parecer resulta más evidente y menos interesante.

2.	Títulos de capítulos	
G. C. INFANTE	S. J. LEVINE	A. AMBERNI
La casa de las transfiguraciones	The house of changes	La demeure des transfigurations
Amor propio	Love thyself	Amour-propre
Amor trompero	Love thy neighbor	Amour menteur
“ <i>La plus que lente</i> ”	La plus que lente	La plus que lente
Todo vence al amor	Love conquered by all	Tout a raison de l’amour
Mi último fracaso	You always can tell	Fin de fiasco
La muchacha más linda del mundo	The most beautiful girl in the World	La plus belle fille du monde
La visión del mirón miope	Vigil of the naked I	Les visions d’un voyeur sur verre
Falsos amores con una ballarina	Faux pas with a ballerina	Fausse amours avec une ballerine
Casuales encuentros forzados	–	Rencontres fortuites et forcées
La amazona	The amazon	L’Amazone
Epílogo: Función continua	Epilog. Movies must have an end	Séance permanente

En cuanto a los títulos de los capítulos, algunos pueden traducirse literalmente sin problema alguno, mientras que otros representan un reto mayor. El primer capítulo en el que vemos una variación en inglés es el capítulo llamado “Amor propio”, uno de los más breves del texto y que trata acerca del descubrimiento de la masturbación por parte del narrador. Levine traduce este título como “Love thyself” aun cuando bien podría haber sido traducido literalmente como “Self-Love” o incluso con el mismo título que Amberni le da en francés, “Amour-propre”. Levine considera estas dos opciones perfectamente aceptables pero carentes “de la ironía del término ‘amor propio’ que contrasta el amor literal con el sentido más metafórico de orgullo o vanidad” (1998,

155). También justifica la asociación bíblica: “*Love thyself* es una frase sacada de la retórica bíblica (y Cecil B. DeMille no fue el primero en descubrir que la Biblia es un libro muy erótico) que además (re)produce cierta tensión lúdica entre lo literal y lo figurativo, entre el “amor propio” bueno y el malo, entre el amor y el sexo” (1998, 155). Este título, en este caso, me parece acertado, sobre todo considerando el contraste que supone el capítulo siguiente en el texto.

“Amor trompero” es un capítulo que trata acerca de cómo este mismo adolescente va al cine en busca de poder seducir a alguna muchacha. Todo él narra los encuentros con las vecinas de butaca, ya sea como fracasos o como logros. Como vemos, es un capítulo que contrasta con el anterior ya que, mientras el primero indica el amor hacia uno mismo, traducido como la masturbación, el segundo es la búsqueda del amor (también en un sentido sexual) del otro. Levine traduce entonces el título de este capítulo como “*Love thy neighbor*”, título que marca bien el contraste con el anterior, y que resulta adecuado e ingenioso.

Sin embargo, el problema surge en las primeras líneas del capítulo, ya que “Amor trompero”, el título en español, se refiere al refrán que Cabrera Infante menciona en el primer párrafo: “Amor trompero, cuantas veo, tantas quiero”. Este dicho se refiere a un don Juan que se enamora de cuanta muchacha se cruza en su camino, como es el caso del narrador. Anny Amberní traduce el nombre del capítulo por “*Amour menteur*” y traduce el refrán por: “*Amour menteur/À chacune tu donnes ton coeur*”. Esta traducción me parece una buena equivalencia ya que refleja bien la noción de enamorarse con facilidad y reproduce la rima que existe en el original. Levine traduce el refrán por “*Your neighbor’s grass is where it’s green*” y lo justifica de este modo:

El narrador comienza este episodio con el refrán popular “Amor trompero, cuantas veo, tantas quiero”, que corresponde al dicho inglés “*The grass is always greener elsewhere*” [“El pasto siempre es más verde en otro lugar”]- La frase *Love Thy Neighbor* me pareció una introducción apropiada a este episodio que narra los repetidos pero fallidos intentos del narrador por seducir a varias mujeres en los cines habaneros. *Neighbor* es un sustituto apropiado, ya que el primer significado de esta palabra es “vecino”, y en este episodio el narrador se sienta estratégicamente al lado de confiadas damas que se vuelven sus vecinas provisionales. La frase *False love* hubiera sido una traducción más literal de “amor trompero”, pero *Love Thy Neighbor* es un título que evoca más los dichos y refranes populares. (1998, 156)

Esta traducción, más que referirse a alguien enamorado, remite sobre todo a alguien que siempre anhela lo que tienen los demás, a alguien que siempre está insatisfecho con lo que posee. Aun cuando en el transcurso de la lectura pueda entenderse con mayor claridad a qué se refiere, creo que la traducción de Amberni está mejor lograda. “Love thy neighbor” es un buen título, pero pierde fuerza ante la traducción del refrán.

El siguiente título de capítulo que merece ser revisado es el llamado “Mi último fracaso”. Éste narra las aventuras del joven en los burdeles, donde fracasa al pretender tener su primera relación sexual, y culmina en un encuentro con una prostituta en la calle con la que tampoco logra nada. El capítulo cierra con una conversación entre el adolescente y la “fletera”:

3.	Capítulo “Mi último fracaso”
G. C. INFANTE	<p>–Pensé que esta noche no iba a hacer ningún negocio –dijo ella todavía en Obrapía. –Ya tú ves –le dije yo, dejando la frase en el aire húmedo para que ella la completara con la letra de un bolero: –Uno no sabe nunca nada. Yo podía responder con la letra de otro bolero porque había llegado al conocimiento de mi sexualidad: “Tú serás mi último fracaso”. (1979, 331)</p>
S. J. LEVINE	<p>“And I thought I wouldn’t do any business tonight,” she said, still on Obrapía. “You see,” I said to her, leaving the phrase in the damp air so that she could complete it with the saying: “You can never tell.”</p>

	(2005, 167)
A. AMBERNI	<p>–Tiens, je ne pensais pas faire quelque chose ce soir, dit-elle avant que nous ayons quitté la rue Obrapia.</p> <p>–Tu vois, dis-je, suspendant ces mots dans l’air humide, attendant qu’elle me renvoie un titre.</p> <p>–Sait-on jamais.</p> <p>J’aurais pu lui répondre par un dicton car je me savais parvenu à la connaissance de ma sexualité : solution d’un sage, pollution d’une page.</p> <p>(1999, 282)</p>

Como podemos apreciar, en el original el nombre de este capítulo viene de la frase final en la que el narrador evoca la letra de un bolero. Levine tradujo el título del mismo como “You can always tell” y explica:

Lo primero que se me ocurrió como traducción de este título fue *Better Late Than Never* [“Más vale tarde que nunca”], un dicho popular que podría leerse como una celebración de la primera experiencia sexual que el narrador por fin consuma después de titubear durante 300 páginas. Luego pensé en *You Never Can Tell* [“Uno nunca sabe”], la traducción de las últimas palabras de la chica. Pero como la última frase siempre debe ser pronunciada por el narrador, Cabrera Infante sugirió que usáramos *You can always tell* [“Uno siempre sabe”], un eco irónico de las palabras (y las obsesiones narcisistas) del narrador. Quizá (inconscientemente) nos inspiró la teoría freudiana, especialmente el ensayo sobre “El sentido antitético de las palabras primarias”, que demuestra cómo a veces “sí” significa “no” y viceversa. ¿Pasaría lo mismo con “siempre” y “nunca”? (1998, 157)

Primero, la afirmación de que en este capítulo el narrador consuma su primer acto sexual es falsa. El encuentro con la prostituta del final termina siendo un fracaso, al igual que con las prostitutas del burdel, ya que el narrador sufre una eyaculación precoz y nuevamente se ve humillado. La frase “Tú serás mi último fracaso” es muy clara dentro de la estructura del libro puesto que marca el fin de la vida sexual frustrada del personaje, quien por fin se iniciará sexualmente de manera exitosa en el capítulo siguiente llamado “La muchacha más linda del mundo”.

Segundo, la justificación de la traducción del título como “You always can tell”, cuando la frase final de la prostituta es “Uno nunca sabe”, es decir “You never can tell”,

además de ser rebuscada es ambigua. La alusión al ensayo de Freud no tiene nada que ver con el contenido del capítulo, además, el lector difícilmente podría comprender esta referencia, aspecto que en otras ocasiones tanto preocupa a Levine. Más adelante continúa con la justificación del título, misma que continua careciendo de claridad:

El capítulo “You Can Always Tell” contiene un buen número de “pecados”: 1) El narrador se acerca automáticamente a la “fletera”, sin saber si se trata o no de una prostituta, y por lo tanto “uno siempre sabe”; 2) “Mi último fracaso” es una afirmación que nos hace pensar en la frase negativa (aunque afirmativa) “uno nunca sabe”, así como en las incertidumbres de la iniciación sexual; 3) “Mi último fracaso” evoca otro texto, una canción, así como el título de *La Habana para un infante difunto* recuerda a Ravel, afirmando lo verbal y lo literario por encima de la realidad que se describe. “Uno siempre sabe”, una cita modificada del diccionario de lugares comunes, enfatiza la importancia de la narración en este relato, en donde el narrador no siempre puede actuar pero siempre puede hablar. (1998, 157)

Al tratar de hacer una traducción creativa, Levine termina por ofrecer una traducción rebuscada y poco clara, aparte de lo incoherente que resulta la explicación. Además, su texto omite la parte final del original respecto a la afirmación de la sexualidad del narrador y la referencia al bolero.

La versión en francés, de Amberni, es “Fin de fiasco” título que presenta una mejor equivalencia que el de Levine, y que resume bien el contenido del capítulo ya que, al igual que el original, hace referencia al fin de las relaciones sexuales frustradas del narrador. Tal como en la versión al inglés, la referencia al bolero se pierde, pero al menos este título guarda una mayor similitud con el original y está libre de ambigüedades o soluciones demasiado rebuscadas.

En cuanto al párrafo final del capítulo, Amberni no elimina la frase referente a la sexualidad del narrador, lo que se transforma en la versión francesa es la referencia al título del bolero, “Tú serás mi último fracaso”, la cual Amberni traduce por: “solution d’un sage, pollution d’une page”, lo cual también modifica el sentido del final del capítulo.

“La visión del mirón miope” es un capítulo en el que el narrador se dedica a observar, o mejor dicho, a espiar a cuanta mujer le sea posible desde el balcón de su edificio. Con un par de binoculares, este joven desarrolla una afición voyeurista, afición que dejará al final del capítulo tras decepcionarse una y otra vez con sus visiones. Levine lo traduce por “Vigil of the naked I”, título en el que la aliteración se pierde y se sustituye por un juego de palabras entre *I* y *eye*. Amberni lo traduce como “Les visions d’un voyeur sur verre”, un título que compensa la aliteración del original, y que es menos rebuscado que el de Levine. Una vez más, la traductora estadounidense se esfuerza por encontrar un título que establezca alguna semejanza con el original pero que a su vez sea diferente y más “creativo”, aun cuando podría optar por traducciones más sencillas y con un mayor grado de equivalencia.

El siguiente aspecto que vale la pena revisar es el relacionado con el capítulo llamado “Casuales encuentros forzados”. Como podemos observar en la tabla, este título carece de un equivalente en la traducción al inglés, y la razón de esto es que el capítulo fue suprimido en *Infante’s Inferno*. Tal como Suzanne Jill Levine lo señala en la correspondencia que tuve con ella, en *Escriba subversiva* aparece una breve nota al pie de página donde explica la razón:

Según Anny Amberni, la traductora francesa de *La Habana*, GCI le confesó su gran temor hacia la mujer a quien el autor dedica ‘La amazona’, el capítulo más largo del libro. Este episodio se duplicó en cuanto el autor lo re-escribió, obligándonos (el editor se había alarmado ante el calibre del libro) a suprimir un capítulo sobre las casuales aventuras sexuales del narrador con mujeres encontradas por la calle o en autobuses. Yo traduje el título –“Casuales encuentros forzados”– por *Casually Enforced Encounters* [“Encuentros casualmente forzados”] –añadiendo aliteración al insulto original– . (1998, 73)

Esta decisión, entonces, no fue tomada por Levine, pero aún así nos revela mucho acerca de la mentalidad de la editorial. Es claro que no se pretendía que *Infante’s*

Inferno fuera una traducción, sino una reescritura, una versión. No veo este aspecto como algo negativo, pero definitivamente creo que no debería llamarse traducción a algo que claramente no lo es. No creo que pueda llamarse traducción, si el texto en inglés es más largo en algunos capítulos e incluso cambia en algunas partes, mientras que en otras se suprime texto, como en este caso, un capítulo completo³.

La traducción de Amberni, que conserva el capítulo en cuestión, hace un claro contraste con la versión al inglés ya que en ella ni se aumentó ni se suprimió texto, a pesar de que Amberni también se mantuvo en contacto con Cabrera Infante. Como vemos, la participación del autor en este caso no resultó en grandes variaciones como en el caso de *Infante's Inferno*.

El último título que queda por revisar es el del epílogo, llamado “Función continua”. Este capítulo final es en donde realidad y fantasía se mezclan cuando el narrador, al tratar de seducir a su vecina de butaca en el cine, de pronto se pierde dentro de una vagina gigante. Así, la historia toma un giro inesperado y nos hace conscientes de la ficcionalidad del texto. Este capítulo resume y simboliza la búsqueda eterna y cíclica del personaje por encontrar la relación sexual y amorosa perfecta.

Tras realizar un viaje místico en donde la vida y el arte se confunden, el narrador escapa de la vagina gigante en una alfombra mágica tras lo cual cierra el texto al decir: “Aquí llegamos” (1979, 711). Estas palabras evocan un episodio en el capítulo “Amor trompero”, en donde el narrador va al cine con su hermano menor, quien lo interrumpe en un acto de seducción al pronunciar estas mismas palabras: “[...] una voz que se hizo familiar enseguida dijo a mi oído, gritando: ‘Aquí llegamos’. Era, por supuesto, mi

³ En algunas ediciones de *La Habana para un Infante difunto*, como la de Plaza & Jane's y la del Club Internacional del Libro, también falta el capítulo “Casuales encuentros forzados”. Desconozco la razón de esta decisión, sin embargo, ambas ediciones son posteriores a la de Seix Barral, la editorial que originalmente publicó la obra en 1979. La de Plaza & Jane's es de 1989 y la del Club Internacional del libro es de 1998. Aún así, tanto la traducción al inglés, realizada en 1984, como la traducción al francés, de 1985, están basadas en el texto publicado por Seix Barral, en donde sí figura este capítulo.

hermano, ojos y orejas oportunos, anunciándome que en esta parte de la película habíamos entrado al cine. Tuve que dejar mi labor de amor, ni ganada ni perdida pero inicial, y abandonar mi rincón romántico” (1979, 178-179). La frase final del epílogo se refiere a esta misma situación de un modo más metafórico La turbulenta experiencia en el interior de la vagina de su vecina en el cine representa el clímax tras el cual el narrador renace y debe volver a empezar desde el principio, valga la redundancia. La frase “Aquí llegamos” justamente indica que la película ha comenzado a repetirse, es una función continua eterna.

Como se observa en la tabla, en la versión en inglés el título se transforma en “Movies must have an end”, mientras que en francés se traduce por “Séance permanente”. Al tomar en cuenta la explicación anterior y lo que simboliza este capítulo, me parece incomprensible que el título en inglés quiera decir exactamente lo contrario. Mientras Amberni mantiene la misma idea de eternidad en francés, Levine y Cabrera Infante eligieron un título que da el sentido completamente inverso al original, por lo que se rompe la idea cíclica con la que cierra el texto. Levine no da explicación alguna al respecto en ninguno de sus textos.

4.	Capítulo “La plus que lente”
G. C. INFANTE	Hubo otra ocasión amorosa en que hizo su intervención Debussy, su música interpuesta, pero todo terminó en el fracaso. Tuvo parte propicia Olga Andreu, celestina después del alba, y más que ella su colección de música clásica –en este caso impresionista, escuela en que ella matriculaba también a Ravel, mientras yo, con mi pedantería purista, le señalaba que Ravel era algo más que un impresionista, era un imitador, un parodista, pasmoso poeta del pastiche y apuntaba: “Ése compuso <i>Bolero</i> ”, sin siquiera aludir a <i>La valse</i> . Pero otro vals francés, “La plus que lente”, es la música de fondo que viene ahora a un primer plano erótico, es decir memorable. (1979, 236)
S. J.	There was another amorous occasion in which Debussy, his music, intervened, but it ended in failure. A propitious part was played by Olga

LEVINE	Andreu, music matchmaker from noon to night, reclining hostess of our dialogue of hot wind and hand waves. But more than Olga, the culprit was her record collection, composed mainly of classical or rather impressionist music, a musical movement in which she involved Ravel, whom Satie nicknamed Ravol, adding insult to injury by claiming that Ravel believed firmly that, in music, theft is mere rubato. For Olga, Ravel was more than an impressionist, much more than an imitator: he was a parodist, a poet of pastiche and panache. “He also composed the <i>Bolero</i> ,” said Olga and I asked: “Did you know he was a female impersonator?,” remembering Ida Rubinstein, that fair virago. But Olga didn’t say a thing. She didn’t even mention the ultimate waltz, <i>La Valse</i> , so far from Debussy and yet so near. It wasn’t the grand <i>valse</i> , though, but rather the smallest waltz, “ <i>La plus que lente</i> ,” that comes to the foreground of love, forever unforgettable. (2005, 101-111)
A. AMBERNI	Debussy devait intervenir à une autre occasion, par musique interposée, dans ma vie amoureuse, avec un résultat désastreux. Olga Andreu, diurne célestine, fut sa complice grâce à sa collection de musique classique –en l’occurrence impressionniste, où elle rangeait allègrement Ravel tandis que je lui faisais remarquer, puriste et pédant, que Ravel était plus qu’un impressionniste, un imitateur, un parodiste, pur poète du pastiche, ajoutant : « N’oublions pas qu’il a composé le <i>Boléro</i> », sans parler de la <i>Valse</i> . Mais c’est l’autre valse française, « <i>La plus que lente</i> », c’est elle la musique de fond qui affleure aujourd’hui au premier plan érotique, partant mémorable. (1999, 201)

El capítulo “La plus que lente”, al igual que el título de la obra, evoca una pieza musical, esta vez de Debussy, que sirve de fondo a otra historia de fracaso amoroso. El protagonista y sus amigos se reúnen en casa de Olga Andreu, en donde éste se enamora de Catia Bencomo, la mejor amiga de Olga. Durante estas reuniones, escuchan música al tiempo que mantienen ingeniosas conversaciones en donde abundan los juegos de palabras.

En el original, en este fragmento, Olga incluye a Ravel dentro del grupo de los impresionistas mientras que nuestro protagonista argumenta que es más que eso y utiliza palabras que, según una entrevista citada por Levine en *Escriba subversiva*, utilizó el mismo Cabrera Infante para expresarse del compositor francés además de agregar: “En otras palabras, fue un hombre con un espíritu como el del autor” (1998,

78). Como vemos, las cualidades que Cabrera Infante destaca en Ravel son las que él mismo busca proyectar en su obra.

En la versión en inglés, sin embargo, la situación es algo distinta. El original está lleno de aliteraciones como “pedantería purista” “parodista, pasmoso poeta del pastiche y apuntaba” y “más que un impresionista, era un imitador”, aliteraciones a las que Levine añade más en inglés como “music matchmaker”, “noon to night”, “hot wind and hot hands”, para resaltar el aspecto aliterante. Enseguida hay un chiste extra en este fragmento: “a musical movement in which she involved Ravel, whom Satie nicknamed Ravol, adding insult to injury by claiming that Ravel believed firmly that, in music, theft is mere rubato”. Según Levine, esta fue idea de Cabrera Infante para enfatizar la creatividad paródica del compositor (1998, 83). Más adelante, sin embargo, ocurre una transformación que en conjunto con este juego de palabras, se vuelve un cambio muy significativo. Las palabras que en español pronuncia el narrador para elogiar al compositor francés, en inglés se invierten y es Olga quien las expresa. Levine pone en práctica aquí el chiste que Cabrera Infante añadió, es decir, ella roba las palabras al narrador-autor-hombre y se las da al personaje femenino, en quien probablemente hace una metáfora de sí misma como traductora, o más bien parodista, de Cabrera Infante. No conforme con este cambio, el narrador responde de este modo: “‘Did you know he was a female impersonator?’, remembering Ida Rubinstein, that fair virago”. Ida Rubinstein, bailarina y empresaria rusa, fue quien encargó a Ravel la composición de un ballet de carácter español para que fuera representado por ella y su compañía de danza. Esta frase, que desde luego no figura en el original, resalta este hecho y hace una burla a Ravel por someterse a la voluntad de esta mujer.

Según el *Oxford English Dictionary*, la palabra *virago* tiene varios significados: “**1.** Woman. (Only as the name given by Adam to Eve, after the Vulgate rendering of Gen. ii. 23.) **2.a.** A man-like, vigorous, and heroic woman; a female warrior; an amazon. Now *rare*. **b.** Applied to a man. *Obs. rare*. **3.** A bold, impudent (or wicked) woman; a termagant, a scold” (1989). Aun cuando es difícil saber con qué sentido está siendo utilizada en el texto, según estas definiciones, es claro que esta palabra designa a una mujer de carácter fuerte, que se sale de las normas sociales y el comportamiento que se espera de una mujer. En este sentido definitivamente puede ser asociado a la bailarina rusa Ida Rubinstein, quien fundó su propia compañía de danza y fue mecenas de varios artistas. Por ello, en la frase introducida en *Infante’s Inferno* acerca de Ravel y Rubinstein, me parece claro que es una especie de parodia en la que Ravel de cierto modo se ve ridiculizado bajo el dominio de Rubinstein. Éste me parece un ejemplo evidente de las subversiones a las que Levine somete los textos, en donde al igual que con la cita de “no wee man can rape a woman” está utilizando los recursos propios de la novela para subvertirla. Por esto es muy significativo que sea Olga quien diga las palabras del narrador en la versión en inglés y que seguido de ese nuevo chiste se encuentre la nueva afirmación. Sin embargo, también me parece contradictorio que dichas palabras salgan de la boca del narrador claramente machista. Como Virgilio Moya lo afirma en *La selva de la traducción*, “la reescritura de *Infante’s Inferno* [...] interviene en el texto por consigna y lo censura en nombre de una causa para decir ingeniosamente lo que sus lectoras quieren oír, sin importarle si resulta lógico que un narrador machista diga eso o no” (2004, 204).

La traducción de Amberni, en cambio, no agrega texto ni diálogos completos como en el caso de Levine. En el francés, las aliteraciones tales como “puriste et pédant”, “impressioniste, un imitateur, un parodiste, pur poète du pastiche” se

reproducen y la traductora agrega “allègrement”, palabra que contribuye también a la aliteración en conjunto con palabras como “remarquer” e “imitateur”. Tal como en el texto en español, es el narrador quien hace la afirmación acerca de Ravel y no Olga, por lo que no se encuentran inversiones o chistes adicionales. Como vemos, Amberni está reproduciendo tanto la forma como el contenido de este pasaje mientras que el de Levine cae en el exceso.

5.	Capítulo “La plus que lente”
<p>G. C. INFANTE</p>	<p>Recuerdo cuando Branly se anotó un tanto notable con Olga Andreu, al venir a ver sus recién estrenados pececitos de colores y preguntar con curiosidad casi científica: “Son adultos?” Pero Olga (a quien Branly bautizó Olgasana) desde su sofá hizo del juego de Branly una partida, un repartée.</p> <p>–Adúlteros –dijo Olga–. Son peces pecadores.</p> <p>–¿Cómo se llaman? –preguntó Branly doble: ¿Dafnis y Cloe?</p> <p>–No –dijo Olga–, Debussy y Ravel.</p> <p>–Ah, ya veo –dijo Branly acercándose más al estanque–. Debussy debe de ser ese con los cabellos de lino.</p> <p>–Son algas.</p> <p>–¿Olgas?</p> <p>–Filamentos vegetales que flotan vagamente.</p> <p>–¿Son impresionistas? –preguntó Branly.</p> <p>–Sí, Debussy hasta ha compuesto <i>El mar</i>, una impresión.</p> <p>–Será una presión –dijo Branly–. Aunque dudo que lo haya hecho. Nadie dentro del mar compone <i>El mar</i> y no iba a componer <i>La pecera</i> estando en ídem.</p> <p>Olga quería espantar a Branly:</p> <p>–El otro, Ravel, compositor de valsos y boleros, compuso <i>La pavana para un gracioso difunto</i>.</p> <p>Branly no se dio por aludido y tuvo la última palabra o la última alusión impresionista:</p> <p>–Supongo que Debussy compondrá una tarde <i>L’après-midi d’un poisson d’or</i>.</p> <p>Catia se volvió hacia mí para preguntar casi anonadada:</p> <p>–¿Es que es loco?</p> <p>–Es entusiasta.</p> <p>(1979, 239)</p>
<p>S. J. LEVINE</p>	<p>I remember the day Branly became notable noticed by Olga Andreu. He came to see her bowl of brand-new goldfish, and asked with almost scientific curiosity: “Are they adults?” But Olga (christened Volgar by</p>

	<p>Branly) made Branly's game into a set from her settee, a repartee à la Satie:</p> <p>–“Adulterers,” said Olga. “They’re fiendish fish.”</p> <p>“What are their names?” asked double Branly: “Daphne and Chloe?”</p> <p>“No,” said Olga, “Debussy and Ravel.”</p> <p>“Oh, I get it,” said Branly, approaching the golden bowl but not bowled over. “Debussy must be that one with the flaxen scales.”</p> <p>“Algae.”</p> <p>“Olgae?”</p> <p>“Vaguely vegetal floating filaments.”</p> <p>“Are they from the impressionist school of fish?” asked Branly.</p> <p>“Yes, Debussy even composed <i>La Mer</i>, an impression.”</p> <p>“Quite impressive,” Branly said. “Though I doubt he did. Nobody at sea composes <i>La Mer</i> and goldfish wouldn’t compose <i>The Fishbowl</i> either, I hasten to add.”</p> <p>Olga wanted to scare Branly: “The other one, Ravel, a composer of waltzes and boleros, wrote the <i>Pavane for a Dead Punster</i>.”</p> <p>Branly pretended not to feel the hook and had the last word-fish: “I suppose that one afternoon Debussy will write <i>L’Après-midi d’un poisson d’or</i>.”</p> <p>Catia, almost overcome, turned to ask me: “Is he crazy?”</p> <p>“Merely enthusiastic.”</p> <p>(2005, 112)</p>
<p>A. AMBERNI</p>	<p>Branly se fit un jour quelque peu pour remarquer, à propos de nouveaux poissons multicolores d’Olga, en demandant avec une curiosité quasi scientifique : « Ils sont adultes ? » À quoi Olga, baptisée Alanguie par Branly, sans quitter son sofa, répondit, entrant dans le jeu de son interlocuteur :</p> <ul style="list-style-type: none"> – Adultères. Ce sont des poissons pécheurs. – Leurs noms ? fit Branly d’un air de deux airs. Daphnis et Chloé ? – Non, dit Olga, Ravel et Debussy. – Ah ! je vois, dit Branly en se rapprochant de l’aquarium. Debussy doit être celui qui a des cheveux de lin. – Des algues. – Des Olgas ? – Non. Des filaments végétaux qui flottent vaguement. – Sont-ils impressionnistes ? demanda Branly. – Oui. Debussy a même composé une impression : <i>La Mer</i>. – Parlons plutôt de pression, dit Branly. D’ailleurs, je doute qu’il l’ait réellement fait. Personne ne peut composer <i>La Mer</i> sous l’eau. C’est comme si, en ce moment, il était en train d’écrire <i>L’Aquarium</i>. – Quant à l’autre, Ravel, dit Olga résolue à régler son compte à Branly, il compose des valse et des boléros. Il a fait aussi une <i>Pavane pour un bouffon défunt</i>. <p>Branly fit celui qui ne comprenait pas et eut le dernier mot, ultime allusion impressionniste :</p> <p>–Je suppose qu’un de ces jours Debussy va nous faire un <i>Après-midi d’un poisson d’or</i> ?</p>

	Catia se tourna vers moi pour demander, anéantie : – Il est fou ? – C’est un enthousiaste, répondis-je. (1999, 202-203)
--	--

Este es otro ejemplo del mismo capítulo. El fragmento es un ejemplo perfecto del ingenio de Cabrera Infante ya que aquí tenemos una conversación entre dos personajes abundante en juegos de palabras. A su vez, este diálogo sirve para ilustrar las diferencias en ambas traducciones y poner en relieve la prioridad de cada una.

El primer aspecto importante gira en torno al apodo que Olga recibe por parte de Branly: Olgasana. Este es un juego múltiple de palabras ya que este apodo hace referencia a la palabra “holgazana”, pero por su grafía, también a “Olga” y “sana”. Es bastante difícil reproducir un juego de palabras como éste a otro idioma, por lo que alguna pérdida es prácticamente inevitable. Levine, por su parte, tradujo este apodo como “Volgar”, asociando así el nombre de la muchacha con la palabra *vulgar* en inglés, asociación que justifica del siguiente modo:

Y la canción inglesa *Row, row, row your boat* (una versión vulgarizada de la melodía rusa sobre el Río Volga) no resultó del todo irrelevante para el personaje de Olga, la judía rusa cuyo seudónimo se transforma en *Volgar* en la versión inglesa. Aunque *vulgar* no significa “sana” ni “holgazana”, sospechamos que Olga, además de sana y holgazana, es una mujer vulgar. Es importante subrayar las múltiples relaciones que el original y su traducción establecen con la cultura popular estadounidense y con la popularización de otras culturas. (1998, 90)

Como Levine bien afirma, la palabra “vulgar” no se asemeja en lo más mínimo a “holgazana” o a “sana” y le da un matiz bastante diferente al personaje de Olga. Levine afirma que esta muchacha es una mujer vulgar, sin embargo, en el original jamás se insinúa tal cosa. Al contrario, Olga Andreu es una de las escasísimas figuras femeninas auténticamente intelectuales en el libro. Esto le vale el respeto del narrador, quien afirma: “ella Mlle. Recamier tumbada en su tumbona, un hallazgo, casi un milagro

histórico: una muchacha con quien se podía conversar y que no era cursi o pretenciosa, cosa curiosa en La Habana, llamada a veces La Vana” (1979, 237). Además de ser una chica inteligente, capaz de participar en los juegos de palabras del narrador y sus amigos, Olga es una mujer fuerte y rebelde ante las reglas sociales. Esto se evidencia en la siguiente cita, en la que nuestro protagonista acompaña a su amor en turno, Catia, a la puerta de su casa: “Ella tocó a la puerta (las muchachas bien solteras no tenían llave de su casa, aunque de esta regla femenina, como de otras, se burlaba y las rompía a diario Olga: Andreu anarquista, como la llamó Branly)” (1979, 241). Al ser un personaje menor, no hay muchas más referencias sobre ella o su carácter en el texto, sin embargo, es claro que es una mujer bella, inteligente y rebelde, pero no vulgar. Calificarla con este adjetivo implica imprimirle una característica negativa al personaje, en detrimento de sus raras virtudes (escasas en el texto), aspecto, además, que resulta contradictorio dada la condición feminista de Levine.

Amberni, en este caso, optó por traducir el apodo como “Alanguie”, opción literal que sacrifica el juego de palabras. Aun cuando esto significa una pérdida para esta parte del texto, la identidad del personaje de Olga se ve intacta. No me parece que esta pérdida sea tan grave puesto que Amberni, como Levine, recurre a las compensaciones en otras partes del texto para mantener el carácter formal del libro, como ya lo veremos en otros ejemplos.

A excepción del ejemplo anterior, el resto del segmento de Levine me parece aceptable ya que, aun cuando introduce más aliteraciones (“a set from her settee, a repartee à la Satie”, “fiendish fish”, “approaching the golden bowl but not bowled over”) y juega más con el vocabulario marino (“flaxen scales”, “hook”, “word-fish”) aquí el sentido del pasaje no se ve afectado con estas modificaciones.

La traducción de Amberni se mantiene apegada al original, y en algunos casos es más simple que el original (“entrant dans le jeu de son interlocuteur”, “dit Olga résolve à régler son compte à Branly”), pero también es una traducción bastante aceptable.

Como se puede apreciar, en este ejemplo existe una diferencia fundamental entre los objetivos de ambas traductoras: Levine, como traductora feminista, se concentra más en la forma que en el contenido, mientras que Amberni, por lo general, busca un equilibrio.

6.	Capítulo “Todo vence al amor”
G. C. INFANTE	–Bueno, yo cultivo mis flores–dijo, y abrió el libro y volvió a leer, como con furia ahora: verso versus verso. (2005, 270)
S. J. LEVINE	“ <i>Je vais m’occuper de mon jardin,</i> ” she said and was kind enough to translate it for me: “Time to go back to my flowerbed.” Shit! <i>Je vais cracher sur la tombe de Couperin,</i> I should have said, but she had opened her book and was reading with a kind of fury now, verse versus verse. (2005, 132)
A. AMBERNI	–Bon, cultivons nos fleurs, dit-elle. Et elle reprit sa lecture avec une sorte de fureur, verso, versus verso, à toute vitesse. (1999, 230)

El capítulo “Todo vence al amor” es nuevamente una historia de fracasos amorosos. En este fragmento, nuestro protagonista se encuentra con Virginia, una de las muchachas a las que intenta conquistar en vano. Tras conocerse en una biblioteca, es allí en donde suelen verse y conversar sobre sus respectivas lecturas. Éste es el primer encuentro y Virginia lee *Las flores del mal*, de Baudelaire, de ahí la expresión sobre cultivar flores. Una vez más, como podemos apreciar en la tabla, la versión de Levine es más extensa y más rebuscada, lo cual justifica del siguiente modo:

Por necesidad, pero también por el perverso “placer del texto”, sustituimos y nos explayamos en las bromas. “Yo cultivo mis flores” es una parodia de la frase voltaireana “*Je vais cultiver mon jardin*” basada en la proximidad del francés y el español. Como ocurrió con el título original de *La Habana para un Infante difunto*, el efecto producido por la cercanía de los dos idiomas se pierde en la traducción. La versión inglesa “transelaborada” introduce el francés y revela la presencia, cómica e inquietante, de la traducción en el original, explicitándola en la versión inglesa. Incorporé un verso, un mini homenaje a Ravel (“*Je vais cracher sur la tombe de Couperin*”) que combina el título de la melodía de Ravel *Le Tombeau de Couperin* con la frase de Boris Vian *J’irai cracher sur vos tombes*. En traducción, este pasaje se vuelve más alusivo, más musical, más literario (y quizá más sexual, ya que en francés coloquial *cracher dehors* significa “orgasmo”) que el original. La traducción también introduce una aliteración casi imperceptible en la conjunción de *should* y *she*. (1998, 154)

Como vemos, Levine aumenta con sus propias ideas el texto, extendiendo los juegos de palabras y los chistes, sólo por el “perverso ‘placer del texto’”. La traductora se toma estas libertades y asume más bien un papel de autora, para lo cual resulta esencial el uso de la palabra “transelaboración”. Levine nuevamente rechaza una traducción más sencilla por una que ella misma reescribió y que justifica mediante la colaboración del autor. De este modo busca reivindicar a la traducción como una labor creativa, en lugar de meramente reproductiva.

La traducción de Amberni se apega al texto original, sin introducir explicitaciones o chistes extras. Lo único que podemos observar en su versión al francés es que introdujo al final “à toute vitesse”, frase que subraya las aliteraciones del pasaje y que probablemente está siendo utilizado como una compensación a pérdidas formales en otros lados del texto. Como Levine, Amberni también recurre a estas estrategias, pero a diferencia de la traductora estadounidense, sin llevarlo a los extremos.

7.	Capítulo “Función continua”
G. C. INFANTE	<p>Pero dejé de mirar su cara para mirar su rodilla que se veía fosforescente en la media penumbra de sus piernas (es asombrosa la cantidad de cosas que se pueden ver a la intermitente medialuz del cine, una vez acostumbrados los ojos al parpadeo luminoso de las imágenes), cabalgando una pierna sobre la otra, moviéndose alternas pero dejando siempre una rodilla a flote de la oscuridad, como la décima parte de un cálido iceberg de carne que navegaba inmóvil en la sombra promisoría. Miré tanto su rodilla que empecé a pensar en la palabra rodilla, en sus siete letras mágicas, en que lo mismo podía llamarse redondilla, en por qué se llamaría rodilla y no peñón o domo de yodo o balón sólido, pensé en la rodilla platónica y en las veces que había encarnado en muchedumbre de mujeres muertas, en multitud de muchachas vivas, en la rodilla metafísica y finalmente regresé feliz a la rodilla física, a aquella rodilla, a su dueña, en ella y en mi mano y su rodilla, mi mano en la rodilla, y de pronto pasé de la teoría a la práctica y le puse una mano en la rodilla, mi mano en su rodilla—y ella no dijo nada. Había seguido el viejo, olvidado por sabido consejo de Ovidio: sólo que en vez de una romana en el circo ella era una habanera en el cine.</p> <p>(2005, 692)</p>
S. J. LEVINE	<p>But I stopped looking at her face to peek at her knee glowing phosphorescently in the dim light of her legs. (It’s amazing how many things you can see in the twinkling twilight of the movies, <i>entre deux lumières</i> as it were, once your pupils get used to the bright blinking of the images, performed in the flicker of an eye.) One of her legs was straddling the other, taking turns, but always leaving one knee afloat, tenebrously, like one tenth of a brown warm iceberg of flesh swimming softly in the enveloping dome of dark. I looked so hard at her knee that I began to think of <i>knee</i> as a four-letter word in my translator’s English, the language of the movies and maybe of love too. A knee could also become a need. That it can come from the Latin <i>genu</i> is ingeniously ridiculous: it obviously is an arbitrary English word, like <i>pun</i>— a nonce that overstayed its welcome. But why was the knee called knee and not soft rock or dermal dome or ivory incline? It could have even been called Glibaltar! I thought, though, of the platonic knee incarnadine, incarnated infinitely in hordes of dead dames and herds of live leggy lasses: the metaphysical knee from which I returned gladly to the physical one: to that knee, to the owner of this knee. A rotunda. Thinking about her knee and my hand and her knee and my hand on her knee I jumped from theory to practice and put a hand on her knee. Just like that. My hand on her knee—and she didn’t say a word! I had followed Ovid’s advice—what of it? All Ovid—so familiar therefore forgotten: except she wasn’t a Roman <i>puella</i> at the circus but a Havana <i>pollo</i> at the movies. Leg of chick. Leggo? Never! She didn’t say a word. Believe me. Not a word.</p> <p>(2005, 395)</p>

<p>A. AMBERNI</p>	<p>Puis je cessai d’observer son visage pour m’attarder à ses genoux, comme phosphorescents dans la demi-pénombre de ses jambes (quelle quantité de choses on peut voir dans un cinéma, une fois que les yeux se sont habitués à la palpitation lumineuse des images !), l’une chevauchant l’autre, en alternance, laissant toujours l’un d’eux flotter dans l’obscurité comme la dixième partie d’un tiède iceberg de chair naviguant immobile dans l’ombre prometteuse. À force de braquer mes yeux sur ces rotondités, je me mis à penser au mot même, genou, à ses cinq lettres magiques, et qu’on eût pu aussi bien dire « gémeau » au lieu de rocher, coupole iodée ou ballon rond ; je pensai également au genou platonicien et à son incarnation dans une foule de femmes mortes et de femmes vivantes, au genou métaphysique ; enfin, je revins avec bonheur au genou physique, à ce genou-là et à sa maîtresse, à elle, à ma main et à son genou, à ma main sur son genou ; soudain, passant de la théorie à la pratique, je posai une main sur le genou, ma main sur son genou. Et elle ne dit rien. J’avais suivi le vieux conseil d’Ovide, trop su pour ne pas être oublié : à ceci près qu’elle n’était pas une Romaine au cirque mais une Havanaise au ciné. (1999, 588-589)</p>
-----------------------	---

Este fragmento pertenece al capítulo final del texto, el cual ya fue brevemente explicado al analizar la traducción del título del mismo. Aquí el narrador hace los primeros movimientos para seducir a su vecina en el cine. Lo primero que cabe destacar de este pasaje en su traducción al inglés, es el uso del adverbio “tenebrously” para referirse al movimiento de la rodilla de la muchacha, el cual no aparece en el original. Aun cuando esta adición pueda parecer insignificante, en ejemplos siguientes veremos la tendencia en este capítulo a agregar adjetivos, adverbios y sustantivos que le dan un matiz mucho más temible a la mujer en cuestión.

Al echar un vistazo a la versión de Levine, se nota con facilidad que su texto es más largo que el original y la traducción al francés. Esto se debe a que nuevamente en su versión hay adiciones de juegos de palabras y de chistes. El primero que se observa, está en la parte en la que el narrador reflexiona acerca de la palabra “rodilla”: “I began to think of *knee* as a four-letter word in my translator’s English, the language of the movies and maybe of love too. A knee could also become a need. That it can come from

the Latin *genu* is ingeniously ridiculous: it obviously is an arbitrary English word, like *pun*— a nonce that overstayed its welcome”. Aquí no sólo se alarga el chiste, enfatizando el aspecto formal de la obra, sino que la traductora incluso se menciona a sí misma.

Al final del fragmento, también observamos la siguiente transformación: “I had followed Ovid’s advice—what of it? All Ovid—so familiar therefore forgotten: except she wasn’t a Roman *puella* at the circus but a Havana *pollo* at the movies. Leg of chick. Leggo? Never! She didn’t say a word. Believe me. Not a word”. Igualmente se alargan los juegos de palabras, pero sobre todo, la frase final. Ésta que en español es sencillamente: “sólo que en vez de una romana en el circo ella era una habanera en el cine”, se transforma y la muchacha a la que se alude termina calificada como “pollo”, en aras de introducir un chiste con el término *puella* en latín y *chick* en inglés. Me parece que este es otro aspecto contradictorio para Levine, ya que, como sucedió con “Olgasana” y “Volgar”, el personaje femenino se ve afectado de manera negativa ante la introducción de estos términos. También considero que está en contradicción con la oración siguiente, en la que se subraya la sorpresa del narrador ante el silencio de la muchacha. Este énfasis se repite en varias ocasiones y la única explicación que encuentro ante esto es la de querer imprimirle al narrador un aire más inexperto y ridículo.

Amberni, por su parte, no añade chistes ni adjetivos como “tenebrously”, que contribuyan a darle a la mujer del cine un aspecto más infernal del que tiene en el texto en español. Al final de este pasaje, la frase que Levine tradujo como “a Havana *pollo* at the movies”, Amberni la tradujo como “une Havanaise au ciné”, y el énfasis que Levine hace en la sorpresa del narrador ante el silencio de la mujer no está presente en el francés. Como vemos, en la versión francesa no fueron agregados elementos que puedan distorsionar la percepción de los personajes como sucede en el inglés. Es cierto que

algunos de los chistes que encontramos en el fragmento de *Infante's Inferno* son divertidos e ingeniosos, como el que se refiere a Ovidio, pero también resultan en un exceso.

8.	Capítulo “Función continua”
G. C. INFANTE	<p>Se rió más, se rió un rato y cuando terminó de reírse, como en una extensión del fin de la carcajada, me quitó la mano de sobre su seno y la devolvió a donde estaba primero, que era mi rodilla, flaca y vestida. Vi mi mano reflejando la luz de la pantalla salir de entre sus senos posarse sobre mi pantalón, escoltada en parte del viaje por su mano. Luego pude presenciar cómo su mano volaba hasta mi mano, la atrapaba de nuevo entre sus dedos desnudos y volvió a colocarla donde estuvo después, que era su rodilla, blanda, verdaderamente muelle. Eso fue lo que hizo. Cuando quitó mi mano de sobre su seno creí que iba a protestar, a decirme algo, que su mano viajaría veloz de mi rodilla a mi cara, que me clavaría las uñas, alfileres, dagas, que armaría un escándalo, que hasta llamaría al acomodador ausente, al portero formidable, aun al taquillero sin sexo. Pero no hizo más que lo que hizo—o tal vez un poco más. Me palmeó mi mano dos veces, ambas manos sobre su rodilla, mi mano como una lasca de jamón húmeda en el sándwich de su carne amable. (1979, 693)</p>
S. J. LEVINE	<p>When she had had her laugh, almost as an extension of her last laugh, she took my hand off her breast—and returned it to its point of departure: my skinny, clothed trembling knee. I saw my hand leave her breast in the silvery light of the screen and alight on my pants in the dark, having been carried part of the way by her hand, carefully, like a rocket with a dangerous warhead: animosity was her thrust, my friendliness her payload. But later I saw her hand flying in free flight to my alien hand, catching it between its bare fingers, and placing it where it had been before—on her fleshy and smooth knee! (As soft as her tit it was.) Trust me, that’s exactly what she did. When she took my trespassing hand off her breast I thought she was going to stage a skit (say something, do something), her hand quickly quitting my knee to hit my face hard, to nail me with her fingernails, stick pins in me, stab me with daggers and call the absent charnel usher, the invisible doorman, the spectral cashier—or even the projectionist with a hundred eyes. Well she did nothing more threatening than returning my hand to her knee. She could do better than that—and she did. She slapped my hand twice, gently: both hands, hers and mine, on her knee: pat pat: my hand like a slim slice of damp ham on the warm toast of her finally friendly flesh. (2005, 396)</p>
A.	<p>Elle riait toujours, puis s’arrêta, et, comme pour conclure cet accès d’hilarité, elle enleva ma main de son sein et la remplaça en son lieu</p>

AMBERNI	<p>originel, sur mon genou pou hibou caillou. J'avais vu sortir d'entre ses seins, à la lueur de l'écran, ma main, escortée un instant par la sienne ; je l'avais vue se poser sur mon pantalon ; j'avais vu sa main voler vers la mienne, la reprendre entre ses doigts plus que nus et la poser sur son genou tendre, véritablement moelleux. C'est exactement ce qu'elle fit. Lorsqu'elle avait ôté ma main de son sein, je crus qu'elle allait protester, dire quelque chose, et que cette main voyagerait véloce de mon genou à mon visage pour y planter ses ongles, ses rasoirs, ses dagues ; qu'elle allait faire un scandale, appeler peut-être le placeur invisible, le portier formidable ou qui sait le caissier asexué. Mais non, elle fit ce que j'ai dit, rien de plus. Ou peut-être un peu plus. Sa main tapota la mienne, nos deux mains sur son genou, la mienne comme une tranche de jambon, humide dans le sandwich de sa chair aimable.</p> <p>(1999, 589-590)</p>
---------	---

En este pasaje, en la versión al inglés, vemos el uso de vocabulario y expresiones que no se encuentran en el original. Al igual que en el ejemplo en el que se hace uso del adverbio “tenebrously”, aquí abundan las palabras que hacen de la vecina en el cine una mujer más peligrosa de lo que se percibe en el original. El primer ejemplo de esto es el uso del adjetivo “trembling” para describir la rodilla del narrador y que da una idea de miedo o nerviosismo en él. Después, está la frase: “like a rocket with a dangerous warhead: animosity was her thrust, my friendliness her payload”, y más adelante el adjetivo “threatening” en donde se puede apreciar el uso de vocabulario bélico y agresivo para hacer alusión a la muchacha. Finalmente, en la frase: “Trust me, that’s exactly what she did” de nuevo existe un énfasis en la sorpresa del narrador ante la cooperación de la chica.

La traducción francesa, en cambio, sólo introduce el juego de palabras: “genou pou hibou caillou”, como en otras ocasiones, para compensar pérdidas en otras partes y reforzar el aspecto formal del texto. Cabe destacar, además, que después de este pasaje, en la versión en inglés falta un párrafo completo de extensión considerable, mientras que en francés se conservó.

9.	Capítulo “Función continua”
G. C. INFANTE	<p>Entonces ella comenzó a juntar sus rodillas, como hacen las niñas bien y muchas mujeres malas que no quieren mostrar las entropiernas, de manera que no sólo las yemas sino también las uñas y los nudillos y sus articulaciones y la piel sobre ellos (que constituían mi mano, con falanges, falanginas, falangetas, etc., según la lección de anatomía de la doctora Miranda) tocaban su rodilla otra, se clavaban en su carne, se aplastaban contra sus huesos (que sentí por primera vez: antes todo había sido suavidad y blandura) y ella juntó todavía más las rodillas y apretó la mano entre ellas y siguió haciendo presión hasta que mi mano estuvo en contacto con ella como la nuez con el cascanueces y me hizo daño y me dolió de veras, tanto que casi grito, alarido que hubieran ahogado las risas del cine. (1979, 694-695)</p>
S. J. LEVINE	<p>Then she started pressing her knees together, as good little girls (and some big bad women) do when they don't want to show whatever they're hiding between their legs. So that not only tender tips but the nails, knuckles, joints, and skin of my hand (made up of bones, tendons, muscles, etc. according to the anatomy lessons of Professor Miranda) touched her other knee. Or rather nailed to her flesh and crushed against her bones, the hardness of it all felt for the first time in the evening as she pressed her knees together even more. She squeezed my hand between her knees and continued to crush and crack until my hand was a nut in a nutcracker <i>tout de suite</i>. Sweet toets, did it hurt! So much so that I almost screamed. To no avail: even a howl would have been muffled by the riotous laughter in the movie. Literally she had a crush on me. No man knows what evil lurks between a woman's legs! (2005, 396)</p>
A. AMBERNI	<p>C'est alors qu'elle a joint les genoux comme font les petites filles bien élevées et tant de méchantes madames qui ne veulent pas qu'on voie leur entrejambe, si bien que le bout de mes doigts, mes ongles, mes jointures, mes articulations et la peau qui les recouvrait (tout ce qui constituait ma main, mes phalanges, phalanges, phalangettes, etc., selon les leçons de Pr Miranda) touchaient son autre genou, se plantaient dans sa chair, s'écrasaient contre ses os (que je sentais pour la première fois : jusqu'ici tout avait été douceur et tendreté) et elle joignit davantage les genoux, serrant ma main prisonnière, et continua à serrer jusqu'à ce que ma main s'y trouve comme une noix dans un casse-noix et j'eus mal, puis très mal, si mal que je faillis crier, pousser un hurlement qu'eussent étouffé les rires des spectateurs. (1999, 590-591)</p>

En este fragmento se tradujo “entrepierna” por “whatever they’re hiding between their legs”, insinuando que el narrador realmente no sabe lo que hay entre las piernas de una mujer. Esta idea se refuerza al final con: “No man knows what evil lurks between a woman’s legs!” en donde vagina se asocia no sólo con algo desconocido sino con algo maligno, al igual que en el título del libro en inglés, *Infante’s Inferno*. Además, en inglés se eliminó la frase: “antes todo había sido suavidad y blandura”, con lo que el aspecto amable de la mujer quedó fuera.

La traducción de Amberni, a diferencia de la de Levine, no introduce expresiones o vocabulario que cambien tan drásticamente la personalidad de los personajes. Me parece que en el francés conservan mejor los atributos que el autor les dio en el texto en español. Amberni no se toma la libertad de modificar el texto al agregar elementos que evidentemente no están presentes en el texto de origen, por ello, su traducción me parece una mejor equivalencia.

10.	Capítulo “Función continua”
G. C. INFANTE	<p>Vi que ella (mi mano) se movió sola por sobre las ligas (curioso que no notara hasta ahora, hasta el cambio de piel de la rodilla al muslo, que ella llevaba medias de nylon, tan toscas al tacto, que solamente sintiera esta viscosidad seca al pasar sobre el camellón de sus ligas antiguas baratas apretadas enrolladas casi sobre la choquezuela, fea palabra) y sentí sus muslos fríos, no realmente fríos sino frescos, pulidos, tersos, suaves, blandos, que comenzaron, mientras mi mano reptaba autómatamente por ellos, sin escapárseme como peces sorprendidos ya que eran carne avisada y comenzaron a hacerse tibios cálidos calientes ardiente quemante calcinante mientras mi mano (debía haber dicho siempre <i>la</i> mano) empezó a luchar por separarlos sin darse cuenta ella (la mano) de que allí eran ya inseparables, que era su cuerpo lo que debía abrir si quería encontrar la meta: fue entonces que descubrí debajo de tanto tul y ningún nylon, su desnudez íntima. Ahora ella se convirtió en una cajita peluda de música de olores—¿o fue en la caja mágica?</p> <p>(1979, 695-696)</p>
S. J.	<p>Now I saw it crawl by itself up her garter. Funny that! I didn’t notice before (until the change of skin, that is) that she was wearing nylons, so</p>

<p>LEVINE</p>	<p>tough to the touch. But I came to feel smooth stickiness of stocking upon crossing the bulge of her cheap old-fashioned garters. They were wrapped in her stocking top and rolled up in a hump above her kneecap. (Ugly word that.) It was only over the top that I felt her cold thighs. Not really cold but cool, smooth, terse, soft, fleshy as my roving hand crept all over them. Then they began to grow lukewarm: warm: hot: hotter: burning—a fiery flaming furnace of a woman she was! My hand (<i>the</i> hand by now) tried to divide all the flesh into two separate limbs (two legs, two thighs) without knowing (my hand) that they were divided by nature: twins about to become separable Siamese. All she (the girl) had to do was to open her body for my hand to find its final cradle, endlessly crotched. I made then another discovery in fashionable wear, as anachronic as her garters: the moviegoer belied Amelia Bloomer. My Marilyn Monroe, like Lady Godiva, was riding bare and a tom-tom my heart beat became. Suddenly from Godiva she was transformed into Pandora, opening her hopeful music box for all the world to whirl. Smells are only terribly potent perfumes. (2005, 397)</p>
<p>A. AMBERNI</p>	<p>Je la vis (ma main) se mouvoir toute seule jusqu’aux jarretelles (chose curieuse, je n’avais pas remarqué jusqu’ici, jusqu’à ce changement de peau, entre genou et cuisse, qu’elle portait des bas nylon, si contraires à la caresse, et dont je ne sentis la sèche viscosité qu’en franchissant les jarretelles ordinaires, passées de mode, serrées, roulées jusque sur la rotule (quel drôle de mot), puis je sentis ses cuisses froides sinon fraîches, lisses, polies, douces et tendres, qui se firent, tandis que ma main automate rampait sur elles, non pas fuyantes comme des poissons surpris, plutôt chair avisée, tièdes, chaudes, brûlantes, ardentes, calcinantes, et ma main (il eût mieux valu depuis le début dire <i>la</i> main) commença à lutter pour les séparer sans se rendre compte (la main) qu’elles étaient inséparables, que c’était son corps qu’il me fallait ouvrir si je voulais atteindre mon but : c’est alors que je découvris sous tant de tulle et nul nylon son intime nudité, et qu’elle devint tout entière une petite boîte à musique de parfums – velue, viole magique. (1999, 591-592)</p>

Del mismo modo, en este ejemplo, vemos que la versión en inglés es más extensa, ya que al final del párrafo hay una serie de elementos que no aparecen en el original. En español, el narrador es quien debe abrir el cuerpo de la muchacha para encontrar “la meta”, mientras que en inglés es la chica quien debe abrir su cuerpo para que el narrador pueda introducir su mano: “All she (the girl) had to do was to open her body for my hand to find its final cradle, endlessly crotched”. Como se puede apreciar, aquí la acción

depende de ella y se encuentra claramente especificado con “the girl” entre paréntesis, mientras que en el original la acción recae en el narrador. A continuación, en inglés se menciona a cuatro mujeres que no aparecen en el texto de origen: Amelia Bloomer, Marilyn Monroe, Lady Godiva y Pandora. Todas estas mujeres, a excepción de Pandora, son ilustres ya sea por su belleza, su bondad, o su inteligencia. Me parece particularmente significativa la mención tanto de Amelia Bloomer como de Pandora. La primera, dado que fue una defensora de los derechos de la mujer y promovió un cambio de vestimenta. Levine aprovechó el comentario sobre la ropa en el original para insertar una relación con Bloomer. Ahora, en cuanto a Pandora, si bien es cierto que el original podría referirse a este mito al referirse a la “caja mágica”, Levine lo explicita, sin dejar lugar a otra interpretación, además de darle un tono positivo al calificarla con el adjetivo “hopeful”. Pandora, como Eva, es una figura femenina a la que se ha dado una connotación más bien negativa en la historia, al ser causante de los males de la humanidad, por lo que me parece significativo que aquí tenga un matiz positivo.

En la traducción de Amberni la acción recae, como en español, en el narrador, ya que lo que se encuentra enfatizado entre paréntesis es la mano: “et ma main (il eût mieux valu depuis le début dire *la main*) commença à lutter pour les séparer sans se rendre compte (la main) qu’elles étaient inséparables”. La traductora francesa no agrega elementos tales como chistes, nombres propios ni matices tan evidentes como los de Levine, en este caso, sólo modifica también un poco el final del párrafo, al eliminar la referencia a la caja mágica y sustituirla por la aliteración: “velue, viole magique”. Aun así, este cambio no resulta tan significativo ni tan determinante como los múltiples cambios de Levine en inglés.

11.	Capítulo “Función continua”
G. C. INFANTE	<p>–¿Qué te detuvo? La miré bien pero ella seguía de perfil, atenta a la acción, al movimiento, al tránsito de Pluto. –Mi anillo. –¿Qué cosa? (1979, 697)</p>
S. J. LEVINE	<p>“What made you stop?” I turned to look at her for a second time and twice she continued in profile, watching the action, movements, motions of Pluto. Double takes. “My ring.” I would have been her eternal slave if she had said “With that ring I thee wet” or asked incredulously: “Wagner’s ring perhaps?” But all this Valkyrie did was to utter a coarse and common: “What?” (2005, 398)</p>
A. AMBERNI	<p>–Pourquoi t’es-tu arrêté? La regardant attentivement, je ne vis que son profil attentif à l’action, au mouvement, à la traversée des apparences par Pluto. –Ma bague. –Quoi? (1999, 592-593)</p>

En este fragmento, el narrador pierde su anillo dentro de la vagina de la mujer, la cual terminará por absorberlo a él por completo más adelante. En la versión en inglés se observan varias aliteraciones adicionales (“watching the action”, “movements, motions”, “with”, “wet”, “What?”, “Wagner, “Valkyrie”) y una vez más juegos de palabras que no se encuentran en el original en torno a Wagner y su obra. Como se puede observar, la muchacha en el cine se asocia con una Valquiria, mujer guerrera en la mitología nórdica. De nuevo el personaje femenino es relacionado con figuras femeninas históricas o mitológicas que significan fuerza.

La traducción al francés, de nuevo, resulta contrastante, puesto que no añade ningún elemento que no se encuentre presente en el español dentro de este fragmento

que realmente no supone ninguna gran dificultad para ser traducido. En este contraste resultan claras las intenciones de reescritura en el inglés.

12.	Capítulo “Función continua”	
G. C. INFANTE	Ella había dejado de mirar la pantalla del todo. Aun al claroscuro del cine se veía que estaba molesta. (1979, 698)	
S. J. LEVINE	She had completely taken her eyes off the screen. Even in the chiaroscuro of the theater one could see she was annoyed, her movie eyes burning like carbon lamps, double daggers of light. (2005, 399)	
A. AMBERNI	Elle ne regardait plus de tout l’écran. Même dans la pénombre, je pouvais voir qu’elle était irritée. (1999, 593)	

13.	Capítulo “Función continua”	
G. C. INFANTE	Decidí bajar hasta el suelo. Me metí como pude entre el espaldar de la fila de delante y mi asiento y, evitando sus rótulas distantes pero peligrosas, me agaché despacio para no molestarla. Estaba incómodo realmente en cuclillas y me arrodillé. Al hacerlo planté mi rodilla—sobre uno de sus pies. (1979, 699)	
S. J. LEVINE	I must have felt cattle, for I decided to go down on my knees. I squeezed myself between the back of the seat in front and my own seat, carefully avoiding her dangerous legs, a real vise. I didn’t want to disturb her for fear of having my head turned into a shell between her murderous kneecaps. (2005, 399-400)	
A. AMBERNI	Je décidai de rejoindre le niveau du sol. Je me plaçai comme je pus entre les dossiers du rang avant et mon siège, en évitant ses rotules distantes mais périlleuses, et m’accroupis sur mes talons doucement, pour ne pas la déranger position réellement incommode. Je m’agenouillai et, par malchance, lui écrasai un pied. (1999, 594)	

En estos dos ejemplos notamos en la versión en inglés, como en ocasiones anteriores, modificaciones en el texto que le otorgan un matiz más terrible, más “infernol” a la muchacha del cine. En la tabla 12 se observa la frase: “her movie eyes burning like carbon lamps, double daggers of light”, frase que no se encuentra ni en el original, ni en la traducción al francés. En la tabla 13, también se enfatiza la peligrosidad de las piernas de la mujer: “carefully avoiding her dangerous legs, a real vise”, “I didn’t want to disturb her for fear of having my head turned into a shell between her murderous kneecaps”. Además, en la primera línea de la versión en inglés, también hay una asociación entre el narrador y “cattle”, es decir, ganado. En esta tabla, la traducción al francés introduce “par malchance”, frase que también da a entender el miedo del narrador por irritar a la mujer en cuestión. Aun cuando ésta no se encuentra en el original, no va tan lejos como las modificaciones introducidas en inglés.

14.	Capítulo “Función continua”
G. C. INFANTE	–Es que es mi reloj. Primero mi anillo y ahora mi reloj... –¡Ay hijo, pero qué posesivo que eres! <i>Mi</i> reloj, <i>mi</i> anillo. ¿Quién te manda? (1979, 699)
S. J. LEVINE	“Can’t you see it’s not my heart? It’s my <i>watch</i> you’re holding. First my ring and now my watch–” “Good grief! How possessive can you get? <i>My</i> watch, <i>my</i> ring. Is there anything in the world that doesn’t belong to you yet? It’s your own fault, anyway!” (2005, 400)
A. AMBERNI	– C’est ma montre. D’abord mon alliance, et maintenant ma montre. –Ay, mon coeur! Ce que tu peux être possessif ! <i>Ma</i> montre, <i>mon</i> alliance. Tu te prends pour qui ? (1999, 595)

En este fragmento el narrador pierde ahora el reloj dentro de la vagina de la mujer quien, molesta ante su insistencia por encontrar sus pertenencias, le dice posesivo. En inglés, como se puede apreciar, no sólo le dice esto sino que añade: “Is there anything in the world that doesn’t belong to you yet?”. Esta frase enfatiza el egocentrismo del narrador a quien Levine, en repetidas ocasiones, califica de machista y narcisista. Además de este énfasis, al principio también podemos ver otro chiste agregado al texto.

El francés, por su parte, no hace cambios significativos. Sólo notamos que la pregunta “¿Quién te manda?” se transformó en “Tu te prends pour qui?”, aun cuando tal vez la idea de esta pregunta es más cercana a la solución “It’s your own fault, anyway” del inglés. Sin embargo, me parece una solución aceptable, y en su conjunto, la traducción de Amberni me parece mejor lograda en su equivalencia que la de Levine.

15.	Capítulo “Función continua”
G. C. INFANTE	Era ella, no el cine, enojada conmigo, contra mí, furiosa, hecha una furia ahora. Mejor, era una hidra con todas estas cabezas vociferantes—mejera, harpía, Erinia, Gorgona, Salomé, Mesalina, Agripina, bruja de Macbeth, Catalina de Médicis, Catalina Grandísima, Eva Perón, Ilse Koch y, finalmente, adelantada a su tiempo, Madame Mao—de mujeres múltiples inclinadas hacia mí terribles. Pero por su color de yodo, aumentado en contraste con su pelo oxigenado, era Kali manoteante, en una de sus cuatro manos una espada fulgurante. Silbaba como una olla de presión. (1979, 702)
S. J. LEVINE	It was she, not the audience. She was angry, against me, furious—a fury. Had she heard my silent quip? I had no time to answer myself in some sort of quip pro quo, because she was a hydra now, with all those hundred hideous heads howling at me. She was an unhappy Harpy, an eerie Erinye in her eyrie, Flash Gorgon, and more, much more. Right this way, ladies and gentlemen! See the Show! See the sideshow! Salome, Messalina, Catherine de Medici and her snow-white sister the Great, Eva Perón and Ilse Koch and, finally, ahead of her time and just to see heads roll, Madame Mao—an army of mean maenads bent toward destruction and on top of me: terrifyingly atrocious, formidably forbidding forever, a menace a minute! Shiva shivered! but because of her incarnadine and apoplectic color, red of rage and purple patellas in sharp contrast with her bleached hair, she

	was in fact a many-mitted Kali, now waving a single flashing sword in one of her four hands. She whistled like a pressure cooker in distress. (2005, 402)
A. AMBERNI	Cette fois, c'était elle qui se fâchait contre moi, furieuse, furie, hydre aux cent têtes vociférantes – mégère, harpie, érynnie, Gorgone, Salomé, Messaline. Agrippine, sorcière de Macbeth, Catherine de Médicis, Grande Catherine, Eva Perón, Ilse Koch et enfin, en avance sur son époque, Mme Mao –foule de femmes penchées sur moi, terrifiantes. Mais non, sa couleur iodée, ses cheveux oxygénés faisaient d'elle une Kali gesticulante qui tenait dans l'une de ses quatre mains une flamboyante épée. Elle sifflait comme une Cocotte Minute. (1999, 597)

Una vez más, lo primero que resalta a la vista en esta tabla, es la extensión del texto en inglés en contraste con los textos en español y en francés. En esa versión encontramos una mayor cantidad de chistes y paronomasias (“Had she heard my silent quip? I had no time to answer myself in some sort of quip pro quo”, “Flash Gorgon”) y un gran número de aliteraciones (“those hundred hideous heads howling”, “unhappy Harpy”, “eerie Erinye in her eyrie”, “more, much more”, “See the Show! See the sideshow! Salome, Messalina”, “army of mean maenads”, “terrifyingly atrocious, formidably forbidding forever, a menace a minute!”). Es fácil observar que la versión en inglés lleva mucho más lejos el aspecto formal del libro. A diferencia de la traducción de Amberni, donde ocasionalmente introduce aliteraciones para compensar pérdidas en otras partes del texto, *Infante's Inferno* está repleto de ellas, entre otras cosas, como ya hemos visto. Esta versión, además, tras mencionar al grupo de mujeres ilustres y terribles añade: “an army of mean maenads bent toward destruction and on top of me: terrifyingly atrocious, formidably forbidding forever, a menace a minute!”. Aun cuando vemos que aquí hay una clara intención por extender las aliteraciones del original, de nuevo está presente el uso de vocabulario que enfatiza el aspecto atemorizante de la mujer del cine.

16.	Capítulo “Función continua”
G. C. INFANTE	<p>Otro temblor todavía mayor me acostó sobre una alfombra acogedora. Luego hubo otro espasmo en la caverna y otro y otro más, cada vez más fuertes. ¡Era un cataclismo! Mi cuerpo (y yo con él) comenzó a moverse, a desplazarse sobre el suelo, primero a la derecha, luego a la izquierda, después volvimos a su centro para resbalar enseguida hacia delante y finalmente salir despedidos con fuerza de despegue— ¡hacia atrás! ¡Santos cielos!, ¿adónde iremos a parar? ¿Adónde? Viajaba ahora a mayor velocidad sobre el suelo encharcado, a veces deslizándome como un trineo, otras navegaba sobre un colchón de aire como un hovercraft anacrónico, otras volaba en una alfombra mágica. Ahora rodaba, pegaba contra las paredes pálidas, dando nuevos tumbos contra columnas cálidas, contra muros muelles, para luego torcer una esquina redonda y volver a deslizarme, a correr, a volar a velocidad vertiginosa. Nunca había soltado la linterna, que era luz, pero fue precisamente en este momento en que perdí el libro. Empecé a girar en un torbellino sin centro. Stop! Luego hubo como un choque en una falla, un estertor en la espelunca y caí libremente en un abismo horizontal.</p> <p>Aquí llegamos. <i>Londres, 1975-1978.</i> (1979, 711)</p>
S. J. LEVINE	<p>But the tremor had now laid me out upon a cushioned carpet. Then there was another wave in the cavern and yet another, each time stronger. It was a cataclysm! How many richters had it reached? Now, believe you me, my body (and I with it) began to move along the floor! First to the right, then to the left, then we returned to the center—to immediately slip forward and finally fly out, as if we were, yes, airborne! I had always longed since childhood to fly on a carpet, but I was far from elated flying all by myself—backward. Good heavens! Where will we end up? Where? I was traveling at a greater speed on the flooded floor, sometimes sliding like a sled, other times sailing over a cushion of air like a hovercraft, and even flying as if really on a magic carpet. Now we hit a warm wall straight on, changing direction to collide with a pulpy pillar and being set on yet another erratic course. Then we, <i>I</i>, came to a halt. I had stopped amidst debris, in a pool of turbid water. We were in an alleviated area: underground pipes had broken and subsequently flooded the floor. Judging by the staggering amount of ejected mud or of a mudlike substance, I was in a cesspool, rubbing elbows, so to speak, with the jetsam and the flotsam. I could discern among them, and this included me, some torn quartz tubes. Had something wrecked poor Benioff’s apparatus? Just then the muck ran amuck and everything turned red. The pool floor began to shake, rocked by body waves that rippled the muddy waters, then stirred them vertically, from bottom upward, and finally made the whole basin boil over like a pressure cooker about to explode. I was caught in the middle of an eruption! Fate had flung me in the path of burning lava, molten rock, boiling water, and all sorts of eruptive matter. Was I going to be thrown out, expelled, rejected, vomited, spat into the</p>

	<p>air? Oh my God! Then the thrust stopped.</p> <p>During the halt I was nearly suffocated, but while I was moving the burning air really took my breath away. I thought for a moment of the bliss of suddenly finding myself in the polar regions at a freezing temperature, swimmingly basking in the Arctic glare while floating in a colloidal suspension of animation and with a sugar-frothed rim around me like icing on a glass dome. This collodion even tasted sweet! Obviously my brain, little by little weakened by my flights of fancy, the wild trip plus my imagination, was softening into an idiotic serum while I floated in the amniotic fluid of memories. Then I had the exact but odd feeling of true terror thrills, as if condemned to travel on a roller-coaster forever. Now I was tied to the mouth of a cannon, in a fun fear for good, just as the shot is fired and all limbs are scattered to the hot air, wind, space. Silly as it might sound, after the boom I felt proud, my pride coming from the fact that never for a dull moment had I let go of my torch, which was the light. But precisely at this moment as I was falling I realized to my chagrin that I had lost the book. Me, myself, and I, flying limbs and all, began then to spin in a wild whirlpool with no center, a mauve maelstrom, the chaos as before. Stop! Then there was light, a streak lightning or street lighting, the freak bolt followed by something like a crash in a crack, a fall into the fault, a death rattle in the spelunca and when I was about to wake up screaming—I fell freely into a horizontal abbyss, <i>abyss!</i></p> <p>Here's where I came in.</p> <p>(2005, 409-410)</p>
<p>A. AMBERNI</p>	<p>Un second tremblement, plus fort encore, me coucha sur un tapis accueillant. Puis un nouveau spasme secoua la caverne, puis un autre et un autre encore, de plus en plus forts ! C'était un cataclysme !</p> <p>Mon corps, et moi avec lui, commença à se mouvoir, à se déplacer sur le sol, d'abord à droite, puis à gauche avant de revenir au centre pour glisser de nouveau en avant et de sortir, chassés par une force de décollage – en avant ! Miséricorde ! Où donc allions-nous ? je voyageais maintenant à grande vitesse sur le sol inondé, glissant parfois comme un traîneau, ou naviguant sur un coussin d'air comme un hovercraft anachronique, ou volant sur un tapis magique. Maintenant je roulais, me heurtant aux parois pâles, aux colonnes caressantes, aux murs moelleux. Je pris un virage et recommençai à glisser, courir, voler à une vitesse vertigineuse. Je n'avais toujours pas lâché la lanterne, ma lumière, mais soudain le livre m'échappa des mains. Je me mis à tourner dans un tourbillon privé de centre. Stop ! Puis il y eut comme un choc dans une faille, un râle dans la ravine, et je tombai, libre, dans un abîme horizontal.</p> <p>C'est là que nous sommes arrivés.</p> <p><i>Londres, 1975-1978</i></p> <p>(1999, 604)</p>

Éstas son las últimas líneas del libro. En este punto, el narrador ya cayó en el interior de la vagina de la muchacha del cine, en donde encuentra una linterna y una especie de diario perteneciente, al parecer, a un grupo de hombres que ya habían caído ahí. Éste narra algunas de sus experiencias y sus encuentros con criaturas monstruosas. Mientras nuestro narrador lee, la “caverna” en la que se encuentra atrapado se sacude, y se inicia una serie de espasmos. El narrador está a punto de renacer cuando cae sobre la alfombra mágica que lo saca para volver a comenzar.

La versión en inglés de nuevo es bastante más larga que el original y que la traducción al francés. Esto se debe a que la descripción del lugar en donde está atrapado el narrador es mucho más extensa. Dado que en esta versión “vagina” es sinónimo de “infierno”, el texto en inglés describe la caverna como tal. En primer lugar, el vocabulario utilizado nos remite a un lugar caótico, en ruinas, y repleto de desechos: “debris”, “underground pipes had broken”, “flooded the floor”, “mud”, “mudlike substance”, “cesspool”, “jetsam”, “flotsam”, “muck”. Esto le da un carácter mucho más desagradable y terrible que el original. A continuación, hacia el final del primer párrafo, la caverna empieza a ser descrita como un volcán a punto de hacer erupción: “The pool floor began to shake, rocked by body waves that rippled the muddy waters, then stirred them vertically, from bottom upward, and finally made the whole basin boil over like a pressure cooker about to explode. I was caught in the middle of an eruption! Fate had flung me in the path of burning lava, molten rock, boiling water, and all sorts of eruptive matter. Was I going to be thrown out, expelled, rejected, vomited, spat into the air?”. Es también un lugar muy caliente en donde el narrador puede respirar apenas: “I was nearly suffocated, but while I was moving the burning air really took my breath away”. Esta descripción no se encuentra en el texto en español, y de acuerdo con la idea tradicional de cómo debe ser el infierno, un lugar caliente, peligroso y terrible, parece

que la caverna en cuestión encaja con esa noción. Aquí, además, el uso de verbos como “expelled, rejected, vomited, spat into the air” nos recuerda la vulnerabilidad del narrador, frágil ante todas estas amenazas. Más adelante, también nos encontramos con la idea de terror y de un castigo eterno: “Then I had the exact but odd feeling of true terror thrills, as if condemned to travel on a roller-coaster forever”.

Tras esta descripción de la caverna infernal, se observa la siguiente frase: “when I was about to wake up screaming—I fell freely into a horizontal abyss, *abyss!*”. Aun cuando el epílogo bien podría tratarse de una pesadilla del narrador, el original jamás lo menciona y deja el final abierto a interpretaciones. En la versión en inglés, en cambio, vemos que en la oración final se hace explícita la idea de una pesadilla, lo cual cierra el significado de este último capítulo.

Ahora bien, la traducción al francés, por su parte, no aumenta ni suprime nada. Se mantiene, como en la mayoría de los casos, lo más apegada posible al texto en español. El contraste con el inglés es evidente, puesto que no cambia en lo más mínimo el sentido de los párrafos finales, ni aumenta el texto ni introduce matices diferentes como los relacionados con el infierno en la versión de Levine y Cabrera Infante. El texto en francés incluso conserva los años y la ciudad mencionados en español: Londres, 1975-1978, información que sin razón aparente, se suprimió en *Infante's Inferno*. Una vez más, considero que los cambios introducidos en el texto en inglés son excesivos y drásticos dado que sí cambian el sentido del texto. Por lo mismo, opino que la traducción de Amberni es más moderada y, aunque en ocasiones más sencilla que el original, es más equivalente en cuanto a la forma y el contenido.

Tal como hemos visto en este breve estudio comparado, la diferencia entre *Infante's Inferno* respecto del original y la traducción al francés es más que evidente. La versión al inglés transforma una gran cantidad de aspectos al aumentar los chistes, los juegos lingüísticos e incluso cambiar el sentido de ciertos pasajes. Aun cuando no en todos los casos se pueda saber con seguridad quién tradujo qué en esta colaboración, es innegable tanto la influencia como la visibilidad excesiva de la traductora, en contraste con Anny Amberni, quien también se mantuvo en contacto con el autor⁴. Como Virgilio Moya bien lo sugiere, es probable que la emoción de ser traducido al inglés cegara al autor:

Y si al final Cabrera Infante está contento con la “infielmente fiel traducción” de Levine, no pensamos que sea precisamente por su feminismo de escaparate, ni siquiera por “su sentido del humor neoyorquinamente judío, basado en las paronomasias y la confrontación de la realidad con la lógica verbal rigurosa”, que según el novelista caribeño aportó Levine a la traducción de *Tres tristes tigres* al inglés (Levine, 1992, 75), sino por verse traducido al inglés. Es tanto el poder económico, cultural y político del inglés que cualquier autor daría todo el oro del mundo –o sea, que ni siquiera cobraría– por verse traducido a esa lengua. Es tanta su fuerza que esa *lingua franca* moderna sería incluso capaz de legitimar el valor literario de un escritor epigonal (2004, 206-207)

En cuanto a los cambios introducidos al texto en *Infante's Inferno*, es notoria una serie de contradicciones por parte de Suzanne Jill Levine, quien por un lado introduce frases como la de “no wee man can rape a woman” (suponiendo que este ejemplo sí se encontrara en el capítulo suprimido en inglés) o la referente a Ida Rubinstein para subvertir el machismo de Cabrera Infante, pero por otro transforma “Olgasana” por “Volgar” o “una habanera en el cine” por “a Havana *pollo* at the movies”. Según mi parecer, asociar “infierno” con “vagina” y acentuar el carácter temible de la mujer del cine del capítulo final, también constituye un arma de doble filo. Si bien por un lado el narrador se ve un tanto ridiculizado y asustado en la versión en inglés, estas

⁴ Es probable que Cabrera Infante se sintiera más cercano al inglés y que incluso tuviera un mejor dominio de este idioma que del francés, sin embargo, por los múltiples juegos de palabras que involucran al francés en *La Habana para un Infante difunto*, es claro que el autor tenía un buen conocimiento de este idioma.

características atribuidas a la chica también corren el riesgo de reforzar el cliché de la mujer como figura maligna, infernal y causante de todos los males masculinos.

Desde mi punto de vista, estas contradicciones en la traducción de Levine son producto de una obsesión con la autoría que busca atribuirse, ya que como vimos, la mayor parte de las veces rechaza una traducción más simple y tal vez más equivalente por una rebuscada que en muchas ocasiones es menos exacta e incluso contradice sus ideales feministas. Estas contradicciones también se deben al uso selectivo de sus estrategias subversivas para traducir, tal como lo menciona Genzler en “Translation, Poststructuralism and Power”, en donde afirma que Levine baila el baile de la deconstrucción pero evita en gran medida participar en la política que rodea una selectividad tal (2002, 205).

CONCLUSIÓN

Es cierto que *La Habana para un Infante difunto* es una novela bastante extensa y que este estudio comparado es muy breve, sin embargo, considero que los ejemplos que aquí seleccioné bastan para ilustrar la tendencia de la traducción “subversiva” al inglés. Todo aquel que se aventure a hacer una revisión más exhaustiva de la traducción de Suzanne Jill Levine descubrirá que *Infante's Inferno* está plagado de ejemplos como estos.

A lo largo de este trabajo de investigación pudimos observar concretamente las decisiones de una traductora cuyos intereses son excesivamente visibles en su trabajo, en contraposición con otra, también mujer, más moderada. En su búsqueda por reivindicar la labor de la traducción y el papel de la mujer, Levine comete una serie de abusos que no hacen más que invertir un esquema violento y represivo. Para esta traductora, que se escuda bajo el concepto de la coautoría, el autor no es más que un instrumento para llegar a sus objetivos: el de infiltrar sus propias palabras y atribuirse un papel de autora. Lo más honesto sería reconocer que textos como *Infante's Inferno* no son en realidad una traducción, sino una versión, una reescritura, pero Levine utiliza una doble moral en la que, por un lado, interviene el texto pero, por otro, alega una especie de fidelidad al mismo, para servir a sus propios intereses. Esta es una actitud oportunista y manipuladora en la que un autor y su cultura corren el riesgo de ser condenados al silencio.

Es verdad que la traducción debe dejar de ser vista como un acto servil y reproductivo y son muchas las teorías que lo han planteado, sin embargo, el modo en que Levine busca reivindicar esta actividad es extremo y sobrepasa cualquier límite. Levine le concede una visibilidad excesiva al traductor y califica este acto como “subversivo”. Encuentro que la traducción no da lugar a una subversión tal, puesto que en el momento en que un traductor deliberadamente falsea el texto o introduce sus

propias ideas en esa magnitud para servir a sus fines personales ya no puede llamarse traducción. Para todos aquellos que tengan algo que decir, que sientan la necesidad de hacerse escuchar, está la puerta de la autoría, de escribir sus propios textos, publicar sus propios libros, acto que resulta más honesto que tergiversar las palabras de otros o esconderse en ellas.

En mi opinión, esta práctica da una mala imagen al feminismo, y como bien dice Virgilio Moya: “es una pena que el radicalismo y reduccionismo de algunas formulaciones y prácticas feministas empañen las ideas de tolerancia y liberalidad que había en la raíz de esta corriente moderna” (2004, 207). Y es que más allá de ser una postura feminista, la postura de Levine y otras traductoras feministas es más bien hembrista, ya que al no proponer nada más que una inversión de papeles en la oposición jerárquica, no constituye más que un homólogo del machismo. Además considero que en el trabajo de Levine existe una falta de congruencia y de transparencia que en muchas otras traductoras feministas sí se aprecia.

Por todo lo anterior, puedo afirmar que la traducción de Anny Amberni es más moderada, equilibrada y por lo tanto más adecuada que la de Levine. Me parece que aun cuando pueda ser considerada como una traducción más “tradicional”, al final reproduce mejor el texto en español, ya que no cae en los excesos de la traducción “innovadora” de Levine.

En suma, creo que la traducción es una disciplina en la que existen límites y en la que el traductor debe ser capaz de controlar tanto su ego como sus intereses personales. De no hacer esto, se procede a un intervencionismo que separa a la traducción de la ética y que obstaculiza el verdadero conocimiento del otro.

ANEXO

translation help

From:  **Valeria Espitia** (vale_ed@hotmail.com)

Sent: Wed 1/06/10 4:27 AM

To: sjlevine@spanport.ucsb.edu

Dear Mrs. Levine,

My name is Valeria Espitia and I am from Mexico City. I am a student of literature and I am taking the specialization of translation in my major. I came across your work as a translator and I am very interested in it. I have been reading several articles of yours and your book *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*. I found your email on the internet and I thought it worth to try to write to you, since I am writing a paper for my translation class about your work, in particular about *Infante's Inferno*. I was wondering if you could help me with some doubts.

In your article *Translation as (Sub)Version: On translating Infante's Inferno* you say the following: "When the Havana narrator makes the jaded statement 'no one man can rape a women,' the infernal translator undermines this popular myth with the book's own corrosive mechanism of alliteration and writes: 'no wee man can rape a woman'". I was wondering if you could tell me the chapter and/or the page in which this example appears in *Infante's Inferno* or in *La Habana para un Infante difunto*, since I have been looking it up but I don't seem to find it. I also noticed that in *Infante's Inferno* the chapter "Casuales encuentros forzados" is missing, as it is missing in some editions in Spanish. I was wondering which edition was it that you translated, and if you could tell me why this chapter was suppressed. This information could be really helpful for me and I would really appreciate it.

Sincerely yours,

Valeria Espitia

RE: translation help

From: **Suzanne J. Levine** (sjlevine@spanport.ucsb.edu)

Sent: Wed 1/06/10 4:01 PM

To: Valeria Espitia (vale_ed@hotmail.com)

Dear Valeria--

gracias por tu nota. Como explico en el *Escriba Subversiva*, ese capitulo

fue suprimido en ingles porque Cabrera Infante aumento Amazona, capitulo

penultimo. Mas tarde el mismo publico una version basada en la mia en una

revista norteamericana pero no me acuerdo cual en este momento.

saludos y buena suerte con tu trabajo.
sjl

RE: translation help

From:  **Valeria Espitia** (vale_ed@hotmail.com)

Sent: Wed 1/06/10 7:28 PM

To: sjlevine@spanport.ucsb.edu

Muchas gracias por la respuesta, de verdad lo aprecio. En cuanto a la cita de "no wee man can rape a woman" podría decirme en qué capítulo aparece? Saludos,

Valeria

RE: translation help

From:  **Suzanne J. Levine** (sjlevine@spanport.ucsb.edu)
Sent: Wed 1/06/10 9:05 PM
To: Valeria Espitia (vale_ed@hotmail.com)
Lo siento, Valeria, no me acuerdo! ciao, sjl

RE: translation help

From:  **Valeria Espitia** (vale_ed@hotmail.com)
Sent: Thu 1/07/10 3:40 PM
To: sjlevine@spanport.ucsb.edu
Bueno muchas gracias.

RE: translation help

From:  **Suzanne J. Levine** (sjlevine@spanport.ucsb.edu)
Sent: Thu 1/07/10 6:08 PM
To: Valeria Espitia (vale_ed@hotmail.com)
la referencia "wee man" significaba una critica al machismo, por supuesto,

asi el cambio producido subvertia el texto original en este caso...

RE: translation help

From:  **Valeria Espitia** (vale_ed@hotmail.com)
Sent: Thu 1/07/10 9:43 PM
To: sjlevine@spanport.ucsb.edu
Sí, eso lo entiendo. Es sólo que quería ubicar la frase en el texto porque estoy haciendo un estudio comparado con una traducción al francés y por eso me interesaba encontrarla directamente en el libro, para poder poner la referencia. Leí tanto el texto en español como en inglés pero no recuerdo haberme topado este ejemplo. Aún así gracias por su atención.
Saludos.

RE: translation help

From:  **Suzanne J. Levine** (sjlevine@spanport.ucsb.edu)
Sent: Thu 1/07/10 11:20 PM
To: Valeria Espitia (vale_ed@hotmail.com)

Probablemente Valeria esta precisamente en el capitulo suprimido por la editorial, ya mencionado por razones de la logorea irrepresible de GCI al elaborar el capitulo Amazona al doble del tamaño original....

RE: translation help

From:  **Valeria Espitia** (vale_ed@hotmail.com)

Sent: Tue 1/12/10 1:13 AM

To: sjlevine@spanport.ucsb.edu

Ah ok. Disculpe en Escriba subversiva encontré la nota en la que explica justamente lo del capítulo suprimido. Ahí veo que menciona usted a Anny Amberni, la traductora al francés, y dice lo siguiente: "Según Anny Amberni, la traductora francesa de La Habana, GCI le confesó su gran temor hacia la mujer a quien el autor dedica 'La amazona'". Esto quiere decir que Amberni también trabajó con GCI?, es que he buscado información sobre ella pero no he encontrado nada aún. Disculpe que le haga tantas preguntas, espero que no le moleste.

RE: translation help

From:  **Suzanne J. Levine** (sjlevine@spanport.ucsb.edu)

Sent: Tue 1/12/10 1:32 AM

To: Valeria Espitia (vale_ed@hotmail.com)

Si, Valeria, Anny tradujo La habana...segun yo sepa. Bueno, no me molesta

pero eso si aprecio que mencionas mi colaboracion en tus reconocimientos!

saludos

sjl

RE: translation help

From:  **Valeria Espitia** (vale_ed@hotmail.com)

Sent: Tue 1/12/10 1:46 AM

To: sjlevine@spanport.ucsb.edu

Sí, mi pregunta es si para su traducción al francés ella también contó con la colaboración de Guillermo Cabrera Infante, ya que en la nota dice que GCI le confesó su temor hacia la mujer a la que el dedica el capítulo de la amazona.

RE: translation help

From:  **Suzanne J. Levine** (sjlevine@spanport.ucsb.edu)

Sent: Tue 1/12/10 2:10 AM

To: Valeria Espitia (vale_ed@hotmail.com)

creo que si, que conversaron mucho cuando ella le consulto.

RE: translation help

From:  **Valeria Espitia** (vale_ed@hotmail.com)

Sent: Wed 1/13/10 10:03 PM

To: sjlevine@spanport.ucsb.edu

Ok muchas gracias.

BIBLIOGRAFÍA

<http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com/2009/09/quejas-recurrentes-de-los-traducidos.html> miércoles 20 de enero 2010.

Diccionario de la Real Academia Española (2001), 22ª edición, versión en línea en: <http://www.rae.es/rae.html>.

Dictionnaire Larousse (2009), version en ligne: <http://www.larousse.fr/encyclopedie>.

Oxford English Dictionary (1989), second edition, online version: <http://www.oed.com/>

ÁLVAREZ-BORLAND, Isabel (1985), “*La Habana para un Infante difunto: Cabrera Infante’s Self Conscious Narrative*”, *Hispania*, Vol. 68, No. 1, pp. 44-48.

ARROJO, Rosemary (1994), “Fidelity and The Gendered Translation”, *TTR: traduction, terminologie, redaction*, Vol. 7, No. 2, pp. 147-163.

BARTHES, Roland (1987), “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós.

CABRERA INFANTE, Guillermo (2005), *Infante’s Inferno*, tr. Suzanne Jill Levine, Illinois, Dalkey Archive Press.

CABRERA INFANTE, Guillermo (1979), *La Habana para un Infante difunto*, Barcelona, Seix Barral.

CABRERA INFANTE, Guillermo (1989), *La Habana para un Infante difunto*, Barcelona, Plaza & Jane’s.

CABRERA INFANTE, Guillermo (1998), *La Habana para un Infante difunto*, Madrid, Club Internacional del Libro.

CABRERA INFANTE, Guillermo (1999), *La Havana pour un Infante défunt*, tr. Anny Amberni, Paris, Éditions du Seuil.

CHAMBERLAIN, Lori (1988), “Gender and the metaphors of translation”, *Signs*, Vol. 13, No. 3, pp. 454-472.

CULLER, Jonathan (1982), *Sobre la deconstrucción*, trad. Luis Cremades, Madrid, Ediciones Cátedra.

GENTZLER, Edwin (2001), *Contemporary Translation Theories*, 2nd ed., Clevedon: Multilingual Matters

GENTZLER, Edwin (2002), “Translation, Poststructuralism, and Power,” in *Translation and Power*, (ed.) Maria Tymoczko and Edwin Gentzler. Amherst: University of Massachusetts Press.

KRUGER, J. L. (2004), "Translating traces: Deconstruction and the practice of translation", *Literator*, Vol. 25, No. 1, pp. 47-71.

LEVINE, Suzanne Jill (1975), "Writing as Translation: Three Trapped Tigers and Cobra", *MLN*, Vol. 90, No. 2, Hispanic Issue, pp. 265 -167.

LEVINE, Suzanne Jill (1984), "Translation As (Sub)Version: On Translating *Infante's Inferno*", *SubStance*, Vol. 42, pp.85-94.

LEVINE, Suzanne Jill (1998), *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, trad. de Rubén Gallo en colaboración con la autora, México, FCE.

MOYA, Virgilio (2004), *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Ediciones Cátedra.

NELSON, Ardis L. (1992), "G(uillermo) Cabrera Infante", *Modern Latin-American Fiction Writers: First Series*. Ed. William Luis. *Dictionary of Literary Biography Vol. 113*. Detroit: Gale Research.

REISS, Katharina, VERMEER, Hans J. (1996), *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, trad. de Sandra García R. y Celia Martín de León, Madrid: Aleal.