



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“I AM MY OTHERS”: UNA TRADUCCIÓN COMENTADA DE
FRESHWATER, DE AKWAEKE EMEZI

TRADUCCIÓN COMENTADA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:
SAMANTHA PRIEGO BECERRA

ASESORA:
DRA. NAIR MARÍA ANAYA FERREIRA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2022





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

Quiero agradecerle a mi mamá por ser mi modelo a seguir, por su amor y su apoyo incondicional en cada etapa de mi vida. A mi abuela por enseñarme a ver el lado bueno de las cosas y darme tanto tanto cariño. A mi tío Rubén por siempre alentarme a seguir y a ser valiente. Tus palabras de aliento ocupan un espacio grande en mi corazón. A mi tía Miriam y a Bárbara por brindarme un segundo hogar lleno de comprensión y cariño.

A Daisy, mi parabatai, por escucharme durante horas y siempre estar ahí, y por ser mi eterna lectora durante la toda la carrera. A Camila y a Pau por tantas tardes de risas, frappes y videojuegos (y por motivarme a terminar esta tesina y escuchar mis quejas durante este largo proceso). A Vero y Ale por siempre hacerme reír y hacer mi vida más feliz con tantos recuerdos y aventuras. A Pata por su amistad todos estos años y por brindarme su cariño en cada momento.

A mi asesora Nair Anaya por su paciencia y apoyo constante durante la escritura de este trabajo. Gracias por guíarme a concretar una mejor lectura y por aquellos seminarios que me hicieron descubrir mi interés por diferentes literaturas. A Lorena Rivera por sus valiosas enseñanzas en los seminarios de traducción. Al resto de mi sínodo, Claudia Lucotti, Irene Artigas y Karina Lamas, por su cuidadosa lectura y comentarios que enriquecieron este trabajo.

A la profesora Julia Constantino por sus brillantes seminarios de traducción en los que descubrí mi amor por la traductología. A las demás las profesoras con las que coincidí en varias clases a lo largo de los semestres: Gabriela Villanueva, Aurora Piñeiro, Julieta Flores, Noemí Novell, Ana Clara Castro. Gracias por compartir su amor por la literatura, sus conocimientos, por sus lecturas y comentarios. Sus clases fueron clave para mi formación académica y siempre las recuerdo con mucho cariño.

A mi mamá y a mi abuela,
por siempre creer en mí.

Índice

Introducción	6
Capítulo 1. ¿Quién cuenta la historia? Las voces narrativas de <i>Freshwater</i>	12
We.....	14
Asughara.....	19
Ada	23
Capítulo 2. Comentario de traducción	28
Estrategias de traducción.....	30
Traducción y género	33
Las diferentes lenguas en <i>Freshwater</i>	35
Estrategias generales	41
Conclusiones	49
Traducción de algunos fragmentos de <i>Freshwater</i>	53
Obras citadas.....	92

“verily everything that is lost will be
given a name & will not come back
but will live forever”
“asmarini makes prayer”, Safia Elhillo

“I am less than myself.
Only a fraction of a body, let’s say, *I am only a hand.*”

“ American Arithmetic”, Natalie Diaz.

Introducción

En los libros podemos encontrar una gran diversidad de historias, desde unas cercanas a nuestro espacio y tiempo hasta otras que provienen de lugares lejanos o desconocidos. El segundo tipo de historias nos pone frente a una otredad desconocida que al leerla puede volverse inteligible y reconocible. Tal es el caso de la obra de Akwaeke Emezi, autore¹ igbo y tamil, quien ha publicado novelas como *Freshwater* (2018), *PET* (2019) y *The Death of Vivek Oji* (2020). Emezi escribe sobre experiencias que pueden ser consideradas periféricas debido a su lejanía cultural y a su falta de representación en la cultura occidental: una chica nigeriana habitada por espíritus igbo (*Freshwater*) o una niña trans que caza monstruos en un mundo utópico (*PET*). Emezi construye el mundo ficcional de sus novelas y los personajes que lo habitan a partir de elementos característicos de su propia experiencia: mitos de la cultura igbo y su identidad como persona trans. Al situar las identidades de sus personajes como eje principal de su obra, Emezi posiciona sus experiencias como centrales y no periféricas, y así presenta la existencia de diversas realidades y maneras de ver el mundo.

La obra de Emezi tiene una gran variedad de temas para reflexionar, sin embargo, mi interés radica en su primera novela; *Freshwater* narra la vida de Ada, la cual se ve atravesada por los espíritus ogbanje que habitan su cuerpo, seres de gran importancia en la ontología igbo. En un ensayo para *The Cut*, Emezi define ogbanje como “an Igbo spirit that’s born into a human body, a kind of malevolent trickster, whose goal is to torment the human mother by dying unexpectedly only to return in the next child and do it all over again. They come and go. They are never really here” (“Transition”). Emezi menciona que estos espíritus “come and go”, es decir, no permanecen

¹ Emezi es una persona no binaria y el pronombre que utiliza en inglés es *they/them*. En el contexto hispanohablante, muchas personas no binarias prefieren el pronombre “elle” y las terminaciones con -e, por lo que en mi trabajo esta será la manera en la que referiré a Emezi.

en el mundo humano. No obstante, en el caso de Ada, están atados a un cuerpo humano, lo cual complica su existencia. Hay menciones de los espíritus ogbanje en otros textos literarios, una de las más conocidas es en *Things Fall Apart* (1958), de Chinua Achebe, donde la hija del protagonista es ogbanje y toda la familia teme por su vida. En *Freshwater*, Emezi rescata la mitología de estos espíritus igbo y los hace parte central de la trama al establecerlos como las voces que guían la narración.

Así, la historia es narrada por tres voces: una pluralidad ogbanje denominada como “we”, Asughara —una ogbanje despiadada—, y Ada. La novela trata temas como la depresión, la violencia, el desplazamiento espacial y cultural, y las identidades no binarias; estas temáticas se ven atravesadas por la ontología igbo que guía la trama puesto que la presencia de los espíritus ogbanje rige la vida de Ada. Cuando se muda a Estados Unidos para asistir a la universidad, Ada comienza a vivir cosas consideradas normales para personas de su edad: sus primeras fiestas, nuevas amistades y relaciones románticas. Sin embargo, en estas experiencias intervienen las demás voces que habitan en ella, con lo que se crea una guerra interna donde Ada lucha por tomar el control de su propia mente. Para Emezi, Ada no tiene una enfermedad mental —lectura que se le ha dado a la novela en algunos espacios—; ella en realidad es un espíritu ogbanje, y como tal, sufre las consecuencias de ser múltiple y de estar atada a un cuerpo físico. Por consiguiente, la identidad de Ada se ve fragmentada por las voces que habitan su cuerpo, lo cual construye una narrativa que, aunque se enfoca en la vida de la protagonista, está permeada por diferentes voces.

Una vez establecido lo anterior, para este trabajo de titulación elaboraré una traducción comentada de algunos fragmentos de *Freshwater*. Para ello, me enfocaré en analizar la construcción de las diferentes voces narrativas que habitan en Ada partiendo de las especificidades tanto lingüísticas como temáticas que las conforman. A partir de lo que plantea Emezi, mi

traducción pretende resaltar los referentes culturales igbo que construyen el imaginario de la novela, así como proponer soluciones de traducción de acuerdo con mi análisis literario y, por último, conservar las diferentes lenguas que se utilizan, para lo cual decidí emplear conceptos teóricos sobre traducción poscolonial. Lo anterior tiene como propósito señalar cómo la traducción, y la lengua misma, nos permiten nombrar y, por lo tanto, visibilizar aquellas culturas consideradas periféricas por una hegemonía cultural occidental.

Antes que nada, considero importante contextualizar la obra de le autore. Akwaeke Emezi es originarie de Nigeria y escribe con la consciencia de que existe una tradición literaria detrás de elle, un camino trazado por autorxs anteriores que han retratado sus experiencias, individuales y colectivas, como sujetos de un país colonizado en búsqueda de reapropiarse de sus vivencias y su herencia cultural a partir de lo que escriben. Dentro de este grupo, algunos de los nombres más citados son Chinua Achebe, Tsitsi Dangarembga o Ngũgĩ Wa Thiong’o, quienes han fungido como figuras importantes al escribir sobre África en el ámbito literario e, incluso, político; para ellxs la escritura conlleva una carga política y cultural que incide tanto en sus vidas como en las de sus lectorxs. En el ensayo “The Novelist as A Teacher”, Achebe reflexiona sobre su trabajo como escritor y el deber que tiene con la sociedad africana: “I think it is part of my business as a writer to teach that boy that there is nothing disgraceful about the African weather...here then is an adequate revolution for me to espouse—to help my society regain belief in itself and put away the complexes of the years of denigration and self-abasement” (44). Para estxs autorxs, la creación artística va ligada a un quehacer político. Al ser de las primeras voces africanas que ingresaron en el canon literario, sus ideas sobre África —y sobre sus diferentes países— han logrado generar un discurso crítico que subvierte la mirada imperialista y que permite ver continente africano a través

de ojos nuevos, a través de sus propios habitantes y no desde la mirada del colonizador, como ha ocurrido usualmente en la historia.

Es dentro de este marco literario desde donde escribe Emezi pues su obra cuestiona los valores occidentales a partir del posicionamiento central que le otorga a los valores precoloniales igbo.² En el artículo “How a New Generation of Nigerian Writers is Salvaging Tradition from Colonial Erasure” (2019), Nnamdi Ehirim menciona que “[Emezi] supersede[s] past generations—whose stories made spirits accessories to the plot—by making spirits central characters who drive the plot and, as in Igbo ontology, are protagonists of fate”. Como argumenta Ehirim, Emezi establece estos elementos culturales (los espíritus igbo) como centrales y a partir de ellos construye el mundo ficcional de *Freshwater*. De esta manera, la obra de Emezi tiene un papel importante en la reivindicación de la cosmovisión igbo al representar otras realidades o formas de ver el mundo que no conforman una cosmovisión occidental. Asimismo, en una entrevista para la revista digital *Electric Literature*, Emezi habla sobre la noción de realidades múltiples como algo importante en su obra:

A lot of the work I do with *Freshwater*, and with other work, is about allowing for multiple realities to exist at the same time, versus the concept that there has to be a singular, dominant one and everything else gets defined according to that. So I hope that *Freshwater* shifts away from that a little bit and allows for multiple ways of being. (Isen)

Al hablar de realidades múltiples se crea un espacio que incluye todo tipo de experiencias, donde la existencia de una no niega la otra, sino que ambas coexisten al mismo tiempo. De esta manera,

² En un ensayo para la revista digital *them.*, Emezi recuerda la cita de Toni Morrison: “I stood at the border, stood at the edge and claimed it as central. Claimed it as central and let the rest of the world move over to where I was”. Le autore menciona la importancia que esta cita tiene en su carrera literaria, y la reclama para sí mismo “all I needed to do was stand exactly where I was, name that the center, and refuse to move”. Emezi retoma esta idea y sitúa la cosmovisión igbo en el centro de su obra, lo cual nos invita a cuestionar los valores occidentales que parecen fijos y mirar hacia los bordes.

Emezi cuestiona un tipo de realidad singular, dominante y, en este caso, colonial que muchas veces deja a un lado todo lo que no encaja dentro de estos límites.

Ahora bien, como mencioné anteriormente, mi propuesta es elaborar una traducción comentada de algunos fragmentos de la novela puesto que una de las formas de impulsar la circulación de historias es mediante sus múltiples traducciones. La traducción nos permite acercarnos a historias escritas en otras lenguas, a las cuales no tendríamos acceso si no fuese por sus traducciones. Sumado a esto, traducir no es un acto mecánico o automático pues quien traduce sigue una serie de decisiones, las cuales buscan generar un efecto en particular en el texto meta.³ En *Post-colonial Translation* (1998), Bassnett y Trivedi argumentan que “translations are always embedded in cultural and political systems, and in history” (6). De este modo, como desarrollaré más adelante, traducir es un acto consciente que tiene una dimensión cultural y política, dado que las decisiones de traducción están determinadas por quien traduce y por el contexto cultural en el que se producen.

Mi objetivo de traducción va de la mano con lo que plantea Emezi en su narrativa: cuestionar un tipo de pensamiento dominante, que muchas veces está determinado por ideologías coloniales y eurocéntricas, para así reflexionar cómo mediante la traducción se pueden visibilizar otras realidades. Para lograr lo anterior estructuraré mi trabajo en dos capítulos. En el primero elaboraré un análisis de la novela el cual integrará elementos narrativos, lingüísticos y estilísticos. Al principio, indagaré alrededor de la pregunta “¿Quién cuenta la historia?” para definir cuáles son las voces narrativas y cómo se construyen en *Freshwater*. Después me enfocaré en analizar las diferentes voces que conforman la historia, proporcionando un apartado para cada una. En cada apartado hablaré de sus características tanto temáticas como lingüísticas y exploraré sus diferentes

³ Con texto meta me refiero al producto final de una traducción.

usos de la lengua. Finalmente, mencionaré la dinámica que se crea entre voz, cuerpo y agentividad a partir de la fragmentación de las voces y su relevancia.

El segundo capítulo integrará mi comentario de traducción. Comenzaré contextualizando los estudios de traducción y la importancia de los estudios poscoloniales dentro de este marco pues en el pasado la traducción se ha utilizado para controlar y reprimir a poblaciones colonizadas (Robinson 6). Sin embargo, la traducción también presenta la posibilidad de visibilizar la diversidad cultural, al acercarnos a textos que no podríamos leer si no fuera por la labor traductora, por lo cual este acercamiento a la traducción será discutido dentro de este capítulo. Como mencioné anteriormente, solo traduciré algunos fragmentos de la novela y usaré también este espacio para justificar mi proceso de selección. Asimismo, mencionaré las marcas puntuales que diferencian a las tres voces narrativas: we, Asughara, y Ada, y sus posibles traducciones. También, discutiré soluciones para evitar las marcas de género al traducir la voz “we” debido a que es una pluralidad no binaria, así como su relevancia en el texto meta. Finalmente, argumentaré sobre la importancia de conservar palabras o frases en su lengua original sin proveer explicaciones, para así mantener sus especificidades tanto lingüísticas como temáticas y como “adaptarlas” para un público hispanohablante sería borrar su contexto cultural e histórico.

Capítulo 1. ¿Quién cuenta la historia? Las voces narrativas de *Freshwater*

La voz narrativa es quien orquesta el relato, menciona Luz Aurora Pimentel en *Constelaciones I* (2012) (23); es quien da a conocer, desde una perspectiva específica, la historia ficcional que tenemos delante, “esta función se puede diversificar, incluso relativizar, al ser cumplida parcialmente por otro(s) narrador(es)” (Pimentel 23). Dado que la voz narrativa es la forma mediante la cual se tiene acceso a la historia, esto se complica cuando hay más de una voz, debido a las diferentes perspectivas que convergen entre sí. La multiplicidad de voces narrativas no es un recurso literario nuevo puesto que ha sido utilizado con diferentes fines por muchxs autorxs a través del tiempo.⁴ Por ejemplo, en *The Bluest Eye* (1970), de Toni Morrison, los cambios de narrador nos hacen cuestionar los valores preestablecidos sobre la belleza. De forma similar, Bernardine Evaristo utiliza una variedad de voces para construir su novela *Girl, Woman, Other* (2019) y así presentar perspectivas cambiantes sobre la vida de diferentes mujeres. Este recurso permite que lxs autorxs muestren diferentes formas de ver el mundo en un solo texto. Sin embargo, en *Freshwater*, como parte del pensamiento igbo, este recurso funciona de una forma particular: todas estas voces habitan el mismo cuerpo. Como mencioné anteriormente, el cuerpo y la mente de la protagonista, Ada, es hogar de diferentes voces: la voz denominada “we”, una pluralidad de espíritus ogbanje, y de Asughara, una ogbanje rebelde.

La historia comienza con la narración de la voz “we”, quienes existen desde antes del nacimiento de Ada, por lo que pueden recordar su vida antes de formar parte del mundo humano. A medida que la vida de Ada, una nueva voz toma las riendas de la narración: Asughara surge como voz narrativa después de que Ada sufre una experiencia traumática, en un intento de mantener el control mental y corporal que Ada pierde en ese momento. Así, la historia de la

⁴ La multiplicidad de voces narrativas también es conocida como polifonía, término acuñado por el crítico Bakhtin.

protagonista es mediada por otras voces, y es hacia el final de la novela cuando tenemos capítulos narrados por ella. No obstante, a pesar de que estas voces son diferentes entre sí, al habitar un solo cuerpo, todas conforman la identidad de Ada. En una entrevista con Arifa Akbar, Emezi discute este fenómeno:

Ada is a spirit child, or ogbanje. She is not possessed by spirits; people think in binaries a lot, so that one thing has to be possessed by another. But with ogbanje, these things are collapsed. “So the voices are different sides of herself?” Yes, the way I described Ada is as a singular collective and plural individual. (*The Guardian*)

Emezi menciona que, aunque Ada esté habitada por otras voces, no significa que esté “poseída” por ellas, sino que ambas cosas coexisten al mismo tiempo: las voces como seres distintos entre sí —marcado por sus diferencias textuales— y Ada como un ser plural conformada por dichas voces. Por lo tanto, mi análisis literario se centrará en explorar las diferentes voces narrativas sin perder de vista que, de acuerdo con el imaginario de la novela, estas voces constituyen a Ada, y son una parte esencial de su identidad como ogbanje.

Ahora bien, a pesar de que la novela es narrada por diferentes voces, esta se encuentra focalizada en Ada.⁵ La historia siempre la sigue a ella y se proporciona información sobre acontecimientos clave en su vida. Sin embargo, las voces narrativas que conforman *Freshwater* son homodieéticas: narran la historia a partir de su propia perspectiva. Esta narración en primera persona permite tener un acercamiento a la voz que narra debido que, al hablar desde un “yo” o desde un “nosotros”, se enfatiza la subjetividad e identidad de cada una de ellas. A medida que avanza la novela, es posible identificar las estrategias que constituyen a cada voz, entre ellas se encuentran las temáticas que tratan y desde que perspectiva lo hacen, así como sus diferencias en

⁵ En *El retrato en perspectiva* (1998), se define a la focalización como “un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo” (Pimentel 1998, 98).

cuanto a tono y estilo. Cada una presenta particularidades en la manera en la que proporciona la información narrativa: en qué aspectos decide enfocarse o los comentarios que hace sobre el mundo (ficcional) humano. Estas características textuales permiten entender a las voces como entes distintos y comprender el tipo de narrativa que Emezi propone. Le autore utiliza este instrumento narrativo para explorar la multiplicidad que Ada experimenta al ser ogbanje; a esto se suman las cuestiones de género que se manejan en la novela, complicando la consideración de las voces mismas. Por lo tanto, es necesario explorar estas características textuales, ya sean temáticas, narrativas o lingüísticas, para pensar en una posible traducción al español debido a que estas marcas textuales construyen un imaginario cultural igbo, ya sea por las palabras o frases empleadas o por la perspectiva desde donde las voces observan al mundo. Con esto en mente, en este primer capítulo analizaré las diferencias textuales de las voces lo cual me permitirá enfocarme en las propuestas de traducción en el segundo capítulo.

We

La primera voz narrativa es la colectividad de espíritus ogbanje denominada como “we”. En la novela, no se especifica cuántos espíritus constituyen esta voz ni tienen nombres propios, simplemente es una colectividad que coexiste al mismo tiempo y que narra desde una subjetividad múltiple mediante el uso del pronombre “we”. La perspectiva de esta voz está marcada por su identidad como entes no humanos. Desde el inicio, la voz contrasta su pasado con esta nueva forma de existir y enfatiza la forma corpórea en la que ahora se encuentra, dado que antes no estaba atada a un cuerpo físico: “there was a time before we had a body, when it was still building itself” (1). En otros momentos, recalca la noción de libertad que tenían cuando eran seres libres e incorpóreos: “and when we were tired of their world, we left for our own. Back then, we were still free. It was

nothing to slip away, along the bitter streams of chalk” (3). De este modo, la voz narrativa hace hincapié en la autonomía y libertad que tenía antes de Ada, y en cómo se enfrenta a esta nueva forma de existencia de la que ahora se ve obligada a formar parte.

Esta insistencia en remarcar aquel pasado se relaciona con la modernidad a la que se enfrentan los espíritus ogbanje y el choque cultural que esto conlleva. La voz “we” ve el mundo moderno a través de una perspectiva precolonial, haciendo referencias a su cultura y a su manera de ver el mundo. De este modo, establecen distinciones entre el antes y el después de la ocupación colonial: “before a christ-induced amnesia struck the humans” (9). La voz explica cómo una amnesia cristiana transformó a los seres humanos, convirtiéndolos en sujetos coloniales que olvidaron sus tradiciones. Es importante notar la distinción que se hace en esta oración entre los humanos y los espíritus igbo: la voz enfatiza que la amnesia golpeó a los seres humanos, pero no se incluye en esta categoría. Así, pone en juego la idea de que el cristianismo —y la colonización— transformaron a la humanidad, pero no lograron del todo borrar las ontologías y los valores precoloniales; la existencia de la voz narrativa es una prueba de lo anterior. Asimismo, los espíritus ogbanje ven a los otros personajes a través de esta perspectiva, y así, a lo largo de la narración, construyen una crítica ante esta modernidad impuesta. Por ejemplo, al describir al papá de Ada, Saul, la voz narrativa señala sus estudios en el extranjero y su rechazo a las creencias igbo, caracterizándolo como un hombre “moderno”: “Now, Saul was a modern Igbo man. His medical training had been on a scholarship in the Soviet Union, after which he spent many years in London. He did not believe in mumbo-jumbo, anything that would’ve said a snake could mean anything other than death” (13). En la escena que enmarca este fragmento, Saul mata a una serpiente que su hija encontró en el baño; sin embargo, esta serpiente es una representación física de Ala, una diosa igbo —y la madre de los ogbanje, según la novela—. Por lo tanto, al matar a la serpiente, Saul

evidencia su posición como sujeto colonizado en un mundo “moderno” que rechaza valores tribales o antiguos.⁶

La voz narrativa “we” se ve atravesada por tradiciones y valores igbo, tanto su origen en un plano espiritual como en el mundo humano, puesto que su nacimiento en éste toma lugar en una ceremonia de máscaras (*masquerades*) en Umuawa:

The Ada lifted up her arms and spun around. The people around her suddenly scattered and she ran with them, squealing as a masquerade lunged in their direction. It stopped and stood, swaying softly. It had a large face the color of old bone and a raw red mouth. It was draped in purple cloth and balancing a carved headdress, painted brightly. The moon poured over it. We trembled in our sleep, the taste of clean clay wiping through us. Our brothersister tilted its head and the headdress angled sharply against the black sky. It was irritated.

Wake up!

At the sound of its voice, deep within the Ada, deeper than the ash of her bones, our eyes tore open. (19)

A pesar de que los espíritus ogbanje existían antes de Ada y podían ver el mundo humano —y así contar la historia—, es en este momento en el que despiertan y habitan el cuerpo y la mente de Ada de forma más directa y consciente, ocupando un lugar central en su vida. Es importante observar el contexto donde esto sucede ya que este despertar ocurre en una ceremonia de máscaras a la que Ada asiste. En la novela, está implícito que la familia de Ada no participa en ceremonias

⁶ En *Arrow of God*, de Chinua Achebe, sucede algo similar. La novela se sitúa durante la ocupación colonial, en un momento en el que los valores precoloniales comienzan a transformarse debido a la influencia cristiana. Para representar estos cambios, Achebe utiliza el símbolo de la serpiente (pitón) como algo sagrado en la cosmovisión igbo y la pérdida de su valor, después de que un personaje mata a una, en un intento de romper lazos con la cultura. Así, se puede establecer un paralelismo en el uso de la imagen de la serpiente en ambas novelas.

igbo, así que este es uno de los primeros acercamientos que ella tiene a las tradiciones de “antes”, mientras que para los espíritus ogbanje es un momento que sirve para re-conectar con dichas tradiciones. El uso de máscaras y de danzas ceremoniales son un motivo importante en la cultura igbo puesto que son una de las maneras en las que se establece una relación directa con el mundo espiritual; por ejemplo, en muchos pueblos se celebra el festival de máscaras Odo, el cual “honors the dead by helping them return in masked forms to their families and communities” (Hufbauer y Reed 135). En la escena anterior, Emezi reimagina tales ceremonias y las utiliza como punto de convergencia entre lo antiguo (los espíritus) y lo moderno (Ada), para convertirlos en una unidad, ambos habitando el mismo cuerpo: “that moment, when our eyes opened in the dust of the village square and we were awake both in her realm and ours for the first time, it felt like pure brightness. We were all one, together, balanced for a brief velvet moment in a village night” (20).

Emezi utiliza estos elementos temáticos encontrados en la perspectiva de la voz narrativa “we” para señalar la complejidad y las consecuencias que el colonialismo tuvo en las diferentes culturas tribales, en este caso en la cultura igbo. La narración de los espíritus ogbanje presenta una perspectiva que se ve atravesada por un antes y un después del proceso colonial, donde se mira al mundo humano (poscolonial) desde unos ojos no-humanos originarios de una época precolonial. Así, Emezi logra que estos dos momentos históricos habiten un mismo espacio-tiempo.

Ahora bien, el análisis textual de esta primera voz narrativa permite observar otros elementos que son relevantes para los objetivos de este trabajo, en específico la forma en la que se construye el discurso: las convenciones gramaticales y las palabras que se utilizan. Primero que nada, la voz establece un distanciamiento al hablar de Ada y, por ende, del cuerpo que habitan, señalando la distinción que hay entre ambos: “By the time she (our body) struggled out into the world” (5). Los espíritus ogbanje identifican a Ada solo por la función que cumple —el uso de su

cuerpo—y no como un ser humano complejo. Incluso, en este primer capítulo se refieren a Ada como “she” y sólo mencionan su nombre hacia el final. La omisión del nombre representa una especie de negación de Ada, y crea distancia entre la voz que narra y el cuerpo que habita. Asimismo, es importante resaltar que la revelación del nombre de Ada ocurre después de que la voz explica su significado; según los espíritus ogbanje, “Ada” significa “in its truest form, the egg of a python” (9), siendo dicha pitón la representación de la diosa igbo Ala. De este modo, la voz narrativa comienza a referirse a Ada por su nombre después de establecer la relación que dicho nombre tiene con la diosa Ala y con la cultura igbo.

Asimismo, como mencioné anteriormente, los espíritus ogbanje se sienten atrapados en el cuerpo de Ada: “We became confused. We are at once old and newborn. We were her and yet not” (5). Esto se ejemplifica en su forma de dirigirse a ella ya que cuando por fin se menciona el nombre de Ada, se refieren a ella como *la* Ada: “We called her the Ada” (10). Esto genera extrañeza desde una primera lectura puesto que, tanto en inglés como en español, cuando nos referimos a una persona por su nombre, usualmente no se agrega ningún artículo, se menciona solo el nombre propio. El uso de un artículo casi siempre va seguido por un sustantivo común, y es mayormente usado para referirse a objetos inanimados. Esta peculiar convención gramatical utilizada para nombrar a Ada va de la mano con los sentires de la voz *we* y las demás dinámicas que existen entre las voces. De este modo, se genera distanciamiento entre los espíritus ogbanje y el cuerpo que habitan. Al intentar distanciarse de Ada, se configuran como seres que, aunque comparten el mismo cuerpo que ella, son autónomos y diferentes.

Asughara

La segunda voz narrativa, Asughara, descrita como una figura femenina por las demás voces, comienza su narración después de que Ada sufre un abuso físico, y Asughara llega como una especie de protectora. En el primer capítulo narrado por ella, Asughara menciona que su nacimiento como voz individual ha sido una sorpresa: “this birth of a thing was a shock. I had been there, just minding my own business *as part of a shifting cloud* and the next I knew, I was condensing into the marble of Ada’s mind” (61).⁷ Se describe a sí misma como “part of a shifting cloud”, haciendo referencia a que antes era parte de la pluralidad “we”, pero que ahora se puede distinguir de esta. Momentos después de su nacimiento, Asughara menciona que “embodiment was luxurious, at least at first...I was an I, like I and I, like I wasn’t going back to that larger we. Ha! How can I? No, I was free” (69). Aunque siga formando parte de Ada, y por lo tanto compartiendo espacios con las otras voces, Asughara enfatiza su nueva identidad como un ente singular y no una colectividad. Asimismo, reflexiona sobre su propia identidad como ogbanje y el lugar central que ahora ocupa en el cuerpo de Ada: “But I had to remind myself that I wasn’t human or flesh. I was just a self, a little beast, if you like, locked inside Ada. Still, it was nice to be able to move her body and feel things” (70). A pesar de su nueva realidad como una voz autónoma, Asughara recuerda que no es un ser completamente libre y que, aunque puede utilizar el cuerpo de Ada, se encuentra atada a este. Así, esta reflexión identitaria señala el espacio liminal que habita puesto que no es un ente humano, ni existe plenamente en un plano espiritual, sino que forma parte de ambos al mismo tiempo, en una especie de espacio intersticial. Esto permite entender que tanto Ada como los espíritus igbo habitan este espacio intersticial al convergir en el mismo cuerpo.

⁷ Las cursivas son mías.

Por otro lado, desde el momento en que Asughara toma control de la narración, se puede notar un control más activo y, en algunos momentos, un control total del cuerpo de Ada. En contraste con la voz “we”, quien funcionaba solo como testigo, Asughara controla a Ada de una manera casi absoluta, hasta el punto en el que Ada parece ya no existir en su propio cuerpo: “Except Ada wasn’t there anymore. At all, at all. She wasn’t even a small thing curled up in the corner of her marble. There was only me. I expanded against the walls, filling it up and blocking her out completely. She was gone” (64). De cierta forma, Asughara toma el papel de figura protectora y bloquea ciertas experiencias de la mente de Ada para ésta que no sienta dolor; sobre todo, se asegura de controlar su cuerpo y mente en los momentos donde su pareja abusa de ella: “Ada was never there when there was a bed” (64).

Sin embargo, a medida que avanza la novela, lo que al principio es supuestamente un acto de protección, se convierte en algo destructivo. Asughara comienza a privar a Ada de necesidades básicas como la comida: “the not eating was just an experiment I was doing, to see how close to the bone I could get Ada down...It wasn’t important anymore, what happened to her body, not since I was here” (69). Asughara no comprende lo que constituye habitar un cuerpo físico, por lo que trata el cuerpo de Ada con descuido: “I was careless with her body, sha, not thinking about the responsibilities of having flesh. Consequences were a thing that happened to humans, not to me. This was their world. I wasn’t really there” (75). Asughara admite que el cuerpo de Ada no es importante para ella pues es sólo un medio para disfrutar de su encarnación en el mundo humano; cambia e incluso lastima el cuerpo de Ada dado que tener un cuerpo físico es una experiencia incompatible con su existencia como ogbanje. Es como si ambas cosas estuvieran en contra todo el tiempo, generando una tensión palpable a lo largo de la novela: los espíritus ogbanje luchando por volver al plano espiritual y Ada luchando por mantenerse viva en el plano humano.

Asimismo, las dinámicas entre voz, cuerpo y agentividad se vuelven confusas debido a que Asughara intenta mantener el control total de cualquier situación, imposibilitando que Ada ejerza control sobre su propio cuerpo.⁸ Esto ocasiona que las voces tengan conversaciones internas en la mente de Ada, dichas discusiones toman lugar en “the marble room”, el cual es la representación abstracta de la mente de Ada y el lugar donde convergen todas las voces. Una escena ilustrativa de esta dinámica es cuando Ada quiere tener una relación amorosa, pero Asughara no lo permite:

“No,” I said, before she could get a word out. “Don’t even fucking think about it.”

“But, Asughara, he just said—”

“No!” I glared at her and she fell silent. I could see I was crushing her; but there was not other option. I couldn’t allow her hope any room to breathe; I had to choke it out. I was protecting her. (109)

Tal como ilustra el fragmento, Asughara es quien tiene la última palabra y priva a Ada de su propia agentividad. De este modo, se establece una dinámica desigual entre voz, cuerpo y agentividad, donde las otras voces, en especial Asughara, son quienes tienen el control tanto de la narración como del cuerpo de Ada. Esta dinámica comienza a transformarse hacia el final de la historia, cuando Ada regresa a Nigeria y finalmente acepta su identidad como ogbanje.

Por otro lado, el cristianismo es una temática importante a lo largo de la novela. Los espíritus ogbanje —tanto la voz “we” como Asughara— critican o rechazan esta religión en varios momentos. Dentro del “marble room”, Asughara tiene encuentros con un personaje llamado Yshwa, una posible transcripción del hebreo Yeshua o Y’shua, conocido como Jesús. Yshwa se presenta en un intento de ayudar a Ada debido al sufrimiento por el que está pasando; sin embargo,

⁸ Con agentividad me refiero a la capacidad de actuar o de ejercer poder sobre algo o alguien. Por ejemplo, Ada no tiene el poder de actuar o de controlar su cuerpo, es decir, no tiene agentividad sobre su cuerpo. Esta es una temática importante en la novela puesto que, debido a las múltiples voces, la relación de Ada con su agentividad se va transformando hasta que logra recuperarla.

Asughara lo rechaza completamente e incluso se burla de Ada por llamarlo. “Poor thing, I thought, to be so in love with this christ” (63), Asughara crítica la devoción que Ada tiene por Yshwa y se refiere a ella de forma condescendiente, llamándola “poor thing”, lo cual simboliza el desprecio que Asughara tiene por la religión cristiana.

De igual forma, se menciona que Yshwa se materializa dentro de la mente de Ada como si fuera una de las voces, lo cual Asughara rechaza: “He started to materialize inside her mind, as if he was one of us, as if he belonged there. He was trying to reach her but I never liked him, so I blocked him at every chance” (84). Este rechazo hacia Yshwa se puede leer como una crítica al cristianismo debido a que fue utilizado como una herramienta colonizadora; Emezi señala como esta religión impuesta es algo ajeno a los espíritus ogbanje y no tiene lugar en su imaginario igbo. En *The Wretched of the Earth*, Frantz Fanon menciona que “The Church in the colonies is a white man’s Church, a foreigners’ Church. It does not call the colonized to the ways of God, but to the ways of the white man, to the ways of the masters, the ways of the oppressor.” (Fanon 7). Como menciona Fanon, el cristianismo no fue llevado a las colonias con la intención de acercar a sus habitantes a dios, sino para despojarlos de sus propias religiones y subyugarlos. Emezi retoma esta dinámica e invierte los roles: ahora, la cultura igbo —por medio de Asughara— es quien rechaza a Yshwa y no lo deja formar parte de su mundo.

Por otra parte, cuando Asughara comienza a narrar, no sólo se nota un cambio de perspectiva y de dinámicas de forma temática, sino que también se nota en el tono de la narración. Esta voz se caracteriza por utilizar oraciones con frases idiomáticas e interjecciones, las cuales construyen un tono más informal en contraste con la primera voz. Se ayuda de preguntas retóricas que parecen estar dirigidas al público lector para establecer cercanía: “—did you know that?” (70), “Wait, is this how humans feel?” (70). Estas características crean un ritmo narrativo que contiene

tintes de oralidad. Asimismo, hay un excesivo uso del pronombre personal “yo”: “I was an I, like and I and I, like I wasn’t going back to that larger we” (69), lo cual es un intento de remarcar su singularidad. En otros momentos, la narración de Asughara incluso se torna agresiva, no sólo por las acciones que realiza, sino por su forma de expresarse y de dirigirse a los demás personajes: “Who the fuck are you?” (128). Estos elementos, que en momentos pueden parecer cómicos, se relacionan con las dinámicas que Asughara agrega a la trama: la disrupción del cuerpo de Ada, así como su falta de agentividad.

Ada

Para terminar, es necesario analizar la narración de Ada. Solo hay cuatro capítulos en toda la novela en los cuales escuchamos la voz de la protagonista sin ninguna otra voz de por medio. El primer capítulo donde esto sucede es el nueve y sus primeras palabras son las siguientes: “I don’t even have the mouth to tell this story. I’m so tired most of the time. Besides, whatever they will say will be the truest version of it, since they are the truest version of me” (93). Ada comienza la narración diciendo que no tiene voz para contar su historia y sitúa la voz de los espíritus por encima de la suya, mencionando que lo que ellos cuenten será la versión verdadera. La extensión de este capítulo se relaciona con lo anterior pues es solo una cuartilla, es como si Ada intentara ocupar el menor espacio posible incluso en las páginas. El final de este capítulo engloba varios aspectos: Ada se compara con las otras voces y hay una negación de su identidad y del espacio que ocupa: “I’m talking as if I’m one of them. It’s all right. In many ways, I am not even real. I am not even here” (94). Su sentido de identidad se ve fracturado por la falta de agentividad, lo cual se refleja en esta corta narración.

El segundo capítulo que narra Ada es el número quince y también es corto. Este capítulo toma la forma de un poema, el cual juega con convenciones poéticas como la *villanelle*, por la manera en la que se construye el ritmo y la repetición de refranes que, cada vez, adquieren significados distintos.⁹ Si bien este poema no es estrictamente una *villanelle*, considero que se establece una relación con esta estructura poética debido a la repetición cíclica de los versos, lo cual se vincula con que Ada está experimentando con diferentes formas de narrar su historia. Por ejemplo, ciertos versos se repiten cada tres líneas y se transforman para crear repetición: “I sleep like swollen opium.” (línea 4) y “sleeping like swollen opium” (línea 7), “screaming on my better days” (línea 8) y “I only scream on my better days (línea 11), así sucede con varios versos hasta concluir. Asimismo, el poema inicia y termina con el mismo verso: “My mother does not sleep at night”. De este modo, la estructura del poema es cíclica, la cual a su vez refleja la inhabilidad de Ada de tomar control de la narración y de su propio cuerpo. Por otro lado, se encuentran las imágenes que constituyen el poema. Una de las líneas más fuertes del poema es: “They couldn’t wait to ride me, / to drink from my terrible depths” (líneas 13-14). El “they” hace referencia a los espíritus ogbanje que la habitan, en específico a Asughara. Ada describe este proceso con imágenes agresivas y atroces: “I only scream on my better days” (línea 11) o “I tried to die from this body” (línea 16). La atrocidad de las imágenes representa los sentimientos de Ada durante la mayor parte de la novela: su sufrimiento al existir en la liminalidad, donde está y no está al mismo tiempo, así como su falta de agentividad.

El tercer capítulo narrado por Ada es el diecinueve y es una carta dirigida a Yshwa, en la cual habla sobre las varias relaciones amorosas que tiene y lo libre que se siente en ellas. Aunque

⁹ La *villanelle* es una forma poética que se estructura en cinco tercetos y un cuarteto. El primero y el tercer verso de la primera estrofa se repite en las siguientes estrofas como una especie de refrán (*A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* 763).

parece ser un periodo emocionalmente estable en la vida de Ada, esta menciona la soledad que siente: “Still, I am very lonely. They help me forget this, but sometimes it shows up like a continent shifting onto my chest. I’m so tired of being empty” (202). La carta termina con una petición, pero también con una promesa: “Honestly, Yshwa. I just want to rest...You will be the words in my mouth and the ones that fall from my fingers; you will be the one to whom I direct my longing” (204). Ada le pide a Yshwa que le dé paz y le promete ser devota a él. Sin embargo, al final, Yshwa no es quién le puede otorgar esta paz, sino la diosa igbo Ala.

El final de este capítulo marca el comienzo de la tercera parte de la novela titulada “Nzọpụta”, que se puede traducir como “salvación”.¹⁰ Este tercer acto consta de tres capítulos: dos narrados por we y el último por Ada. Es en esta última parte cuando las cosas por fin alcanzan una resolución y Ada comienza a entender y a aceptar su realidad. Ada inicia su narración con un proverbio igbo: “We have a saying back home: *Ichurụ chi ya aka mgba. One does not challenge their chi to a wrestling match*” (217).¹¹ Este es uno de los pocos momentos en los que Ada utiliza palabras en igbo y es importante que inicie este capítulo final de esta forma puesto que es cuando se establece el reconocimiento y la aceptación de su identidad como ogbanje, y de su cultura. De este modo, la lengua igbo funge como herramienta para establecer una conexión con su identidad.

Asimismo, al observar las diferentes formas que toman los capítulos narrados por ella, podemos indagar que Ada está buscando la forma correcta de narrar su historia y, parece ser que es en este último capítulo cuando lo logra. Primero que nada, es ella quien cierra la narración de la novela, recuperando la voz que creía perdida. Segundo, en este capítulo se nota una Ada más

¹⁰ Definición encontrada en el sitio web: <https://igbo.english-dictionary.help>

¹¹ Chinua Achebe introduce el concepto de *chi* en su primera novela titulada *Things Fall Apart* (1958). Achebe sitúa este concepto como algo de suma importancia en la cultura igbo puesto que es lo que guía la vida o el destino de los individuos. El protagonista, Okonkwo, lucha con su chi en un intento de cambiar su destino, lo cual termina en tragedia. Lo anterior es parecido a lo que Ada ejemplifica con el proverbio: no puede intentar luchar contra sí misma o contra su identidad como ogbanje. De este modo, podemos leer este proverbio como un guiño a *Things Fall Apart*.

segura de sí misma, que no titubea o duda al narrar. Este nuevo uso de su voz va de la mano con la conclusión de la novela: la aceptación de su identidad como ogbanje e hija de la diosa Ala. De igual forma, las demás voces parecen reconocer este cambio ya que en el penúltimo capítulo la voz “we” menciona que: “[Ada] she is not ours, we are hers” (215). Los roles se revierten, y ahora son los espíritus quienes forman parte de Ada, lo cual establece una especie de balance. También, es en este capítulo en el cual Ada emprende un viaje para investigar qué es lo que está mal con ella: “After all the doctors and the diagnoses and the hospitals, this thing of being an ogbanje, a child of Ala—that was the only path that brought me any peace” (218). Después de varios diagnósticos, Ada comprende que la medicina occidental no le dará la respuesta, así que se acerca a un historiador igbo que la guía hacia la diosa Ala.

Finalmente, después de que Ada investiga sus raíces igbo, se puede notar un cambio en la dinámica con los demás espíritus. En un ataque de pánico, Ada no puede controlar su cuerpo y comienza a hiperventilar por lo que le pide ayuda a Asughara, quien toma el control de su cuerpo: “I need to call my mother,” she [Asughara] said, using my mouth. I was already learning what this new balance could feel like, were I controlled how we moved. More and more, I realized how useless it had been to try and become a singular identity” (219). Ada reconoce el nuevo balance que existe entre ella y las demás voces; así, recupera su agentividad y es ahora ella quien controla cómo se mueven —las demás voces y ella al mismo tiempo— en su cuerpo. Después, Ada intenta rezarle a la diosa Ala, comenzando con una palabra en igbo:

“Nne,” I said, and the word was double-jointed. Mother.

I felt her immediately and the brothersisters lifted off my mind in a hurried cloud. I was cast into a vast, empty space and everything around me was peaceful. It felt like the otherworld—that’s how I knew I was inside her, suspended and rocked.

Find your tail, she told me [...] (224)

Esta escena final es de suma importancia dado que termina de construir la relación entre Ada, Ala, y los demás ogbanje. Aquí, Ada reconoce a Ala como su madre y viceversa. Le dice que encuentre su cola, puesto que es dentro de ella misma que encontrar las respuestas. Finalmente, Ada acepta el espacio liminal al que se ve sujeta por ser ogbanje: “Ogbanje are as liminal as it is possible—spirit and human, both and neither. I am here and not here, real and not real, energy pushed into skin and bone. I am my others; we are one and we are many.” (226). Se ve a sí misma como un ser complejo y múltiple, donde varias voces y distintas realidades pueden converger en un mismo espacio de forma balanceada.

En conclusión, la construcción de las voces narrativas en *Freshwater* se torna compleja debido a las diferentes dinámicas que establecen entre sí mismas: el control y la dominancia que ejercen unas sobre otras crean tensión en la narración misma, lo cual impacta el sentido de identidad de Ada. De este modo, las voces narrativas funcionan como vehículo para explorar la fragmentación identitaria de Ada, así como también para construir un imaginario cultural igbo. Asimismo, las voces son caracterizadas por marcas textuales, las cuales las constituyen como seres distintos que, a su vez, ayudan a construir la fragmentación identitaria. Por último, este primer acercamiento a las voces me permitió analizar sus diferencias textuales, para así pensar en cómo trasladar estas convenciones narrativas al momento de traducir al español. Por ende, en el siguiente capítulo me basaré en este primer análisis literario para discutir temas relacionados con la traducción del texto, así como las decisiones que tomé a lo largo del proceso.

Capítulo 2. Comentario de traducción

Antes de discutir las estrategias, es pertinente establecer el enfoque teórico que sirvió como guía para la toma de decisiones al traducir. En primer lugar, en los estudios de traducción han surgido importantes discusiones alrededor de la actividad traductora, así como diversos enfoques teóricos que consideran a la traducción como un campo multidisciplinario.¹² Un ejemplo de lo anterior es el giro cultural que se dio a partir de la década de los noventa. Durante este periodo, las discusiones traductológicas se enfocaron en analizar las funciones ideológicas que cumplen las traducciones (Tymoczko, “The Cultural Turn” 44). Dentro de este marco, hay una insistencia en problematizar la traducción como algo que conlleva una carga cultural, por lo cual emerge un cuestionamiento alrededor de las dinámicas de poder que existen y cómo se relacionan con los sistemas literarios y culturales mediante la traducción misma; surgen preguntas acerca de qué textos se traducen, cómo se traducen, y por qué. Maria Tymoczko menciona que este giro cultural “has focused on issues of agency, the ways translation can effect cultural change, and the relation of translation to dominance, cultural assertion, cultural resistance, and activism” (“The Cultural Turn” 44). Por lo tanto, es dentro de este contexto que se comienza a estudiar el papel del colonialismo en los estudios de traducción debido a los drásticos cambios culturales que implicó la ocupación colonial y, como resultado, la transculturalidad que se ve reflejada en la escritura poscolonial.

En segundo lugar, la traducción ha tenido diferentes roles a lo largo de la historia y uno de ellos fue fungir como herramienta de conquista y de ocupación imperial (Robinson 10). Vicente L. Rafael menciona que durante el proceso colonial la traducción “was a process of making known

¹² Según James S. Holmes, los estudios de traducción tienen como propósito “(1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and (2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted” (176). Es decir, esta disciplina se ocupa de analizar todo aquello pertinente a la traducción, ya sea el proceso mismo de traducir o las traducciones como productos finales.

the unknown, of distinguishing between ‘legitimate’ and ‘illegitimate’ native practices, and finally of harnessing native signs to further the spread of God’s Word and consolidate its gains” (citado en Robinson 83). Es decir, la traducción fue una herramienta primaria para obtener conocimiento acerca de las culturas nativas y, así, lograr la expansión colonial. Sin embargo, en “Post-colonial Writing and Literary Translation”, Tymoczko plantea una nueva forma de examinar la dinámica entre traducción y colonialismo, y propone que la traducción literaria se puede ver como una actividad análoga a la escritura poscolonial (20). Se puede establecer esta relación, menciona Tymoczko, debido a que “the transmission of elements from one culture to another across a cultural and/or linguistic gap is a central concern of both these types of intercultural writing and similar constraints on the process of relocation affect both types of texts” (“Post-colonial Writing and Literary Translation” 22). Es decir, una de las principales similitudes entre la traducción y la literatura poscolonial radica en el traslado cultural y/o lingüístico que ambas llevan a cabo. Este traslado implica traducir signos de una cultura específica para ser entendidos y/o representados en otra; en la traducción esto ocurre además de una lengua a otra. No obstante, este acto es complejo y conlleva una serie de responsabilidades debido a la función metonímica que cumple el texto poscolonial.¹³ Por lo tanto:

the way in which a literary text metonymically represents features of its literary system and ultimately features of its whole culture is what makes translating a text of a marginalized culture so difficult. A translator assumes a larger responsibility in undertaking to produce a text that will become representative of the source literature and,

¹³ En *The Empire*, Ashcroft et al. argumentan que “while the tropes of the post-colonial text may be fruitfully read as metonymy, language variance itself in such a text is far more profoundly metonymic of cultural difference. The variance itself becomes the metonym, the part which stands for the whole” (51). Es decir, la variación lingüística que permea el texto poscolonial es un elemento metonímico que se convierte en una representación de la cultura de la cual se escribe.

indeed, of the entire source culture for the receptor audience. (Tymoczko, “The Metonymics of Translating Marginalized Texts” 17)

La complejidad de traducir un texto originario de una cultura periférica radica en la función representativa que cumplirá para la cultura de llegada.¹⁴ Esto requiere que lx traductxrx esté consciente de esto, y plantee una metodología de traducción de acuerdo con dicho texto.

Así, se puede hablar de una traducción poscolonial, o más bien, de una traducción con un enfoque teórico poscolonial. Esta visión ayuda a repensar la traducción y los alcances que puede tener al ser utilizada para reproducir textos que representen una cultura de forma compleja, en lugar de dominarla y asimilarla, como ha sucedido en el pasado. El enaltecimiento de las diferencias culturales permite problematizar a la cultura de origen y desarticular las imágenes estereotípicas que predominan de ésta en otras culturas. De este modo, la traducción puede visibilizar aquellas culturas relegadas a una existencia periférica como resultado del colonialismo. Esto no sólo sucede mediante el acto mismo de traducir y la circulación comercial que implica, sino también mediante la forma de acercarse al texto origen, lo cual dependerá de los objetivos de lx traductorx. Lo anterior es de suma importancia puesto que es la base de lo que propongo hacer con mi traducción de *Freshwater*: respetar las líneas ideológicas marcadas por Emezi y resaltar los elementos culturales que construyen el imaginario igbo de la novela.

Estrategias de traducción

Ahora bien, como analicé en el primer capítulo, las voces narrativas en *Freshwater* se construyen a partir de diversas estrategias: las temáticas tratadas, las perspectivas, y el tono y el estilo característico de cada voz. Con esto en mente, uno de mis objetivos al traducir es mantener y

¹⁴ Es pertinente aclarar que estoy utilizando esta categorización para describir como “periférico” aquellos países colonizados que han sido relegados a un margen tanto culturalmente, como de forma económica y política.

marcar estas diferencias para así señalar la multiplicidad identitaria que plantea la novela. De igual forma, propongo conservar los referentes culturales, sean estos en forma de imágenes o mediante el uso mismo de diferentes lenguas. Esto con el objetivo de ser congruente con la resistencia a la hegemonía occidental y el rechazo a los valores coloniales presentes en la obra de Emezi.

Por otro lado, no es posible traducir el texto base en su totalidad debido a su extensión, por lo cual seleccioné sólo algunos fragmentos. Para la voz *we*, elegí fragmentos de los primeros capítulos puesto que es donde narra sus orígenes, así como su despertar en la ceremonia de máscaras. También, traduje fragmentos donde se hacen comentarios acerca de la modernidad y los valores precoloniales que caracterizan su perspectiva. Asimismo, otro elemento que consideré al seleccionar fragmentos fue el uso del pronombre *we*. Específicamente, elegí aquellos fragmentos donde la voz se construye así misma mediante diversas estrategias, particularmente mediante el uso de significados opuestos: “*we were at once old and newborn. We were her and yet not*” (p. 5), lo cual retrata la confusión que experimentan; en estos primeros capítulos hay una insistencia en el uso del pronombre *we* y su configuración en la novela, por lo cual los consideré de interés al abordar cómo funciona el pronombre en inglés y cómo sería traducirlo al español. Por último, seleccioné fragmentos con oraciones largas y complejas, las cuales son una característica relevante del estilo de la voz, puesto que se relaciona con su multiplicidad narrativa.

Con respecto a *Asughara*, elegí fragmentos del inicio de su narración pues describe su nueva existencia dentro del cuerpo de *Ada*; de igual modo, hay un fuerte contraste entre la narración de *Asughara* con la voz *we* en este capítulo. Los siguientes fragmentos conforman la escena donde los demás *brothersisters* aparecen en el plano humano y conversan con *Asughara*; elegí traducirlos por las temáticas que presentan, por su uso de *igbo* y de *pidgin*, y por ser una parte relevante de la trama. También, le di preferencia a fragmentos en los que se puede notar el estilo

característico de Asughara, por ejemplo, su uso particular del pidgin, de frases idiomáticas, e incluso de palabras anti sonantes. Estos elementos crean efectos en la narración por lo cual consideré importante abordarlos tanto en mi análisis de la voz narrativa como en su traducción. Así, seleccioné fragmentos que incluyeran varios de los elementos estilísticos de Asughara, como la siguiente oración: “it meant I was an I, like I and I, like I wasn’t going back to that larger we. Ha! How can I? No, I was free.” (pp. 69). Esta oración, aparte de ser relevante de manera temática, es un ejemplo del estilo informal y coloquial de la voz narrativa.

Finalmente, para Ada elegí traducir el poema ya que establece un contraste con el resto de la narración e incorpora elementos relevantes, no solo por los temas que trata, sino por su estructura formal. Al traducir me enfoqué en analizar y conservar la repetición y el uso de las palabras que refieren a imágenes violentas. Los demás fragmentos que traduje de Ada son prácticamente el último capítulo (omití partes que consideré menos relevantes para mantenerme en el límite de cuartillas), el cual se enfoca en la transformación de la identidad de Ada. De igual forma, estos fragmentos se conforman de diferentes elementos textuales, por ejemplo, el uso de refranes igbo o refranes de origen igbo pero traducidos al inglés: “If the wooden gong gets too loud, you tell it the wood it was carved from” (pp. 222).

Los fragmentos que seleccioné para traducir se complementan entre sí ya que en éstos se puede ver el desarrollo de la novela; mi traducción inicia con la narración de la voz we, haciendo énfasis en su origen precolonial, para después introducir a Asughara, la cual complica la fragmentación identitaria, y termina con Ada aceptando su realidad como ogbanje y, por lo tanto, un ser múltiple. Considero que los fragmentos traducidos reflejan dicha progresión en la estructura de la historia. De igual manera, esta selección de fragmentos busca establecer un diálogo con los temas que decidí desarrollar en el primer y segundo capítulo; por ejemplo, elementos de la

cosmovisión igbo, las características de las voces y el uso de las diferentes lenguas. Así, estos fragmentos funcionaron como punto de partida para construir una lectura crítica de la novela, y así enfocarme en decisiones concretas de traducción.

Traducción y género

La narración en *Freshwater* posee varias particularidades, una de ellas es la perspectiva de la voz *we*. Como analicé en el primer capítulo, esta narración se lleva a cabo desde una voz colectiva y plural, la cual, por ende, no tiene una designación de género fija como en el caso de Asùghara y Ada. Es decir, no hay algún elemento explícito que indique si las voces que narran son masculinas, femeninas o no binarias puesto que son múltiples seres narrando al mismo tiempo; Emezi logra construir este efecto a partir del uso del pronombre plural en inglés “we”. En primer lugar, los pronombres plurales en inglés no tienen marca de género, son neutrales, ya sea *you*, *we* o *they*. Esto presenta un desafío al pensar en sus posibles traducciones debido a que en español este pronombre sí tiene una indicación de género: en español decimos tanto “nosotros” como “nosotras”. De forma general, se ha utilizado el masculino genérico, “nosotros” y “ellos”, para referirse a toda la población, por lo que el pronombre “we” se podría traducir como “nosotros” dado que este pronombre supuestamente tiene implícito ambos géneros de forma plural, como su equivalente en inglés. Este tema ha sido discutido en la actualidad debido a que, en un sentido estricto, es un plural con terminación masculina y al emplearlo como regla general no se nombra a las mujeres ni a las disidencias de género, sino solamente a sus contrapartes masculinas.¹⁵ Esto sucede prácticamente con todos los sustantivos plurales en español que hacen referencia a una

¹⁵ A esto se le denomina como el “Male-As-Norm Principle o “Man Principle”, el cual surge de la ideología dominante patriarcal que provoca que el género masculino se convierta en la norma y que se incluya al género femenino dentro de este en un falso genérico; en consecuencia, esto ocasiona la exclusión y la invisibilización del género femenino (Belén 11).

persona: escritores, lectores, traductores, entre otros. Este uso de la lengua implica una invisibilización de todo aquello que no es masculino, lo cual permite observar el carácter representativo que tiene la lengua, tal como argumenta Camila Belén: “la lengua es tan capaz de transformar y crear realidades como lo es de reflejarlas, pues la lengua no solo es un vehículo para transmitir información, sino también un medio para establecer y mantener relaciones con otras personas” (3). Es decir, la lengua —y en este caso la traducción— no es neutral, tiene una carga ideológica, así que es importante cuestionar y pensar en nuevas formas de nombrar nuestra realidad ya que, de cierta forma, lo que no se nombra, no existe. *Freshwater* juega con estos conceptos binarios de género y se opone a ellos, por lo cual considero fundamental trasladar la estrategia empleada por Emezi en el texto meta y no borrar la complejidad identitaria de la voz “we” al simplemente traducirla como “nosotros”.

Ahora bien, en la actualidad han surgido diferentes estrategias para neutralizar o generalizar la lengua con el objetivo de solucionar este problema en español.¹⁶ Propuestas como el uso de colectivos y genéricos, la omisión de artículos o incluso reformular en su totalidad la oración, tienen como propósito visibilizar a las mujeres y a las disidencias de género al promover un uso no sexista de la lengua (Belén 15). Una estrategia es el uso del “@”, la “x” y/o la “e” para substituir el plural masculino. Un ejemplo de lo anterior es escribir “l@s autor@s” o “lxs autorxs”. En este caso, opté por traducir “we” como “nosotres” porque, para mí, las otras propuestas —el “@” o la “x”— implican una especie de reemplazo a la hora de leer puesto que son terminaciones que no se pueden pronunciar en español. Por ejemplo, al leer la palabra “nosotrxs” diríamos nosotros, nosotras y/o nosotres en su lugar. Considero que esta estrategia, el uso de la “e”, funciona

¹⁶ En “Traducción y género”, Olga Castro menciona que estas estrategias surgen dentro del marco de la traducción feminista, la cual ha propuesto diversas soluciones para “liberar al lenguaje de su carga patriarcal, reivindicando que los feminismos, como movimiento político, pueden legítimamente usar el lenguaje como intervención cultural y aprovecharlo para sus propios fines en la escritura y en la reescritura/traducción” (293).

en el caso específico de la novela debido a que la voz narrativa *we* es una pluralidad no binaria; esto significa que hablan como seres plurales *al mismo tiempo*, borrando las líneas entre sus identidades individuales y sus posibles géneros, lo cual se podría interpretar diferente al usar el @ o la x. Por lo tanto, propongo que un pronombre completamente neutro en español, como “nosotres”, funciona para explicitar la construcción identitaria de la voz narrativa *we*.

Por último, en español no siempre se mencionan los sujetos pues pueden estar implícitos en la conjugación verbal: hice, hiciste, hizo, etc. Por ende, en algunas ocasiones omití el pronombre “nosotres” puesto que el sujeto quedaba implícito en la conjugación verbal y la marca de género puede notarse en otra parte de la oración. Por ejemplo, la oración en inglés “we were...old” se tradujo como “éramos viejes”. No obstante, decidí hacer algunas excepciones y mencionar el pronombre nosotres en el inicio de la narración, aunque no fuera necesario a un nivel gramatical: “Nosotres provenimos de algún lugar”. Esta primera oración funciona para marcar una distinción y hacer notar la propuesta del pronombre “nosotres” desde un inicio. De este modo, quien lea no se sorprenderá líneas después al encontrarse con la frase “asleep inside her membranes” como “dormides dentro de sus membranas” en mi traducción.

Las diferentes lenguas en *Freshwater*

Por otro lado, a lo largo de la novela, las voces narrativas emplean palabras y frases en diferentes lenguas ya sea en igbo, pidgin o tamil (estas últimas en menor medida). Ada nació en Umuahia, Nigeria, donde el idioma oficial es el inglés; sin embargo, también se hablan otras lenguas como el igbo o el pidgin.¹⁷ De igual forma, se menciona que la mamá de Ada, Saachi, es tamil por lo que

¹⁷ El igbo es la lengua nativa del grupo étnico igbo, originario de Nigeria; mientras que el pidgin es una lengua creada a partir de una mezcla de dos o más lenguas, y que funciona como “a serviceable bridge between speakers of different languages in everyday life” (Ashcroft et al. 75), puesto que se utilizaba en el contexto de la relación entre colonizador-

también se emplea esta lengua, aunque con menor frecuencia. Emezi inserta estas diferentes lenguas para ilustrar la diversidad cultural de la cual Ada forma parte como resultado del colonialismo. No obstante, la relación entre culturas y lenguas tiende a ser desigual debido a la imposición colonial, la cual pretendía homogeneizar e imponer una sola manera de ver el mundo: la del colonizador. En gran parte de la escritura poscolonial se puede ver un rechazo hacia dicha homogeneización, así como también un interés por construir y enfatizar una identidad cultural mediante distintas estrategias. Los procesos de abrogación y apropiación de la lengua son un ejemplo de lo anterior, puesto que se toma a la lengua como herramienta de resistencia ante la asimilación imperial.¹⁸ En *The Empire*, se argumenta que la apropiación “is the process by which the language is taken and made to ‘bear the burden’ of one own’s cultural experience, or as Raja Rao puts it, to ‘convey in a language that is not one’s own the spirit that is one’s own” (Ashcroft et al. 38). Es decir, la lengua misma, aunque haya sido impuesta por procesos coloniales, puede ser un medio para resistir; al apropiarla y transformarla, se convierte en una evidencia material de las diferentes experiencias culturales que el imperialismo ha intentado borrar. No obstante, estas posturas se han transformado a través del tiempo. Hay autorxs como Achebe, que defienden el uso de la lengua colonial como instrumento para reflejar su realidad, mientras que otrxs consideran necesario escribir en sus lenguas nativas para lograrlo, tal es el caso de Ngũgĩ wa Thiong’o quien, desde 1980, publica en gikuyu; o críticos como Homi Bhabha, quien aboga por un sentido de hibridez cultural (*The Location of Culture* 37). Al final, estas posturas cuestionan la imposición

colonizado durante los periodos de ocupación colonial. El pidgin nigeriano, en particular, es una lengua que combina gramática y vocabulario del inglés con varias lenguas nativas de la región de Nigeria, y se ha desarrollado de tal manera que se ha establecido una ortografía en común para su escritura.

¹⁸ En *The Empire*, se menciona que abrogación de la lengua “or denial of the privilege of ‘English’ involves a rejection of the metropolitan power over the means of communication”, y la apropiación “and reconstitution of the language of the centre, the process of capturing and remolding the language to new usages, marks a separation from the site of colonial privilege” (Ashcroft et al. 37).

lingüística a la que fueron subyugados los países colonizados para así encontrar formas de utilizar la lengua como vehículo para dar cuenta de sus realidades y diferencias culturales.

En la escritura existen diferentes estrategias para lograr lo anterior, una de ellas es la elección de dejar palabras sin traducir. Como mencioné, en *Freshwater* se utilizan palabras o frases en diferentes lenguas, las cuales se pueden entender por el contexto mientras que otras veces son acompañadas de una breve explicación. Sin embargo, este no siempre es el caso; en ocasiones Emezi sitúa aquellas palabras en el texto sin traducción o explicación alguna. La estrategia de dejar algunas palabras sin traducir “is a more widely used device for conveying the sense of cultural distinctiveness. Such a device not only acts to signify the difference between cultures, but also illustrates the importance of discourse in interpreting cultural concepts” (Ashcroft et al., *The Empire* 63). En otras palabras, lo anterior permite ilustrar la complejidad que hay en trasladar o traducir ciertos conceptos de una cultura a otra (o de una lengua a otra). Asimismo, en “Bridging the Silence: Inner Translation and the Metonymic Gap”, Ashcroft argumenta que existe una brecha metonímica (*metonymic gap*) que se forma cuando lxs escritorxs transforman el inglés de acuerdo con las necesidades de su cultura de origen: al insertar palabras sin traducir, frases o pasajes en su lengua materna, entre otros (24). Mediante este vacío cultural, “the local writer is thus able to represent his or her world to the colonizer (and others) in the metropolitan language and, at the same time, to signal and emphasize a difference from it” (Ashcroft 24). A pesar de que la novela está escrita mayormente en inglés, el concepto de *metonymic gap* está presente debido a la falta de explicación o de traducción que hay de oraciones y de proverbios en igbo y pidgin; sin embargo, como menciona Ashcroft, esta brecha cultural a la que se enfrenta lx lectxr que no habla igbo o pidgin, funciona como representación de la cultura misma, en este caso, principalmente de la cultura igbo.

Ahora bien, lx traductorx debe identificar las estrategias utilizadas por Emezi y estar consciente que la presencia de estas lenguas no es en vano, sino que cumplen con un propósito cultural y político y, por lo tanto, es necesario considerarlas como elementos clave al traducir este texto. Hay diversas maneras de abordar lo anterior: dependiendo de su objetivo, algunxs traductorxs recurren a frases o palabras en la lengua meta que puedan ser “equivalentes” y/o que funcionen de forma similar al texto base. Por otro lado, otrxs optan por dejar la palabra o frase sin traducir y proveen algún tipo de explicación o definición mediante un glosario, notas al pie o en el texto mismo. Las estrategias anteriores buscan acercar el texto a lx lectrx y generan una domesticación de la lengua. Lawrence Venuti argumenta que hay dos enfoques al momento de traducir textos extranjeros: la domesticación o la extranjerización. La primera es “an ethnocentric reduction of the foreign text to a target-language cultural values, bringing the author back home” (20). Mientras que la extranjerización se define como “an ethnodeviant pressure on those values to register the linguist and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad” (20). De acuerdo con mis objetivos, considero que es importante ser congruente con la manera en la que Emezi utiliza estas palabras en el texto base, por lo que mi estrategia de traducción se basa en los principios de extranjerización de Venuti y en los argumentos sobre diferencia cultural de Ashcroft. Por consiguiente, opté por dejar las palabras ya sea en igbo, pidgin o tamil en su lengua original, sin marcarlas de ninguna forma en el texto meta, y sólo proveer explicaciones cuando y como el texto base lo indique. Asimismo, Ashcroft argumenta que “refusing to translate words not only registers a sense of cultural distinctiveness but also forces the reader into an active engagement with the vernacular culture. The refusal to translate is a refusal to be subsidiary” (“Bridging the Silence” 25). Es decir, las palabras sin traducir en el texto base —y en este caso, en el texto meta— no solo resaltan la complejidad cultural del texto de origen, sino que también incitan a lxs lectorxs

a que se acerquen al texto de una forma más activa: intentando interpretar lo que significan o incluso investigando los significados de las palabras desconocidas.

Un ejemplo de lo anterior es cuando se menciona que Saachi “looked for a pottu and found one, a dark circle of velvet black, a portable third eye” (7). “Pottu” es una palabra en tamil que significa “round mark, red, white or black, worn on the forehead” según el Lexicon Tamil de la Universidad de Madras.¹⁹ Sin embargo, aunque no se cuenta con esta definición al leer la novela, la palabra se puede entender por el contexto puesto que es algo que Saachi pone en la frente de Ada. En mi traducción conservé la palabra en su idioma original y añadí dos puntos para aclarar qué era el pottu que encontró Saachi, algo que ya hace el TB: “Un poco perturbada buscó un pottu y encontró uno: un oscuro círculo de terciopelo negro, un tercer ojo portátil”. Cambié la coma del texto base por dos puntos ya que, aunque funcionan de forma similar, considero que los dos puntos establecen una relación de definición-significado de manera más visual.

Por otro lado, el empleo de una lengua determinada contribuye a la caracterización de cada voz narrativa. En el caso del igbo, éste solo es utilizado por la voz we, por les “brothersisters”, y más adelante por Ada, mientras que el pidgin es hablado por el personaje de Asughara o únicamente aparece en secciones narradas por esta. Argumento que Asughara utiliza pidgin en lugar de igbo debido a la relación que este último tiene con la voz we; en contraste, Asughara intenta reconfigurarse a sí misma como un ser autónomo y, así, diferenciarse de “that larger we” (69), por lo cual emplea una lengua distinta. Así, Asughara utiliza palabras en pidgin como interjecciones, frases cortas como “sha” (71), o “no wahala” (129). Como analicé en el primer apartado, esta convención construye un tono coloquial y añade antecedentes de la tradición oral a la narración. No obstante, aunque el pidgin no se utiliza en la misma medida que el igbo, sí está

¹⁹ Consultado en línea en: <https://dsal.uchicago.edu/dictionaries/tamil-lex/>.

presente, por lo que considero que es importante mantenerlo en el texto meta. Puesto que en la narración sólo se emplean frases cortas o interjecciones, no oraciones complejas en pidgin, propongo que, en este caso, se pueden mantener como tal sin recurrir a distintas construcciones gramaticales en español. Por ejemplo, Asughara afirma que “Ada loved me, sha”, lo cual traduje simplemente como: “Ada me amaba, sha”.

Por otra parte, tenemos el personaje de Ada, quien casi no utiliza palabras en igbo o en pidgin a pesar de haber nacido y vivido en Nigeria. La primera vez que Ada utiliza igbo en su narración es al inicio del último capítulo y la primera vez que lo usa en voz alta es cuando le reza a la diosa Ala. Este capítulo destaca no solo por ser el cierre de la novela, sino también por concluir la búsqueda identitaria de Ada pues es en estas últimas páginas en las cuales se encuentra buscando referentes sobre la cosmovisión igbo que puedan explicar las voces que habitan dentro de ella. Finalmente, Ada acepta su realidad como un ser múltiple y es en ese momento que utiliza igbo para comunicarse con la diosa Ala. Por consiguiente, se puede trazar una línea entre el uso de igbo por parte de Ada y la aceptación de su identidad y, por lo tanto, de su cultura.

De esta manera, Ada inicia el último capítulo con un proverbio en igbo: “we have a saying back home: *Ichuru chi ya aka mgba. One does not challenge their chi to a wrestling match*” (217). La manera en la cual se presentan estas dos oraciones indica que la oración consiguiente es la traducción o significado del proverbio igbo. Por lo tanto, es importante pensar en cómo se traducirá al español puesto que esta explicación del proverbio a su vez funciona como síntesis de lo que sucederá en el capítulo. Para comenzar, chi en la cosmovisión igbo se define como “a spiritual being or force, which, theoretically speaking, every Igbo person (adult or child) possesses”

(Chukwukere 525).²⁰ A pesar de que el concepto de chi no esté explicado explícitamente, considero que la palabra se puede entender por el contexto y por lo que Ada explica a continuación, dado que discute la lucha interna que ha tenido con su identidad espiritual, y posteriormente, su sumisión ante dicha lucha: “wrestling as if it could end in anything other than my loss” (217). Así, podemos interpretar que el sentido del proverbio “One does not challenge their chi to a wrestling match” es que unx no puede luchar contra sí mismx —siendo el chi esta fuerza interna que cada persona tiene—. De este modo, propongo transformar un poco la oración donde Ada menciona su lucha para esclarecer el concepto de chi en el texto meta sin agregar una explicitación a la traducción del proverbio. Mi propuesta de traducción es: “luchando contra mí misma como si esto pudiera terminar en algo más que en mi derrota”. Propongo cambiar la idea de solo luchar, “wrestling”, y agregar “contra mí misma” para esclarecer el concepto de chi y hacer énfasis en la lucha espiritual e identitaria a la que Ada se enfrenta.

Estrategias generales

Ahora bien, en este apartado aludiré a otros desafíos que surgieron al traducir el texto. Uno de ellos fue analizar la manera en la que cada voz construye su estilo y/o tono mediante diferentes convenciones gramaticales y sintácticas, por lo que aquí discutiré mis estrategias al abordar dichas convenciones. De igual forma, discutiré los cambios gramaticales que incorporé en algunas oraciones para clarificar y/o mantener los conceptos utilizados por Emezi. Finalmente, mencionaré qué palabras en específico resultaron un reto de traducción y las soluciones por las que opté para resolverlo.

²⁰ Decidí optar por esta definición del concepto de “chi” por ser una de las más simples de entender, sin embargo, hay varios estudios sobre el significado correcto de la palabra que radican en cuestiones filosóficas y ontológicas. Debido a la extensión y los objetivos de este trabajo, no dediqué más espacio a esta discusión, pero se puede encontrar más información en el artículo citado del autor Chukwukere.

En primer lugar, una de las características de la voz *we* es la repetición de la conjunción “and”, lo cual se conoce como polisíndeton. Por ejemplo, aquí se utiliza la conjunción “and” para enumerar diferentes adjetivos en lugar de agregar comas, como sería convencional: “She was chubby and beautiful and insane” (6). Esta construcción sintáctica se puede considerar como un ejemplo de parataxis,²¹ la cual, al no tener subordinaciones, sitúa los elementos de la oración en un mismo nivel. El uso de parataxis en esta oración particular simboliza la idea de que Ada es varias cosas a la vez de una manera más visual; así, la voz *we* configura la identidad de Ada como un ser múltiple desde el inicio, lo cual se desarrolla más a fondo en la novela. Por ende, en mi traducción mantuve el uso de la conjunción “y” para recrear este efecto: “Era regordeta y hermosa y demente”.

La repetición de la conjunción “and” también es utilizada por Ada en el último capítulo, como en la siguiente oración: “After all the doctors and the diagnoses and the hospitals” (218). Aquí, la repetición genera una especie de hartazgo en el ritmo: “and...and”, lo cual habla de un cansancio por parte de Ada, puesto que ha habido muchos intentos para entender lo que le sucede. Esto lo intenté mantener al traducirlo como: “Después de todas las revisiones médicas y todos los diagnósticos y todos los hospitales”. Agregué el “todos” antes de los demás sustantivos para enfatizar el hartazgo. De igual forma, preferí modificar el concepto de “all the doctors” por “todas las revisiones médicas” ya que quería evitar el plural masculino “doctores” en español.

En segundo lugar, la voz narrativa *we* hace uso de oraciones sumamente largas que suelen contener varias oraciones subordinadas a la vez. Por ejemplo: “This brother, an uncle who died before we could remember him (a shame; if anyone might have known what to do about the gates,

²¹ “A paratactic style is one in which the members within a sentence, or else a sequence of complete sentences, are put one after the other without any expression of their connection or relations except (at most) the noncommittal connective “and” (*A Glossary of Literary Terms* 384).

it would have been him), was named De Obinna and he was a teacher who had traveled into those interior villages and knew the things that were practiced there” (9). Para referirse a De Obinna, la voz primero lo denomina hermano (de Saul), tío (de Ada), agrega un comentario parentético y finalmente menciona su nombre y el hecho de que también era un maestro. La inclusión de tantos elementos en una misma oración, además de nuevamente recurrir a la repetición de “and”, crea el efecto de que los seres hablan al mismo tiempo. Así, esta oración larga y enredada contribuye a la construcción de la identidad múltiple de la voz narrativa. Por ende, intenté conservar esta construcción sintáctica en la medida de lo posible. Mi propuesta de traducción es la siguiente: “Este hermano, un tío, que murió antes de que pudiéramos recordarlo (una pena puesto que, si alguien hubiera sabido qué hacer con las puertas, hubiera sido él), se llamaba De Obinna y era un maestro que había viajado a esos pueblos lejanos y conocía las cosas que allí se practicaban”. En general, procuré mantener la sintaxis sin acortar la longitud de la oración. De igual forma, el comentario parentético simula el habla oral por lo cual lo conservé como tal y sólo modifiqué la sintaxis para recrear el efecto de oralidad.

Por otro lado, Asughara utiliza el pronombre “I” de forma exagerada en la siguiente oración: “it meant I was an I, like I and I, like I wasn’t going back to that larger we. Ha! How can I? No, I was free” (69). Lo anterior crea un ritmo que se asemeja al habla oral debido a las interjecciones y al énfasis excesivo del pronombre “I”. Esta repetición se relaciona con la insistencia de Asughara por recalcar su autonomía; asimismo, busca marcar la diferencia que hay entre las voces dado que la voz anterior narraba desde un “we” y Asughara narra desde un “I”. Considero que es un elemento significativo debido a que se relaciona con la nueva individualidad que Asughara experimenta, por lo cual decidí mantenerlo en el texto meta. Mi traducción de esta oración es la siguiente: “significaba que yo era un yo, como yo y yo, como yo no regresaré a ese

grande nosotres. ¡Ja! ¿Cómo puedo? No, yo era libre”. A pesar de que en español el pronombre está implícito en la conjugación verbal, decidí añadirlo en cada instancia para remarcar la repetición del pronombre del texto base e intentar recrear el ritmo. Por lo tanto, esto crea un efecto en mi traducción ya que se puede notar aún más el énfasis en el pronombre “yo” al insistir en añadirlo a pesar de que no sea necesario a un nivel gramatical. Otro punto importante que resaltar en la narración de Asūghara es su uso de preguntas o frases cortas que parecen interrumpir la narración y están dirigidas a un “you” desconocido, como: “did you know that? (69) o “Let me tell you now” (71). Estas frases crean un efecto de oralidad y conforman el registro informal con el que narra la voz. Decidí replicar el tono casual con el que se emplean y elegí la opción que resultara más idiomática. Para replicar la oralidad intenté emplear expresiones que sonaran más parecidas al habla oral en español. Por ejemplo, “Let me tell you now” (71) lo traduje como “He de decirte”, o “These were the mischief-makers, you see” (pág) como “Eran les travises, ¿lo ves?”; en la segunda oración recurrí a signos de interrogación para resaltar el tono de pregunta. De igual forma, interpreté el “you” al que están dirigidas estas expresiones como el pronombre singular “tú”, a pesar de que en inglés también puede leerse como “ustedes”. Considero que al traducirlo como “tú” se puede establecer una relación más cercana entre la voz que narra y lx lectorx, además de simular el tono casual e idiomático que caracteriza a Asūghara.

Ahora bien, como analicé en el primer capítulo, el poema plasma el dolor de Ada como una experiencia cíclica que parece no tener fin. Por consiguiente, en mi traducción conservé la repetición que se construye mediante la estructura circular del poema e intenté recrear las imágenes. Por ejemplo, las líneas “I tried to die from this body” y “I tried to fly from this body” (163) construyen imágenes atroces que retratan al suicidio o a las autolesiones como el único escape de lo que vive la voz narrativa. En inglés ambas oraciones tienen una estructura paralela.

Sin embargo, no fue posible estructurarlas exactamente igual en español ya que el significado resultaba ambiguo, por lo cual modifiqué las preposiciones para lograr mantener el sentido: “intenté morir *en* este cuerpo” e “intenté huir *de* este cuerpo”. Considero que esta traducción conserva la alineación que Ada experimenta con relación a su cuerpo, además de tener más sentido a un nivel gramatical.

Por otra parte, hablando en términos más generales, decidí agregar otros detalles en mi traducción con el propósito de resaltar el contraste que hay entre los espíritus ogbanje y los seres humanos, así como entre los mundos de los que provienen. Por ejemplo, cada que en el texto base se utiliza la palabra “humans”, en mi traducción lo cambié por “los seres humanos”; considero que agregar la palabra “seres” ayudará a reflejar el distanciamiento que los espíritus establecen entre ellos mismos y los seres humanos en varios momentos. De igual forma, el complementar la frase como “seres humanos” me permite evitar la marca de género que “humano/a” implicaría. Siguiendo la idea de contrastar los espíritus y el mundo humano, opte por traducir “the world” como “este mundo”; modifiqué lo que sería en español el artículo “el” por “este” para hacer énfasis en que el mundo humano es distinto al mundo de los espíritus ogbanje. Esta estrategia de traducción busca reproducir las convenciones utilizadas en otros momentos de la novela donde se marca esta distinción, lo cual se puede ejemplificar con las siguientes citas: “and when we were tired of *their* world, we left for our own” (3), o “this was *their* world (75).²²

Ahora bien, durante el proceso de traducción encontré palabras o conceptos que modifiqué debido a que era complicado conservar sus significados si se traducían de manera literal. Por ejemplo, la oración: “he [Saul] was not interesting to us; he held no vessels or universes in his body” (7) me supuso un reto debido a la palabra “vessels”. En este contexto “vessels” se relaciona

²² Las cursivas son mías.

no solo con ser un recipiente, sino con ser un recipiente espiritual que contiene seres como los ogbanje, y la idea principal de esta oración es contrastar a Saul con Ada, quien contiene múltiples seres —o universos— dentro de ella. Así bien, la traducción más cercana al español sería algo como “recipientes” o “contenedores”; sin embargo, al traducirlo de forma literal como “no tenía recipientes o universos en su cuerpo”, se perdería un poco el sentido, por lo que decidí modificar la oración para incluir la idea principal. Mi propuesta de traducción es: “No era interesante; su cuerpo no era recipiente de múltiples universos.” En esta oración modifiqué la sintaxis; el sujeto de la oración paso de ser “he” a “su cuerpo”. Además, modifiqué el verbo y su objeto directo “held no vessels”, y lo traduje como “no era recipiente”. Finalmente, recuperé la idea de los universos mediante la frase “múltiples universos”.

Por otro lado, tenemos la oración “Before a christ-induced amnesia struck the humans” (9), la cual también modifiqué un poco en el texto meta. El concepto de “christ-induced amnesia” sugiere que dicha amnesia fue inducida *por* cristo, o más bien, por el cristianismo. Sin embargo, aquí preferí mantener la naturalidad del lenguaje y no crear una sintaxis demasiado larga en español, por lo cual la traduje como: “Antes de que la amnesia cristiana golpeará a los seres humanos”. Considero que esta propuesta conserva el sentido de la oración ya que, aunque parezca que se está perdiendo el concepto de “inducir”, en realidad se transformó en el adjetivo “cristiana”.

Por último, una de las palabras más complicadas de traducir fue “brothersisters”. En la novela, este concepto hace referencia a los demás espíritus ogbanje, que también son hijos de la diosa Ala; sin embargo, estos espíritus son los que se quedaron del otro lado, en el plano espiritual. Emezi construye este concepto al unir las palabras “brother” (hermano) y “sister” (hermana). No obstante, esto es complicado de replicar en español porque la traducción de estas palabras es “hermano(a)”, solo cambia la última vocal: la traducción literal sería “hermanohermana”.

Considero que esta opción, aunque captura la idea del concepto, suena un poco extraña. Con esto en mente, mi estrategia de traducción fue utilizar la palabra en igbo “*umù nnē*” que significa “full brothers or sisters”, según el diccionario igbo de Kay Williamson, ya que no tiene marca género —similar a “sibling” o “children” en inglés—. Por ejemplo, con respecto a la siguiente oración “It was the sound of our brothersisters, the other children of our mother, the ones who had not come across with us” (19), propongo lo siguiente: “Era el sonido de nuestres *umù nnē*, nuestres hermanes, les demás hijes de nuestra madre, quienes no cruzaron con nosotres”. En esta oración añadí “nuestres hermanes” para representar la idea de hermandad que “brothersisters” implica. Decidí agregarlo en esa oración en particular ya que es el momento cuando se explica la identidad estos seres, y ayudaría a clarificar la propuesta del concepto de “*umù nnē*” a lxs lectorxs. Asimismo, utilicé el pronombre “le” para referirme a ellos puesto que la idea de “brothersisters” es hablar de una pluralidad con un género ambiguo, similar a lo que sucede con la voz *we*. Así pues, la propuesta completa de traducción fue utilizar “les *umù nnē*” cada que el texto base menciona “the brothersisters”. Ejemplificando lo anterior, cuando el texto base menciona “the second brothersister” (129), se tradujo como “le segunde *umù nnē*”. En suma, esta propuesta de traducción, que quizá pueda verse un poco rebuscada, va de la mano con las estrategias de extranjerización de las que habla Lawrence Venuti en *The Translator’s Invisibility*:

Foreignizing translation signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language. In its effort to do right abroad, this translation method must do wrong at home, deviating enough from native norms to stage an alien reading experience—choosing to translate a foreign text excluded by domestic literary canons, for instance, or using a marginal discourse to translate it. (20)

Esta estrategia, además de marcar la diferencia del texto extranjero, también busca resaltar la traducción misma, es decir, que quien lea se dé cuenta de que el texto es una traducción.

Para concluir este capítulo, es valioso señalar que hay diversas maneras de acercarse a un texto al momento de traducir, y que éstas se inscriben dentro de diferentes enfoques con objetivos específicos. Dichos objetivos radican en la interpretación del texto de origen, la cual depende de la persona que traduce. Así, lx traductorx puede decidir qué cosas mantener, ya sea enfocarse en elementos como la estructura, el estilo o priorizar el contenido temático. Para recapitular, las estrategias de traducción por las que opté buscan recrear algunas de las convenciones que Emezi utiliza en el texto base, así como también resaltar los elementos culturales que constituyen el imaginario igbo de la novela: los conceptos, las perspectivas narrativas y el uso de diferentes lenguas.

Conclusiones

La obra de Akwaeke Emezi nos invita a reflexionar acerca del poder que tiene el acto de nombrar puesto que es una acción que otorga existencia, tal como señala Asughara: “when you name something, it comes into existence—did you know that?” (70). La manera en la que nombramos y, por ende, percibimos la realidad está delimitada por el lugar desde dónde lo hacemos y la lengua que hablamos, entre otros factores. Esto además de las diversas ideas con las que crecemos, las cuales están determinadas por ideologías específicas. *Freshwater* confronta estas ideologías mayormente dominantes y hegemónicas mediante el posicionamiento central que le otorga a la cultura igbo. Por ejemplo, interpretar lo que le sucede a Ada —los espíritus ogbanje que habitan en ella— como una enfermedad mental anula la exploración de la ontología igbo presente en la novela; en cambio, Emezi sitúa a los espíritus ogbanje como figuras centrales, y sostiene que las experiencias de Ada son reales.²³ De este modo, mediante los elementos culturales que construyen la diegesis de la novela, Emezi cuestiona los valores eurocéntricos mediante los cuales observamos al mundo y propone mirar hacia otras realidades.

Con este trabajo de titulación me propuse explorar el mundo de *Freshwater* y cuestionarme cómo sería traducir este texto al español, para elaborar una traducción que, en la medida de lo posible, respetara las particularidades culturales que conforman la historia. Si bien mi propuesta de traducción no pretende entender por completo el imaginario igbo y crear una representación fija de este, sí busca cuestionar las maneras en las que se traducen a la otredad y cómo ésta es representada en la cultura de llegada, en este caso en una sociedad hispanohablante. Así, por medio

²³ Esto a su vez se relaciona con la naturaleza autobiográfica de esta primera novela ya que le autore ha mencionado en numerosas ocasiones que *Freshwater* está basada en su vida y que él mismo se identifica como ogbanje (ensayo en *The Cut*).

de las estrategias utilizadas, elaboré una traducción que conserva las temáticas principales del texto de origen, así como los elementos culturales que consideré más significativos.

Para llevar a cabo lo anterior, en el primer capítulo analicé cómo se construyen las voces narrativas mediante los elementos textuales que las integran, y cómo dichos elementos son relevantes en lo que concierne a su caracterización. Las voces narrativas son de suma importancia puesto que son el instrumento con que el cual Emezi traza el imaginario igbo y su multiplicidad narrativa es clave para entender lo que significa ser ogbanje, por lo que fue necesario analizar las diferencias que hay entre las voces. Asimismo, las voces establecen dinámicas desiguales entre sí, las cuales se transforman cuando Ada acepta su identidad como ogbanje y recupera su agentividad. De este modo, Emezi utiliza a los espíritus ogbanje como protagonistas de una historia construida a partir de creencias y prácticas precoloniales, y con ello, reivindica el papel de la cultura igbo. Este primer análisis literario me sirvió para comprender cómo funcionaba la narración en la novela para concretar mi lectura y, así, pensar en sus posibles traducciones.

El segundo capítulo se enfocó en el comentario de traducción. Primero que nada, fue importante analizar la conceptualización de género que plantea Emezi mediante la configuración de la voz *we*. Mi propuesta de traducción —“nosotres”— pretende hacer alusión a la complejidad identitaria de la voz narrativa, la cual, como se ha mencionado, es una colectividad y por lo tanto no tiene una identificación de género concreta. De igual forma, esta propuesta cuestiona la manera en la que conceptualizamos el género a través de la lengua, particularmente en español, y cómo esto muchas veces responde a una ideología sexista y limitante. La traducción aquí funciona como instrumento para señalar e intentar evitar los usos sexistas que pueden manifestarse en la lengua y, a su vez, proponer soluciones para contrarrestarlos.

Por otro lado, la variedad lingüística presente en el texto de origen construye una identidad cultural y política, la cual fue importante mantener en mi traducción. A pesar de escribir en inglés, una lengua colonial, Emezi integra elementos lingüísticos que permiten problematizar el uso mismo de la lengua. Rocio G. Sumillera argumenta que “if we fail to preserve that multilayered language, we run the risk of impoverishing the text by homogenizing its linguistic characteristics, which would defeat the main purpose of postcolonial texts” (33). Por ende, partiendo de las estrategias de Emezi, así como de los conceptos de diferencia cultural de Ashcroft y de extranjerización de Venuti, dejé las palabras en otras lenguas sin traducir, sin proveer definiciones o marcarlas como diferentes.

Finalmente, las estrategias utilizadas para solucionar desafíos específicos también se basan en mis objetivos de traducción. En algunas instancias, modifiqué la gramática de las oraciones para esclarecer conceptos desarrollados en la novela, así como también recurrí a palabras en otra lengua —*umù nnē* en igbo— para trasladar la complejidad del concepto al español. Estas estrategias buscan trasladar particularidades del texto de origen, sin perder de vista las ideas centrales que las conforman.

Acercarme a este texto por medio de la traducción me permitió reflexionar acerca de la lengua y la manera en la que ésta construye un sentido de realidad, así como cuestionar la función que cumple la traducción en dicho proceso. Traducir te obliga a analizar de forma minuciosa el texto y cómo se conforma; a prestar atención a detalles como la elección de palabras y lo que conlleva dicha elección. En *Freshwater*, la mayoría de estas decisiones se relacionan con un quehacer político, ya que Emezi cuestiona la dicotomía entre centro y periferia, y se sitúa a sí mismo en el centro, tal como menciona Ehirim: “The Ogbanje and Ala, in their novel, is as normal and centralized as a white male and the Catholic church in Shakespeare’s world”. Por ende,

traducir esta novela implicó prestar atención a los elementos culturales para decidir de forma consciente, cuáles y cómo, serán trasladados a la lengua de llegada.

Por otro lado, elegir sólo un enfoque al estudiar este texto fue complicado dado que tiene una gran variedad de temas para explorar más a fondo. En lo personal, me hubiera gustado dedicar más espacio a la exploración de género que plantea el autor. La figura masculina de St. Vincent, aunque no es una voz narrativa, se vuelve parte de Ada, y por ende la relación que tiene con su cuerpo femenino se torna compleja. Hacia el final de la novela, Ada configura su género como no binario, lo cual va de la mano con la identidad misma de Emezi. Por lo tanto, considero que podría resultar provechoso abordar esta novela desde los estudios *queer*, y a su vez, considerar otras propuestas de traducción desde este enfoque.

Finalmente, el acto de traducir conlleva una búsqueda de significados, en la cual interviene una variedad de factores. Esta búsqueda permite entablar una conversación entre el sujeto que traduce, la cultura a traducir y la cultura receptora, lo cual puede ser un ejercicio provechoso para cuestionar las maneras en las que utilizamos la lengua y los efectos que esto supone. Elaboré este trabajo de titulación con el propósito de acercarme, y poder acercar a lx lectorx a una cultura que puede parecer completamente distinta a la cultura mexicana. No obstante, no hay que perder de vista que tanto Nigeria como México son países que pasaron por un proceso colonial, cada uno de formas distintas, pero que al traducir novelas como *Freshwater* se pueden encontrar más similitudes que diferencias. De este modo, la traducción funge como una herramienta que posibilita el reconocimiento de la riqueza que existe en la diversidad cultural, así como en los puntos de encuentro que se dibujan cuando nos acercamos a otras lenguas o a otras culturas.

Traducción de algunos fragmentos de *Freshwater**Agua dulce*

NOSOTRES

Nosotres vinimos de algún lugar, todo viene de algún lugar. Cuando se hace la transición de espíritu a cuerpo, las puertas deben cerrarse. Es una amabilidad. Sería cruel no hacerlo. Quizá los dioses lo olvidaron; pueden ser distraídos de esa forma. No son maliciosos, por lo menos, no usualmente. Pero, al fin y al cabo, son dioses y no les importa lo que le pase a la carne, principalmente porque es tan lenta y aburrida, desconocida y áspera. No es algo a lo que le presten mucha atención, excepto cuando está recogida, organizada y con alma.

Al momento que ella (nuestro cuerpo) luchaba por llegar a este mundo, astuta y más escandalosa que una villa de tormentas, las puertas se quedaron abiertas. Debimos haber estado anclados a ella para entonces,

Freshwater

WE

We came from somewhere—everything does. When the transition is made from spirit to flesh, the gates are meant to be closed. It's a kindness. It would be cruel not to. Perhaps the gods forgot; they can be absentminded like that. Not malicious—at least, not usually. But these are gods, after all, and they don't care about what happens to flesh, mostly because it is so slow and boring, unfamiliar and coarse. They don't pay much attention to it, except when it is collected, organized and souled.

By the time she (our body) struggled out into the world, slick and louder than a village of storms, the gates were left open. We should have been anchored in her by then,

dormides dentro de sus membranas y en sincronía con su mente. Hubiera sido la manera más segura. Pero debido a que las puertas estaban abiertas, no cerradas contra los recuerdos, nos confundimos. Éramos viejes y recién nacides a la vez. Éramos ella, pero no éramos ella. No estábamos conscientes, pero estábamos vivos; de hecho, el problema era que éramos un *nosotres* por separado, en lugar de ser completamente y sólo *ella*.

Así que, ahí estaba ella: una bebé gorda con cabello negro, grueso y mojado. Y ahí estábamos nosotros, infantes en este mundo, ciegos y hambrientos, en parte aferrándonos a su cuerpo mientras que el resto de nosotros se quedaban atrás en la multitud, a través de las puertas abiertas. Siempre hemos querido pensar que fue un descuido por parte de los dioses y no negligencia intencional. Pero lo que pensemos en realidad no importa a pesar de ser quienes somos para ellos: su hijo.

asleep inside her membranes and synched with her mind. That would have been the safest way. But since the gates were open, not closed against remembrance, we became confused. We were at once old and newborn. We were her and yet not. We were not conscious but we were alive—in fact, the main problem was that we were a distinct *we* instead of being fully and just *her*.

So there she was: a fat baby with thick, wet black hair. And there we were, infants in this world, blind and hungry, partly clinging to her flesh and the rest of us trailing behind in streams, through the open gates. We've always wanted to think that it was a careless thing the gods did, rather than a deliberate neglect. But what we think barely matters, even being who we are to them: their child.

Los dioses son indescifrables, cualquiera con sentido común se da cuenta, y son tan cuidadosos con sus propias hijes como lo son con tus hijes. Incluso un poco menos, porque tus hijes son solamente débiles pedazos de carne con un alma que tiene el tiempo medido. Nosotres, por otro lado, sus hijes, sus crías, sus pequeños dioses, oġbanje, podemos resistir muchos más horrores. No que esto importe en realidad, era claro que ella (la bebé) iba a enloquecer.

Permanecimos dormidos, pero con los ojos abiertos, todavía aferrándonos a su cuerpo y a su voz mientras crecía, durante esos primeros tranquilos años donde todo y nada sucede a la vez. Ella era malhumorada, brillante, un sol excesivo. Violenta. Gritaba mucho. Era regordeta y hermosa y demente, si tan solo alguien hubiera sabido lo suficiente para notarlo. Decían que se parecía a la familia de su padre, a la abuela fallecida, por su piel oscura y su cabello grueso. Saul no le puso el nombre de su madre,

They are unknowable—anyone with sense realizes that—and they are about as gentle with their own children as they are with yours. Perhaps even less so, because your children are just weak bags of flesh with a timed soul. We, on the other hand—their children, the hatchlings, godlings, oġbanje—can endure so much more horror. Not that this mattered—it was clear that she (the baby) was going to go mad.

We stayed asleep, but with our eyes open, still latched on to her body and her voice as she grew, in those first slow years when nothing and everything happens. She was moody, bright, a heaving sun. Violent. She screamed a lot. She was chubby and beautiful and insane if anyone had known enough to see it. They said she followed her father's side, the grandmother who was dead, for her dark skin and her thick hair. Saul did not name her after his mother,

aunque quizá otro hombre lo hubiera hecho. Era sabido que la gente regresaba en cuerpos renovados; sucede todo el tiempo. Nnamdi. Nnenna. Pero cuando Saul miró la húmeda negrura de sus ojos, él—algo sorprendente para un hombre ciego, un hombre moderno—no cometió ese error. De alguna forma, Saul sabía que aquello que lo miraba a través de su hija no era su madre, sino alguien más, algo más.

Todas las personas presionaban el aire de su alrededor, apretando sus cachetes y el tejido graso que está en capas debajo, atraídas por lo que suponían que era ella, cuando en realidad éramos nosotros. Incluso dormides, no podemos evitar ciertas cosas, como atraer a los seres humanos hacia nosotros. Nosotros también nos sentimos atraídos a ellos, pero uno a la vez; somos selectives de esa forma. Saachi observaba a las visitas amontonarse alrededor de la bebé y la preocupación le brotaba como un retoño verde. Todo esto era nuevo para ella. Chima había

though, as perhaps another man would have. People were known to return in renovated bodies; it happens all the time. Nnamdi. Nnenna. But when he looked into the wet blackness of her eyes, he—surprisingly for a blind man, a modern man—did not make that mistake. Somehow, Saul knew that whatever looked back out of his child was not his mother, but someone, something else.

Everybody pressed into the air around her, pinching her cheeks and the fatty tissue layered underneath, pulled in by what they thought was her, when it was really us. Even asleep, there are things we cannot help, like pulling humans to us. They pull us too, but one at a time; we are selective like that. Saachi watched the visitors flock around the baby, concern sprouting in her like a green shoot. This was all new. Chima had been

sido muy callado, tranquilo, algo fresco para la calidez de Saachi. Un poco perturbada buscó un pottu y encontró uno: un círculo oscuro de terciopelo negro, un tercer ojo portátil, y lo puso en la frente de la bebé, en esa superficie suave de piel nueva. Un sol para repeler el mal de ojo y frustrar las intenciones de gente mala que bendice a un bebé para luego maldecirle entre dientes. Siempre fue una mujer práctica, Saachi. Había buena probabilidad de que la bebé fuera a vivir. Por lo menos los dioses eligieron seres humanos responsables, seres que la amaban ferozmente, ya que es en esos primeros años cuando es más probable perderlos. Aun así, eso no compensa lo que sucedió con las puertas.

El padre humano, Saul, se perdió el nacimiento. Nunca le prestamos mucha atención cuando éramos libres. No se nos hacía interesante; su cuerpo no era recipiente de múltiples universos. Saul había salido a comprar rejas de refrescos para las visitas

so quiet, so peaceful, cool to Saachi's heat. Disturbed, she looked for a pottu and found one, a dark circle of velvet black, a portable third eye, and she affixed it to the baby's forehead, on that smooth expanse of brand-new skin. A sun to repel the evil eye and thwart the intentions of wicked people who would coo at a child and then curse it under their breath. She was always a practical woman, Saachi. The odds were good that the child would live. At least the god had chosen responsible humans, humans who loved her fiercely, since those first few years are when you are most likely to lose them. Still, it does not make up for what happened with the gates.

The human father, Saul, had missed the birth. We never paid him much attention when we were free—he was not interesting to us; he held no vessels or universes in his body. He was off buying crates of soft drinks for the guests

mientras su esposa luchaba contra nosotros por diferentes liberaciones. Saul siempre fue ese tipo de hombre, aquel interesado en el estatus e imagen y en el capital social. Cosas humanas. Pero él fue quien permitió aquel nombre y después, cuando despertamos, por fin entendimos por qué había sido elegido. Muchas cosas inician con un nombre.

Saul había consultado a su hermano mayor mientras escogía aquel primer nombre. Este hermano, un tío, que murió antes de que pudiéramos recordarlo (una pena puesto que, si alguien hubiera sabido qué hacer con las puertas, hubiera sido él), se llamaba De Obinna y era un maestro que había viajado a esos pueblos lejanos y conocía las cosas que allí se practicaban. Decían que pertenecía a la iglesia Cherubim y Seraphim, y parecía que así era cuando murió. Pero también era un hombre que conocía las canciones y los bailes de Uwummiri, el culto que se ahoga en agua. Toda el agua está conectada.

while his wife fought us for different liberations. Saul was always that type of man, invested in status and image and social capital. Human things. But he allowed her name and it was later, when we were awake, that we knew that and understood at last why he'd been chosen. Many things start with a name. (Cap 1, pp. 5-7)

Saul had consulted with his senior brother while picking out that first name. This brother, an uncle who died before we could remember him (a shame; if anyone might have known what to do about the gates, it would have been him), was named De Obinna and he was a teacher who had traveled into those interior villages and knew the things that were practiced there. They said he belong to the Cherubim and Seraphim church, and it seems that he did, when he died. But he was also a man who knew the songs and dances of Uwummiri, the worship that is drowned in water. All water is

Toda el agua dulce proviene de la boca de una pitón. Cuando Saul tuvo la sensatez de no nombrar a su hija como su abuela, De Obinna sugirió aquel primer nombre, aquel que contenía toda la divinidad. Años después, Saul le dijo a la niña que su nombre solo significaba “preciosa”, pero esa es un traducción vaga e inadecuada, tanto correcta como incompleta. El nombre significaba, en su forma real, el huevo de una pitón.

Antes de que una amnesia cristiana golpeará a los seres humanos, era bien sabido que la pitón era sagrada en comparación con cualquier reptil. Es la fuente del arroyo, la forma corporal de la diosa Ala, quien es la tierra misma, la jueza y la madre, quien otorga las leyes. En sus labios la humanidad nace y ahí pasa toda su vida. Ala sostiene el inframundo completo en su matriz, los cadáveres se estiran y aplanan su vientre, y una luna creciente se sitúa sobre ella. Era tabú matar a su pitón, y su huevo, decían, no lo podías encontrar.

connected. All freshwater comes out of the mouth of a python. When Saul had the sense not to name the child after his grandmother, De Obinna stepped in and suggested that first name, the one with all the god in it. Years later, Saul told the child that the name just meant “precious,” but that translation is loose and inadequate, both correct and incomplete. The name meant, in its truest form, the egg of a python.

Before a christ-induced amnesia struck the humans, it was well known that the python was sacred, beyond reptile. It is the source of the stream, the flesh form of the god Ala, who is the earth herself, the judge and mother, the giver of law. On her lips man is born and there he spends his whole life. Ala holds the underworld replete in her womb, the dead flexing and flattening her belly, a crescent moon above her. It was taboo to kill her python, and of its egg, they would say, you cannot find it.

Y si lo encontrabas, añadían, no lo podías tocar. Ya que el huevo de una pitón es le hije de Ala, y le hije de Ala no es, y jamás será, destinade para tus manos.

Esa fue la hija que Saul pidió, la oración encarnada. Es mejor ni siquiera mencionar su primer nombre.

Nosotros la llamamos la Ada.

El ruido de los tambores estremecía todo, y la multitud se separó corriendo de forma enloquecida mientras las mascaradas se precipitaban hacia la gente, dando latigazos y separando el aire. Sus rafias flotaban salvajemente a su alrededor y el cuero brotaba de sus manos como si fuera una fuente. Sus correas estaban amarradas alrededor de sus cinturas y quienes las tenían agarradas gritaban y las jalaban mientras las mascaradas azotaban a la gente con un gozo profundo. La música cantaba mandatos en

And if you find it, they would add, you cannot touch it. For the egg of a python is the child of Ala, and the child of Ala is not, and can never be, intended for your hands.

This is the child Saul asked for, the prayer's flesh. It is better not to even say that her first name.

We called her the Ada. (Cap 1, pp. 9-10)

The drumming was shaking everything, and the crowd broke apart in mad rushes as the masquerades dashed at people, cracking whips and splitting the air. Their raffia flew wildly around them, the cowhide springing like a fountain from their hands. Their leashes were wrapped around their waists and their handlers shouted and pulled behind them as the masquerades flogged people with a sharp glee. The music sang commands in

una antigua lengua heredada, la cual se deslizó mientras dormíamos, en nuestros turbulentos sueños; nos llamó tan claro como la sangre.

—*¿Ya nos olvidaron?*

Revoloteamos. La voz era familiar, con varias capas y múltiple, como un metal que desgarrar el aire. El suelo golpeteaba.

—*No hemos olvidado ninguna de sus promesas, nwanne anyi.*

El aire se agrietó mientras recordábamos. Era el sonido de nuestros ụmù nnē, nuestros hermanos, les demás hijos de nuestra madre, quienes que no cruzaron con nosotros. Ndi otu. Ogbanje. Sus máscaras terrestres daban vueltas a través de los seres humanos y ellos olían como las puertas, como tiza amarga. Las ceremonias de máscaras invitan a los espíritus, les dan cuerpos y caras, así que aquí estaban, reconociéndonos en medio de sus juegos.

—*¿Qué están haciendo dentro de esa pequeña niña?*

an old inherited language. It drifted into our sleep, our restless slumber; it called to us as clearly as blood.

Have you forgotten us already?

We fluttered. The voice was familiar, layered and many, metal tearing through the air. The ground pounded.

We have not forgotten any of your promises, nwanne anyi.

The air cracked as we remembered. It was the sound of our brothersisters, the other children of our mother, the ones who had not come across with us. Ndi otu. Ogbanje. Their earthly masks whirled through the humans and they smelled like the gates, like sour chalk. Masquerade ceremonies invite spirits, giving them bodies and faces, and so they were here, recognizing us in the midst of their games.

What are you doing inside the small girl?

La Ada levantó los brazos y giró. La gente a su alrededor se dispersó de repente y ella corrió siguiéndoles, chillando mientras una mascarada se abalanzaba en su dirección. La mascarada paró y se detuvo, balanceándose suavemente. Tenía una cara larga color hueso viejo y una boca roja viva. Estaba cubierta en tela morada y sobre su cabeza balanceaba un tocado tallado, pintado con colores brillantes. La luz de la luna se derramaba sobre ella. Nos estremecimos en nuestro sueño, el sabor de arcilla limpiándonos por dentro. Nuestru ʘmù nnē movió la cabeza y el tocado se movió bruscamente contra el cielo negro. Estaba irritade.

—*¡Despierten!*

Al escuchar el sonido de su voz, muy profundo dentro de la Ada, más profundo que la ceniza de su cuerpo, nuestros ojos se abrieron. Quien sostenía la mascarada tiró de la cuerda alrededor de su cinta y esta se alejó girando. La Ada se quedó quieta por un momento antes de que Lisa apareciera,

The Ada lifted up her arms and spun around. The people around her suddenly scattered and she ran with them, squealing as a masquerade lunged in their direction. It stopped and stood, swaying softly. It had a large face the color of old bone and a raw red mouth. It was draped in purple cloth and balancing a carved headdress, painted brightly. The moonlight poured over it. We trembled in our sleep, the taste of clean clay wiping through us. Our brothersister tilted its head and the headdress angled sharply against the black sky. It was irritated.

Wake up!

At the sound of its voice, deep within the Ada, deeper than the ash of her bones, our eyes tore open. The masquerade's handler tugged on the rope around its waist and it spun away. The Ada stood still for a moment before Lisa appeared,

agarrando sus manos y haciéndola girar en un círculo.

Se fueron un poco después de medianoche, los primos de Lisa iban riendo y aplastando botellas de cerveza en el piso dejando pedazos de vidrio verde. De regreso a casa, la Ada desató el pañuelo y lo sostuvo frente a ella, desdoblado. Había tres manchas cafés, dos de su nariz, una de su boca. Deseamos que lo hubiera guardado, pero así son los seres humanos. Las cosas importantes les pasan desapercibidas en el momento, cuando se siente nítido y son lo suficientemente jóvenes como para pensar que el sentimiento permanecerá. Tiempo después, la Ada recordaría esa noche con una claridad poco familiar, como uno de los pocos momentos genuinamente felices de su niñez. Ese momento, cuando nuestros ojos se abrieron en el polvo de la plaza del pueblo y estábamos despiertos en su mundo y en el nuestro al mismo tiempo por primera vez,

grabbing her hands and whirling her in a circle.

They all left a little after midnight, Lisa's cousins laughing and smashing beer bottles to the ground in a spray of green glass. Back at the house, the Ada untied the handkerchief and held it up, unfolded. There were three splotches of brown, two for her nostrils, one for her mouth. We wish she had saved it, but that is how humans are. Important things slip past in the moment, when it feels sharp and they are young enough to think that the feeling will remain. Later on, the Ada would remember that night with an unfamiliar clarity as one of the few the genuinely happy times in her childhood. That moment, when our eyes opened in the dust of the village square and were awake both in her realm and ours for the first time,

se sentía como claridad pura. Éramos un mismo, juntas, balanceadas por un aterciopelado momento fugaz en una noche en el pueblo.

Nos hemos preguntado en los años siguientes qué hubiera sido de ella sin nosotros, si de todos modos hubiera enloquecido. ¿Qué tal si nos hubiéramos quedado dormidos? ¿Qué tal si ella se hubiera quedado estancada en esos años cuando pertenecía a sí misma? Mírenla, girando alrededor del recinto usando shorts batik y una blusa de algodón, su largo cabello negro trenzado en dos arcos amarrados con bandas de colores, sus dientes relucientes y una sandalia rota. Como un sol excesivo.

La primera locura fue que nacimos, que embutieron a un dios en una bolsa de piel.

it felt like pure brightness. We were all one, together, balanced for a brief velvet moment in a village night.

We've wondered in the years since then what she would have been without us, if she would have still gone mad. What if we had stayed asleep? What if she had remained locked in those years when she belonged to herself? Look at her, whirling around the compound wearing batik shorts and a cotton shirt, her long black hair braided in two arcs fastened with colored bands, her teeth gleaming and one slipper broken. Like a heaving sun.

The first madness was that we were born, that they stuffed a god into a bag of skin. (Cap 2, pp. 19-20)

ASUGHARA

Claro que vine, ¿por qué no lo haría? Déjame he de decirte que Ada significaba todo para mí. Pero no puedo mentir; esto de nacer por tercera vez fue un shock. Tan sólo estaba ahí, ocupándome de mis propios asuntos como parte de una nube movediza y luego, lo siguiente que supe fue que me estaba condensando en el cuarto de mármol de la mente de Ada, con el tiempo moviéndose más despacio para mí que para ella. Lo primero que hice fue tomar el control para poder ver a través de sus ojos. Había una ventana frente a su cara y un muchacho inútil a su lado. Hacía frío. Miré alrededor del mármol en búsqueda de Ada y ahí estaba, un fragmento en la esquina, una bebé balbuceando. No la toqué, ese nunca ha sido mi estilo. No soy de las que consuelan. En lugar de eso, enterré mis raíces en su cuerpo hasta sujetarme de sus capilares y órganos. Ya sabía que Ada era mía: mía para mover y sujetar y salvar. Hice que se pusiera de pie.

ASUGHARA

Of course I came. Why wouldn't I? Let me tell you, Ada meant every world to me. But I can't lie; this third birth of a thing was a shock. I had been there, just minding my own business as part of a shifting cloud, then the next thing I knew, I was condensing into the marble room of Ada's mind, with time moving slower for me than for her. The first thing I did was step forward so I could see through her eyes. There was a window in front of her face and one useless boy beside her. It was cold. I looked around the marble for Ada and there she was, a shred in the corner, a gibbering baby. I didn't touch her—that wasn't my style. I've never been the comforting type. Instead I sank my roots into her body, finding my grip on her capillaries and organs. I already knew that Ada was mine: mine to move and take and save. I stood her body up.

El muchacho estaba llorando y enojado, todavía sentado en el piso.

The boy was crying and angry, still on the floor. (Cap 6, pp. 61)

Por supuesto que lo apreciaba. Tener un cuerpo era un lujo, por lo menos al inicio. Sentía un poder nuevo, un torrente de grandeza, del cual, sí, Ada se arrepentiría después, cierto, pero por ahora era algo bueno, rico; significaba que yo era un yo, como yo y yo, como yo no regresaré a ese grande nosotres. ¡Ja! ¿Cómo puedo? No, yo era libre. Me había elevado, transcendido, de hecho. Me levanté como vapor hasta que sólo estaba yo, parada en el espacio que pertenecía al cuerpo de Ada. Ella me dio este nombre, Asughara, completo con ese desliz que raspa tu garganta a la mitad. Espero que haga tu boca sangrar solo de decirlo. Cuando nombras algo, se vuelve real. ¿Lo sabías? Hay fuerza en ello, como poder color blanco hueso inyectado de prisa, como una droga temblorosa.

I appreciated it, of course—embodiment was luxurious, at least at first. I felt a new power, a flood of greatness that yes, Ada would regret later, valid, but for now it was good, rich; it meant I was an I, like I and I, like I wasn't going back to that larger we. Ha! How can I? No, I was free. I had elevated, transcended, in fact. Risen like steam until it was me standing in the field of Ada's body. She named me this name, Asughara, complete with that gritty slide of the throat halfway through. I hope it scrapes your mouth bloody to say it. When you name something, it comes into existence—did you know that? There is strength there, bone-white power injected in a rush, like a trembling drug. (Cap 6, pp. 69).

Ada me amaba, sha. Me amaba porque yo odiaba a ese muchacho. Me amaba porque yo era peligrosa; no tenía conciencia, ni compasión, ni piedad. Me amaba porque yo era fuerte y la sostenía. Yo la amaba a ella porque, bueno, la conocía desde que yo no era nada, desde que lo era todo, desde esa casa color azul concha en Umuahia. La amaba porque la vi crecer, porque me daba ofrendas desde que comencé a despertar, me alimentaba con la curvatura de su brazo y la piel de sus muslos. He de decirte que yo la amaba porque en su momento de devastación, en el momento que perdió la cabeza, esa niña me buscó con tanta fuerza que se volvió completamente loca, y yo la amaba porque, cuando llegué inundando todo, se abrió completamente y me recibió sin vacilar, gritando y rota, me absorbió ferozmente, completa; no me negó nada.

La amaba porque me dio un nombre.

Ada loved me, sha. She loved me because I hated that boy. She loved me because I was reckless; I had no conscience, no sympathy, no pity. She loved me because I was strong and I held her together. I loved her because me, I had known her since I was nothing, since I was everything, since that shell-blue house in Umuahia. I loved her because I watched her grow up, because she gave me offerings since I started awakening, feeding me from the crook of her arm and the skin of her thighs. Let me tell you now, I loved her because in the moment of her devastation, the moment she lost her mind, that girl reached for me so hard that she went completely mad, and I loved her because when I flooded through, she spread herself open and took me in without hesitation, bawling and broken, she absorbed me fiercely, all the way; she denied me nothing.

I loved her because she gave me a name. (Cap 6, pp. 70-71)

El chasquido continuó, y debajo de éste, podía escuchar un roce suave que provocó comezón en mis huesos. Eso definitivamente no era Vicent. Me di la vuelta mientras mis uñas perforaban las palmas de mis manos y vi a la primera cosa. Se movía a través del suelo hacia mí, usaba un traje encapuchado tejido con rafia retorcida pintada de rojo y negro, y tenía unos flecos hechos de pasto en las muñecas y en los tobillos. Estaba chasqueando con sus dientes tallados, pegada al suelo, barriendo sus piernas en círculos grandes.

Tomé un paso hacia atrás. —¿Quién chingados eres?

La cosa se rio, como dedos golpeteando. —*Eh henh*, —dijo. —*Sabíamos que olvidarías, nwanne anyị.*

The clacking continued, and under it I could hear a soft brushing that made my bones start to itch. That was definitely not Vincent. I turned around with my fingernails biting into my palms and I saw the first one. It was moving across the floor toward me, wearing a hooded bodysuit woven from twisted raffia that had been dyed red and black and fringed with grass at the wrists and ankles. It was clacking with its carved teeth, low to the floor, sweeping its legs out in wide circles.

I took a step back. “Who the fuck are you?”

The thing laughed, like rattling fingers. *Eh henh*, it said. *We knew you would forget, nwanne anyị.*

Se me pusieron los pelos de punta. Conocía esa voz de algún lado. La cosa dejó de moverse y se desplegó hasta erguirse. Un hueco se abrió en su pecho. La música de un xilófono comenzó a sonar y una segunda cosa salió de allí cayendo hacia delante. Ésta parecía una niña pequeña, tenía el cabello corto manchado con sándalo, la piel espolvoreada con nzu, y cinturones color coral sobre el pecho. Saltó y se rio de mí.

—*Mira tu cara*, —dijo la cosa. —*No nos estabas esperando, ¿verdad? ¡Después de que te fuiste y te convertiste en una sola!*— La cosa bailó por un momento al son de la música del xilófono que aún provenía de la primera cosa.

Ah, caí en cuenta, por supuesto. Debí haberles reconocido: les ʊmù nnē, mis hermanes, les demás hijos de nuestra primera madre, ndị otu. Una ráfaga de euforia vino a mí y me reí. Eran les travieses, ¿lo ves?, les dioses de las travesuras; eran como yo.

The hair on the back of my neck went taut and electric. I knew that voice from somewhere. The thing stopped moving and unfolded itself upright. A hole opened in its chest. Xylophone music hammered out and the second thing tumbled forward from inside it. This one looked like a young girl, short hair stained with camwood, skin dusted with nzu, coral slings over the chest. It sprang up and laughed at me.

See your face, it said. *Were you not expecting us? After you went and became just one, by yourself!* It danced a short burst to the xylophone music still spilling from the first one.

Oh, I realized, of course. I should have recognized them—the brothersisters, children of our first mother, ndị otu. A spike of exhilaration shot up through me and I laughed. These were the mischief-makers, you see, the tricksters; they were like me.

Les importaban un carajo los humanos, disfrutaban causar dolor: eran yo y yo era ellos. Esta era la mejor visita que había tenido en el mármol, mil veces mejor que tener que escuchar a Yshwa con sus sermones santurrones.

Le primere ʉmù nnē se rascó las manchas negras que tenía a los lados de su cara de máscara, mientras rotaba lentamente toda cabeza como un búho, mirándome mientras caminaba alrededor de ellos.

—Ok, —dije. —No wahala. ¿Hasta ahorita se dignaron a venir?

—*Venir, venir y ver, venir y verte, pequeño animal*, — le segunde ʉmù nnē tenía una voz más ligera, como metal delgado. — *Pequeño mal del bosque*.

La voz de le primere sonaba como cadenas arrastrándose sobre conchas rotas. —*Sí o, venir y verte, para ver si sabes quién es tu gente*.

They didn't give a shit about humans, they enjoy causing pain—they were me and I was them. It was the best visit I'd ever had in the marble, a thousand times better than having Yshwa show up with his sanctimonious nonsense.

The first one scratched the raised black spots on the sides of its mask-face, slowly rotating its head all the way around like an owl, following me as I walked around them.

“Okay,” I said. “No wahala. So it's now you decide to come?”

Come, come and see, come and see you, little animal. The second one had a lighter voice, like thin metal. *Little evil of the forest*.

The first one was dragging chains on broken shells. *Yes o, come and see you, see if you know who your people are*.

—*A quién le perteneces*, —añadió le segunde ʁmù nnē.

Le primere asintió. —*A ver a qué hueles*.

Dejé de caminar. —Y, ¿a qué se supone que huelo? —pregunté.

Le segunde ʁmù nnē arrugó su boca hasta que los labios casi le tocaron la nariz.

—*A carne*, —escupió. —*A carne echada a perder*.

Eso me irritó. —Yo no pedí que me pusieran aquí, —señalé.

—“*Yo no pedí que me pusieran aquí*”, —se burló le primere. —*¿Y qué estás haciendo para solucionarlo? Es como si te gustara*.

—*A nosotres no nos gusta*, —dijo le segunde. —*¿Quién te dijo que vinieras aquí?*

La primera respuesta que me vino a la mente fue Ada. Ella fue quien me llamo y vine por ella. En lugar de responder, encogí los hombros. —Ya les dije, yo no pedí esto.

Who you belong to, chimed the second one.

The first nodded. *What you smelled like*.

I stopped walking. “And what do I smell like?” I asked.

The second brothersister curled its mouth up till the lips almost touched its nose.

Like flesh, it spat. *Bad flesh*.

That annoyed me. “I didn’t ask to be put here,” I pointed out.

I didn’t ask to be put here,’ mocked the first. *And what are you doing about it? It’s like you like it*.

We don’t like it, said the second. *Who told you to come here?*

The first answer that came to mind was Ada. That she was the one who called me and I came for her. Instead, I shrugged. “I already told you, I didn’t ask for it.” (Cap 12, pp. 127-129)

—*Tócala*, —dijo. —*Hazle recordar*.

Le segunde bailó hacia delante en puntillas, alargó su dedo polvoso y lo presionó en el centro de mi pecho. Mi esternón se contrajo y todo se puso de cabeza, y de repente, estaba en un lugar oscuro. No podía ver nada, sin embargo, una presencia abrumadora se encontraba a mi alrededor. Se sentía como si millones de ojos me observaran, como si estuviera desnuda y no pudiera ver a nadie que me pudiera ver a mí, como si me estuvieran comiendo y mi boca estuviera tapada. Comencé a entrar en pánico, mi cara estaba rígida, ni siquiera podía moverme como quería, y de repente, estaba de vuelta en el mármol, jadeando, apoyada contra la rafia torcida del primere umù nnē. Olía a humo y a vino de palma. Me tropecé lejos de elle, sintiendo nausea. —¿Qué chingados hiciste? ¿Qué pasó?

Touch her, it said. *Let her know again*.

The second one danced forward on its toes, stretched its white-dusted finger and pressed it to the center of my chest. My sternum collapsed and turned me inside out, and suddenly I was somewhere dark. I could see nothing, yet an overwhelming presence was around me. It felt like millions of eyes looking at me, like I was stripped down and I couldn't see anyone who could see me, like they were eating me up and my mouth was gagged. I started panicking, my face sealed shut, I couldn't even flail the way I wanted to, and then I was back in the marble, gasping, leaning against the twisted raffia of the first one. It smelled like smoke and palm wine. I stumbled away from it, retching. "What the fuck did you do? What happened?"

No se veían perturbades. —*Ha pasado mucho tiempo desde que estabas con nosotros. La lista en tu contra sigue creciendo.*

—*Nke mbu, cruzaste el límite y rompiste las puertas.*

—¡Yo no fui! —dije. —No sé que pasó.

—*Si no sabes qué pasó, entonces, ¿cómo sabes que no fuiste tú?*

—*Siempre te ha gustado echarle la culpa a alguien más.*

—¿De verdad están intentado echarme la culpa por lo de las puertas? —quería escuchar que me acusaran directamente, pero me evadieron.

—*¿Acaso no son tus puertas?*

—¡Yo nos las rompí, coño! ¿Creen que quería terminar así?

—*Alguien las rompió. Tu pasaste a través de ellas.*

They seemed undisturbed. *It has been a very long time since you were back with us. The list against you continues to grow.*

Nke mbu, you crossed over and broke your gates.

“It wasn’t me,” I said. “I don’t know what happened.”

If you don’t know what happened, how do you know it wasn’t you?

You always like to blame someone else.

“You’re seriously trying to blame the gates on me?” I wanted to hear them accuse me directly, but they evaded.

Are they not your gates?

“I didn’t fucking break them! You think I wanted to end up like this?”

Somebody broke them. You’re the one who passed through.

Les siseé. —Eso sólo significa que no saben quién jodió las puertas. No tomaré responsabilidad por algo que no hice. Déjense de estupideces.

Se olían irritados. Manchas bailaban en mis ojos.

—Lo segundo es que no regresaste inmediatamente.

—¿Cómo se supone que haría eso? Soy solo una, por si se les olvida. Ni siquiera estaba ahí.

—Estabas ahí. La parte más grande de ti. Puedes informarle a los demás de nuestra parte.

—Lo tercero es que cruzaste un océano y te fuiste muy lejos y no nos escuchaste.

—No, lo cuarto es que no nos escuchaste.

Presioné mis manos sobre mi cabeza. —Chineke. ¿Han estado guardando rencores todo este tiempo? ¿A eso vinieron?

I hissed at them. “That just means you don’t know who fucked up the gates. I’m not going to take responsibility for something I didn’t do. Forget that nonsense.”

They smelled irritated. Spots were dancing in my eyes.

The second thing is that you didn’t come back immediately.

“How was I supposed to do that? I’m only one, in case you forgot. I wasn’t even there.”

You were there. The bigger you. You can tell the rest of them for us.

The third thing is that you crossed an ocean and you went far away and you didn’t listen to us.

No, the fourth thing is that you didn’t listen to us

I pressed my hands to my head. “Chineke. You’ve been holding these grudges all this time? That’s what you came here for?”

Le primere ʊmù nnē se rascó sus manchas negras otra vez y giró su cuello. Le segunde tocó un patrón con sus tacones en el mármol creando eco. El polvo dejó de moverse.

—*Mira, —dijo le segunde al final. —
Te podemos dejar en paz, nsogbu adìghì,
pero no somos les unìques.*

Le primere ʊmù nnē se burló. —*Ni
siquiera somos les enojades.*

Todavía estaba tirada en el mármol venoso cuando comenzaron a desaparecer, sus voces rechinando una contra la otra.

—*Regresa.*

—*Todavía hay tiempo. El Obi puede arrodillarse, pero jamás se desmorona.*

—*El camino hacia arriba es el camino hacia abajo. Esta es tu última advertencia.*

The first brothersister scratched its spots again and swiveled its neck. The second one tapped out a pattern with its heels on the marble and it echoed. The dust stopped moving.

*Look, said the second one eventually.
We can leave you, nsogbu adìghì, but we are
not the only ones.*

The first one scoffed. *We are not even
the angry ones.* (Cap 12, pp. 132-134).

I was still lying on the veined marble when they started to disappear, their voices grating against each other.

Come back.

*There is still time. The Obi may kneel
down, but it never crumbles.*

*The way up is the way down. This is your last
warning.*

Seguí llorando por un rato después de que se fueron, hasta que me cansé y me detuve. El mármol se había calentado y casi podía sentir el pulso de Ada a través de él. Era extraño. Pensé que me sentiría exhausta, pero era todo lo contrario. Me sentía llena de un poder abundante y vasto. Tenía un sabor peculiar, como si asaras un poco de sangre con sal y la guardaras en un frasco, cocinaras con eso, sazonaras la carne con eso y se la dieras a tus seres queridos media cruda, roja en dedos temblorosos. Supongo que eso es lo que se siente tener tus recuerdos de regreso. Todavía estaba atrapada aquí, lo sabía, pero no tenía las manos vacías. Tener un cuerpo con el cual trabajar no es algo fácil. Tenía todo este espacio debajo de la piel cálida y nerviosa de Ada, y no sólo eso, tenía sus huesos también, pegados como bisagras hasta la médula. Incluso ahí, tenía el espacio medular, esos pequeños bolsillos de aire entre la piel secreta, la piel dentro del esmalte.

I kept crying for a while after they were gone, until I got tired of it and stopped. The marble had warmed up and I could almost feel Ada's pulse through it. It was strange—I thought that I would feel drained but it was the opposite. I felt full of a rich and thick power. It tasted like if you roasted blood with salt and capped it in a jar, cooked with it, season meat with it, fed it to your lovers rare, red on trembling fingers. I supposed that's what having your memories back will do to you. I was still trapped here, I knew that, but I was not empty-handed. To have a body to work with is no joke. I had all this room under Ada's warm and nervous skin, and not only that, but I had all her bones too, hinged together, down to the marrow. Even there, I had the marrowspace, those little air pockets between the secret flesh, the flesh inside the enamel.

Había estado jugando con Ada todo este tiempo, pequeños juegos, pero incluso estos pueden hacerse con mucho poder. Después de todo, ¿no era yo el hambre en Ada? Estaba hecha de deseo, sabía a deseo, la llené con eso hasta ahogarla, acostada sobre ella como una nube asesina, suave e imparabile, con todo el peso de un cielo húmedo. Mi poder era tan absoluto que ni ella sabía dónde estaba y no importaba; era un recordatorio de que yo estaba aquí. Quería que me conociera bien y nunca se sintiera sola, que siempre recordara que nadie la podía joder tanto como yo, que nadie podía llevarla tan alto como yo. Ada podía pretender odiarme, pero no se puede esconder la verdad. Podía sentir lo fuerte que me sostenía, como no quería venir o soltarme, como no le importaba el frío o el dolor porque me tenía a mí, y wallahi, yo era mejor que las drogas, mejor que el alcohol; jamás estaría sobria conmigo.

I had been playing with Ada all this time, just little games, but even those can be done with much power. After all, was I not the hunger in Ada? I was made out of desire, I tasted of it, I filled her up with it and choked her, lying over her like a killing cloud, soft and unstoppable, all the weight of a wet sky. My power was so absolute that she couldn't tell where she was and it didn't matter—it was a reminder that I was there. I wanted her to know me well and never feel alone, to always remember that no one could fuck her up as well as me, no one could get her as high as I could. Ada could pretend as if she hated me, but you can't hide the truth. I felt how tightly she held me, how she didn't want to come down or let me go, how she didn't care about the cold or the pain because she had me, and wallahi, I was better than drugs, better than alcohol; she was never sober with me.

Yo era el mejor éxtasis, el narcotraficante más veloz y de confianza, la mejor bestia. ¿Por qué Ada querría despertar de mí? Incluso cuando ya no podía cortar su piel, yo era lo suficientemente filosa para hacerlo desde adentro porque ambas sabíamos que los sacrificios no podían parar jamás.

I was the best high, the fastest, most reliable dealer, the best beast. Why would Ada ever want to wake up from me? Even when she couldn't cut her skin anymore, I was sharp enough to do it from the inside because we both knew the sacrifices could never stop. (Cap 12, pp. 135-136).

ADA

Capítulo quince

'Nwa anwuna, nwa anwuna': nwa nwuno ka anyị mara chi agachi efo.

Mi madre no duerme en la noche.

Se preocupa. Así son las cosas

cuando dioses insensibles te dan una hija.

Yo duermo como opio hinchado.

No podían esperar para montarme,

para beber de mis terribles entrañas.

Mutilada en carne y piel caliente,

intenté morir en este cuerpo.

Se preocupa. Así con las cosas.

Me volví loca muy joven, verás.

Dormía como opio hinchado,

y gritaba en mis mejores días.

Bebí de mis terribles entrañas,

mi madre no puede mantenerme a salvo.

Intenté huir de este cuerpo,

y ahora sombras con garras la persiguen.

Me volví loca demasiado joven, verás,

no podían esperar para montarme.

Solo grito en mis mejores días,

mutilada en carne y piel caliente.

Esclavizadas al pie de su cama.

Cuando dioses insensibles te dan a su hija,

asegúrate de mantenerla con vida.

Mi madre no duerme en la noche.

ADA

Chapter fifteen

'Nwa anwuna, nwa anwuna': nwa nwuno ka anyị mara chi agachi efo.

My mother does not sleep at night.

She worries. This is the way of things

when cold gods give you a child.

I sleep like swollen opium.

They couldn't wait to ride me,

to drink from my terrible depths.

Crippled in meat and hot skin,

I tried to die from this body.

She worries. This is the way of things.

I went mad so young, you see.

Sleeping like swollen opium,

screaming on my better days.

I drank from my terrible depths,

my mother cannot keep me safe.

I tried to fly from this body,

now clawed shadows follow her.

I went mad too young, you see,

they couldn't wait to ride me.

I only scream on my better days,

crippled in meat and hot skin.

They slaver at the foot of her bed.

When cold gods give you their child,

make sure you keep her alive.

My mother does not sleep at night.

(Cap 15, pp. 162-163)

En mi pueblo tenemos un dicho: *Ichuru chi ya aka mgba*. Uno no reta a su chi a un combate de lucha libre. Parece que es lo que he estado haciendo por años, luchando contra mí misma como si esto pudiera terminar en algo más que en mi derrota. Es un alivio por fin ser vencida, estar acostada con mi espalda en la arena, viva y sin aliento. Se puede ver el cielo claramente de esta forma. Aparte, la arena es mi madre y nadie puede huir de ella. Dicen que ella puede encontrarte mientras tus pies toquen la tierra, y una vez que te encuentra, la tierra se puede dividir como una vaina y tragarte. Hay una historia sobre un hombre llamado *Alu*, quien intentó escapar de ella brincando de un árbol a otro como si fuera un mono. Vivió así por varios años, flotando en las copas de los árboles, y cuando *Ala* no pudo encontrarlo, atormentó el bosque completo. Su nombre se convirtió en la palabra *tabú*, y todos los *tabúes* son crímenes contra ella. A los dioses le gusta tomarse

We have a saying back home: *Ichuru chi ya aka mgba*. One does not challenge their chi to a wrestling match. It feels as if that's what I've been doing for years now, wrestling as if it could end in anything other than my loss. But it's a relief to finally be thrown, to lie with my back on the sand, alive and out of breath. You can see the sky properly this way. Besides, the sand is my mother and no one can run from her. They say that she can find you as long as your feet are touching the earth, and once she does, the earth can split open like a pod and just swallow you up. There's a story about a man called *Alu* who tried to escape her by jumping from tree to tree like a monkey. He lived like that for years, floating in the treetops, and when *Ala* couldn't find him, she haunted the whole forest. His name became the word for taboo, and all taboos are committed against her. Gods really like to take

todo personal.

Quisiera poder decir que después de conocer a Lẹshi me convertí en una hija obediente que le hacía caso a mi primera madre y que caminaba con mis ụmù nnē, pero era muy necia y todavía tenía miedo. Sé lo loco que suena autodenominarse un dios. Créeme, al principio luché contra ello. Primero tengo que hacer preguntas, pensé, así que terminé en un restaurante en Lagos hablando con un hombre igbo, un historiador. Cuando le conté sobre mis otros y mi nombre y mi primera madre, se acercó a mí.

—No puedo hablarte sobre estas cosas en un restaurante con aire acondicionado en Lagos, —dijo él. — ¿Entiendes? Pero estás en el camino correcto. Este es el viaje que debes hacer.

Aquello debió haberme reconfortado, pero solo me aterrorizó más. Quería parar ahí, pero no podía, porque esta es mi vida, ¿entiendes? No importa que loco sonara, las cosas que estaban sucediendo en mi cabeza

things personally.

I wish I could say that after Lẹshi, I became an obedient child who listened to my first mother and who walked with my brothersisters, but I was too stubborn and I was still afraid. I know how mad it sounds to call yourself a god. Believe me, I fought it at first. Let me ask questions, I thought, and so I ended up in a restaurant in Lagos speaking to an Igbo man, a historian. When I told him about my others and my name and my first mother, he leaned over.

“I cannot talk to you about these things in an air-conditioned restaurant in Lagos,” he said. “You understand? But you are on the right path. This journey is the right thing to do.

It should have been reassuring, but it only terrified me further. I wanted to stop there, but I couldn't, because this was my life, you understand? No matter how mad it sounded, the things that were happening in my head

eran reales y habían estado sucediendo por un largo tiempo. Después de todas las revisiones médicas y todos los diagnósticos y todos los hospitales, esta respuesta, la de ser oĝbanje, una hija de Ala, era la única que me traía paz. Así que sí, tenía mucho miedo, pero regresé a hablar con el historiador.

—El nombre que te pusieron tiene muchas connotaciones, ¿entiendes? —él usaba lentes y hablaba de forma apresurada. —El huevo de la pitón significa hije preciose. Une hije de los dioses, o la deidad misma. Las experiencias que has tenido sugieren que hay una conexión espiritual, sobre la cual tienes que aprender. Tu trayecto no estará completo hasta que lo hagas. —Se hizo para atrás y dobló sus brazos. —No hay nada más que alguien te pueda decir. Es importante que entiendas tu lugar en este mundo.

were real and had been happening for a long time. After all the doctors and the diagnoses and the hospitals, this thing of being an oĝbanje, a child of Ala—that was the only path that brought me any peace. So yes, I was terrified, but I went back to talk to the historian again.

The name that was given to you had many connotations, you hear?” He wore glasses and spoke in a rush of words. “The python’s egg means a precious child. A child of the gods, or the deity herself. The experiences you’ve had suggest that there is a spiritual connection, which you need to go and learn about. Your journey will not be complete until you do that.” He leaned back and folded his arms. “There is nothing more anybody can tell you. It’s important for you to understand your place on this earth.”

A veces, reconoces la verdad porque te destruye un poco. Esa noche me derrumbé, lloré de forma incontrolable, tiré mi teléfono contra la pared e hiperventilé hasta que todo a mi alrededor comenzó a desvanecerse. Estaba en la casa de un novio, el pintor, quien puso su brazo a mi alrededor para sostenerme.

—Quédate conmigo, —dijo urgentemente. —Quédate conmigo, Ada.

Estaba perdida, dentro de mi cabeza, así que le hablé a mis otros. —*¿De qué está hablando?* —pregunté. —*No me estoy yendo a ningún lado.*

Fruncieron el ceño. —*No estamos seguras. Incluso si te desmayas, despertarás.*

—Quédate conmigo, por favor, —rogó.

—*Hay que hacer algo,* —dijeron. —*Elige a una de nosotras.*

Sometimes, you recognize truth because it destroys you for a bit. I fell apart that night, crying uncontrollably, throwing my phone against a wall and hyperventilating until everything around me started to fade. I was at a lover's house, the painter, and he put his arm around me, holding me up.

“Stay with me,” he said urgently. “Stay with me, Ada.”

I was gone, inside my head, and I turned to my others. *What does he mean,* I asked. *I'm not going anywhere.*

They frowned. *We're not sure. Even if you faint, you'll wake up.*

“Stay with me, please,” he begged.

Something has to be done, they said.

Pick one of us.

Les miré y fue igual que verme a mí misma. —*Asughara*, —dije. Era más madura ahora, menos brutal pero igual de eficiente. Cuando se puso al frente, dejé de llorar.

—Tengo que llamar a mi madre, — dijo ella, usando mi boca. Estaba aprendiendo cómo se podía sentir este nuevo balance, donde yo controlaba cómo nos movíamos. Una y otra vez me daba cuenta lo inútil que había sido intentar convertirme en un ser singular.

—¿No la vas a preocupar? —el pintor preguntó.

Asughara negó con nuestra cabeza. Su madre quizá entraría en pánico, pero *Saachi* era diferente, era un ser humano especialmente seleccionado. No era del tipo que se derrumba así como así. Cuando contestó el teléfono, *Asughara* habló mientras yo jadeaba por aire y mantuvo su voz normal.

—Estoy teniendo un ataque de pánico y no sé qué hacer. Estoy hiperventilando. Siento que me voy a desmayar.

I looked at them and it was the same as looking at myself. *Asughara*, I said. She was older now, less brutal but still efficient. When she stepped forward, I stopped crying.

“I need to call my mother,” she said, using my mouth. I was already learning what this new balance could feel like, were I controlled how we moved. More and more, I realized how useless it had been to try and become a singular identity.

“Won’t your mother be worried?” the painter asked.

Asughara shook our head. His mother would panic, but *Saachi* was different. She was a selected human. She wasn’t the type to fall apart just like that. When she picked up the phone, *Asughara* spoke between my gaps for air and kept her voice level. “I’m having a panic attack and I don’t know what to do. Hyperventilating. Feel like I’m about to faint.” (Cap 22, pp. 217-220).

Sabía que les ʘmù nnē no habían intentado realmente arrastrarme al otro lado. La cosa más importante sobre Ala es que nadie se mueve en su contra. Si ella me regresó por las puertas y me dijo que viva, entonces yo tenía que vivir, ʘgbanje o no. Incluso les ʘmù nnē no eran lo suficientemente descuidadas para intentar desobedecerla, lo cual significaba que solo estaban intentando asustarme, o advertirme. Sonaba como el tipo de cosa que ellos harían. Si el gong de madera suena muy fuerte, le dices de qué madera fue tallado.

I knew the brothersisters hadn't been serious about trying to drag me over to the other side the night before. The thing about Ala is that you don't move against her. If she turned me back from the gates and told me to live, then I would have to live, ʘgbanje or no. Even the brothersisters weren't reckless enough to try and disobey her, which meant that they were just trying to scare me or, warn me. It sounded like the kind of thing they would do. If the wooden gong gets too loud, you tell it the wood it was carved from. (Cap 22, pp. 222)

Decidí comenzar con algo pequeño, con una oración. La primera noche que lo intenté fue porque mi mente estaba dando vueltas como suele hacerlo, muy fuerte y sin control. Estaba tan cansada. Estaban tirando de mis pensamientos, todes ellos. A veces no trazo una línea entre mis otros y les ʘmù nnē;

I decided to start small, with prayer. The first night I tried it was because my mind was spinning out like it sometimes does, loud and uncontrolled. I was so tired. They were pulling at my thoughts, all of them. Sometimes I don't draw line between my others and the brothersisters;

todes eran oġbanje después de todo, más hermanes entre ellos que conmigo. Pero estaba muy cansada. ¿Cuántos años pasé intentado balancearles, matarles, defendiéndome ante sus represalias, sobornándoles, haciéndoles pasar hambre y rogándoles? Antes había intentado rezarle a Yshwa, pero es como si no tuviera efecto sobre ellos. Podía entender porque Asughara pensaba que era inútil.

Así que esa noche le recé a Ala. No quería hacerlo en inglés a pesar de que sabía que ella entendería; la lengua es solamente algo humano. El igbo siempre había sonado aturdido viniendo de mí, pero había una palabra que era fácil, que salió de mi boca como aceite de palma salado y que sabía como algo correcto.

—Nne, —dije, y la palabra era flexible. Madre.

La sentí de inmediato y les ụmù nnē se fueron de mi mente en una nube de prisa. Ala me

they're all oġbanje after all, siblings to each other more than to me. But I was so tired. How many years had I spent trying to balance them, trying to kill them, defending against their retaliations, bribing them, starving and begging them? I used to try praying to Yshwa, but it's like he has no effect on them. I see why Asughara thought he was useless.

So that night, I prayed to Ala. I didn't want to do it in English even though I knew she would understand; language is only a human thing. Igbo had always been stunted coming from me, but there was one word that was easy, that slipped from my tongue like salted palm oil and tasted correct.

“Nne,” I said, and the word was double-jointed. Mother.

I felt her immediately and the brothersisters lifted off my mind in a hurried cloud. I was

lanzó a un espacio vasto y vacío y todo a mi alrededor estaba tranquilo. Se sentía como el otro mundo. Así fue como supe que estaba dentro de ella, suspendida y balanceada.

—Encuentra tu cola —me dijo, y sus palabras se deslizaron. Eran plateadas y frías.

Su voz traía significado. Había olvidado que si ella es una pitón, entonces yo también. Si no sé dónde está mi cola, entonces no sé nada. Si no sé a dónde voy, no sé dónde está el suelo o dónde está el cielo, o si estoy apuntando lejos de mi cabeza. El significado era claro. Acurrúcate sobre ti misma. Acerca tu lengua a tu cola para que sepas donde está. Formarás el círculo inevitable, el inicio que es el final. Este espacio inmortal es quién eres y dónde estás, tú que cambias de forma. Todo es cambio y todo es resurrección.

cast into a vast, empty space and everything around me was peaceful. It felt like the otherworld—that's how I knew I was inside her, suspended and rocked.

Find your tail, she told me, and her words slithered. They were silver and cold.

Her voice came with meaning. I had forgotten that if she is a python, then so am I. If I don't know where my tail is, then I don't know anything. I don't know where I'm going, I don't know where the ground is, or where the sky is, or if I'm pointing away from my head. The meaning was clear. Curve in on yourself. Touch your tongue to your tail so you know where it is. You will form the inevitable circle, the beginning that is the end. This immortal space is who and where you are, shapeshifter. Everything is shedding and everything is resurrection.

La segunda vez que la llamé no dijo nada. Solo me tomó y me puso dentro de un jícaro. Era tan chiquita como una cría, recostada sobre la curva y sintiendo las fibras debajo de mí. Estaba acurrucada. Era muy pequeña y ella estaba envuelta alrededor del exterior del jícaro, sus escamas presionadas sobre el cuello. Nadie lo tocaría una vez que vieran que era ella quien lo sostenía, lo cual significaba que nadie podía tocarme.

Es difícil ignorar la voz de un dios, especialmente una voz como la suya. El mensaje era simple; no podía pretender no escuchar. —*Vuelve a casa*, —cantaron les umù nnē. —*Vuelve a casa y dejaremos de darte problemas*. — Doblé mi cuello y levanté mis manos y me sometí. ¿Qué más podía hacer? No puedes luchar con tu chi y ganar. En esta nueva obediencia, decidí regresar a Umuahia y ver a mi primera madre. Sabía que sería imposible cerrar las puertas, pero yo era el puente, así que no importaba.

The second time I called her, she said nothing. She just took me and put me inside a calabash. I was tiny like a hatchling, lying against the curve and feeling the fibers beneath me. I was curled up. I was so small and she was wrapped around the outside of the calabash, her scales pressed against the neck. No one would touch it once they saw that she held it, which meant that no one would touch me.

It is hard to ignore a god's voice, specially one like hers. The message was so simple; I couldn't pretend not to hear. *Come home*, my brothersisters sang. *Come home and we will stop looking for your trouble*. I bent my neck and raised my hands and submitted. What else was there to do? You cannot wrestle with your chi and win. In this new obedience, I decided to go back to Umuahia and see my first mother. I knew it would be impossible to close the gates, but I was the bridge, so it did not matter.

Si hubiera sido algo más, quizá hubiera estado dudosa y llena de preguntas, buscando mediadores o intentando hablar con mis ancestros. Pero me había entregado y la recompensa era que ahora me conocía a mí misma. No vengo de un linaje humano y no dejaré uno detrás. No tengo ancestros. No habrá mediadores. ¿Cómo podría haber, si mis ʘmù nnē me hablan directamente, si mi madre contesta cuando la llamo?

Como dijo el historiador, tienes que conocer tu lugar en este mundo. Era muy difícil dejar ir mi existencia como ser humano. Sentía como si me hubieran arrebatado del mundo que conocía, como si ahora hubiera un cristal grueso entre mis seres queridos y yo. Si les dijera la verdad, pensarían que estoy loca. Era difícil aceptar no ser humana, pero aún estar contenida en un cuerpo humano. Para ello, no obstante, el secreto estaba en la situación. Los espíritus ʘgbanje son tan liminales cómo es posible: espíritu y ser humano, ambos y ninguno.

If I was anything else, maybe I would've been uncertain and full of questions, looking for mediators or trying to speak to my ancestors. But I had surrendered and the reward was that I knew myself. I did not come from a human lineage and I will not leave one behind. I have no ancestors. There will be no mediators. How can, when my brothersisters speak directly to me, when my mother answers when I call her?

Like the historian said, you have to know your place on this earth. It was very hard, letting go of being human. I felt as if I had been taken away from the world I knew, like there was now thick glass between me and the people I loved. If I told them the truth, they would think I was mad. It was difficult to accept not being human but still being contained in a human body. For that one, though, the secret was in the situation. ʘgbanje are as liminal as possible—spirit and human, both and neither.

Estoy aquí y no estoy aquí, real y no real, energía envasada en piel y hueso. Soy mis otros; somos singular y somos múltiples. Todo se esclarece con cada día que pasa, siempre y cuando esté escuchando. Con cada mañana que pasa, tengo menos miedo.

Mi madre se acerca ahora. Puedo ver un camino rojo abrirse frente a mí; el bosque es verde en cada lado y arriba el cielo es azul. El sol calienta mi nuca. El río está lleno de mis escamas. Con cada paso que doy, tengo menos miedo. Soy le ʘmù nnē que permaneció. Soy un pueblo lleno de caras y un recinto lleno de huesos, miles translucidos. ¿Por qué debería tener miedo? Soy el origen de la primavera.

Toda el agua dulce sale de mi boca.

I am here and not here, real and not real, energy pushed into skin and bone. I am my others; we are one and we are many. Everything gets clearer with each day, as long as I listen. With each morning, I am less afraid.

My mother draws closer now. I can see a red road opening before me; the forest is green on either side of it and the sky is blue above it. The sun is hot on the back of my neck. The river is full of my scales. With each step, I am less afraid. I am the brothersister who remained. I am a village full of faces and a compound full of bones, translucent thousands. Why should I be afraid? I am the source of the spring.

All freshwater comes out of my mouth. (Cap 22, pp. 223-226)

Obras citadas

- Abram, M.H, y Harpham, Geoffrey Galt. *A Glossary of Literary Terms*, Cengage Learning, 2015.
- Achebe, Chinua. “The Novelist as Teacher”. *Hopes and Impediments: Selected Essays*, Anchor Books, 1990, pp. 40-46.
- Ashcroft, Bill. “Bridging the Silence: Inner Translation and the Metonymic Gap”. *Language and Translation in Postcolonial Literatures*, editado por Simona Bertacco, Routledge, 2014.
- Ashcroft, Bill, et al. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Routledge, 1989.
- Akbar, Arifa. “Interview: Akwaeke Emezi: ‘I’d read everything, even the cereal box’”. *The Guardian*, 20 de octubre 2018, <https://www.theguardian.com/books/2018/oct/20/akwaeke-emezi-interview-freshwater>.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*, Routledge, Nueva York, 1980.
- Bassnett, Susan, y Harish Trivedi. “Introduction: Of Colonies, Cannibals and Vernaculars”. *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, Routledge, 1999.
- Belén, Camila. “Un acercamiento a la traducción feminista: estudio y aplicación de estrategias como alternativa al uso de marcas de género”, Universidad de Valladolid, 2019.
- Castro, Olga. “Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista”. *Lectora*, 14, 2008, pp. 285-301.
- Chukwukere, I. “Chi in Igbo Religion and Thought: The God in Every Man”. *Anthropos*, 1983, pp. 519-534.
- Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Wiley-Blackwell, 2013.

- Ehirim, Nnamdi. "How a New Generation of Nigerian Writers is Salvaging Tradition from Colonial Erasure". *Lithub*, 18 de junio de 2018, <https://lithub.com/how-a-new-generation-of-nigerian-writers-is-salvaging-tradition-from-colonial-erasure/>.
- Emezi, Akwaeke. *Freshwater*, Grove Press, 2018.
- . "Transition". *The Cut*, 2018, <https://www.thecut.com/2018/01/writer-and-artist-akwaeke-emezi-gender-transition-and-ogbanje.html>.
- . "This Letter Isn't for You: On the Toni Morrison Quote That Changed My Life". *Them.*, 7 de agosto de 2019, <https://www.them.us/story/toni-morrison>.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Grove Press, 1963.
- Holmes, James S. "The Name and Nature of Translations Studies". *The Translation Studies Reader*, editado por Lawrence Venuti, Routledge, 2000.
- Hurfabuer, Bess, y Reed, Bess. "Ancestors and Commemoration in Igbo Odo Masquerades". *RES: Anthropology and Aesthetics*, No.47, The University of Chicago Press, 2005, pp. 135-152.
- Isen, Tajja. "How To Move Between Realities". *Electric Literature*, 13 de febrero de 2018, <https://electricliterature.com/how-to-move-between-realities/>.
- King, Thomas. "Godzilla vs. Post-colonial". *World Literature Written in English*, 1990.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, siglo xxi editores, 1998.
- . *Constelaciones I. Ensayos de Teoría literaria y Literatura comparada*, Bonilla Artigas Editores, 2012.
- Sumillera, Rocio G. "Postcolonial and Translation: The Translation of *Wide Sargasso Sea* into Spanish". *New Voices in Translation Studies* 4, 2008.

Tymoczko, Maria. "The Metonymics of Translating Marginalized Texts". *Comparative Literature*, Vol 47. No.1, On Translation, 1995, pp. 11-24.

—. "Post-colonial Writing and Literary Translation". *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, editado por Susan Bassnett y Harish Trivedi, Routledge, 1999.

—. "The Cultural Turn in Translation Studies: The Power Turn, Postcolonial Translation Studies, Translation and Gender". *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Routledge, 2007.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, 1995.

Williamson, Kay. *Dictionary of Onicha Igbo*, Ethiope Press, 1972.