

Autotraducción, exilio y género en *Maitreya* de Severo Sarduy y *Maldición eterna a quien lea estas páginas* de Manuel Puig.

Autor:

Torres Quintero, Alejandro

Tutor:

Falcón, Alejandrina

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magíster de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas.

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas

Tesis

Autotraducción, exilio y género en *Maitreya* de Severo Sarduy y *Maldición eterna a quien lea estas páginas* de Manuel Puig

Alumno: Alejandro Torres Quintero

Directora de tesis: Dra. Alejandrina Falcón

Año 2021 – segundo cuatrimestre

A Stella y Fabián, mis inspiradores y realistas padres.

Tabla de contenidos

Introducción	6
1. Hacia una perspectiva interdisciplinar de las marcas de autotraducción	8
I. Autotraducción, exilio y género	11
1. Autotraducción	12
1.1. Concepciones y prácticas autotraductivas a través de la historia	12
1.2. El estudio contemporáneo de la autotraducción	17
2. El exilio	22
2.1. Exilio y (auto)traducción	22
2.2. Representaciones de la figura de exiliado	26
3. El género	30
3.1. Identidad y comunidad gay	30
3.2. La traducción y el lenguaje patriarcal	33
3.3. Generalidades de la traducción feminista	37
3.4. La parodia y el <i>camp talk</i>	41
II. Autotraducción en Severo Sarduy	46
1. Introducción a la obra de Sarduy	46
2. El escritor, su experiencia y su ideología	50
2.1. Cuba y su exilio	50
2.2. La crítica a su obra literaria	54
3. Análisis de la escritura de Sarduy y la autotraducción de <i>Maitreya</i>	57
3.1. El barroco	57
3.2. La cubanidad	59
3.3. Erotismo y placer	63
3.4. Los nombres y la mutación de la identidad	67
3.5. Travestismo y cambio de género	71
3.6. La parodia y el <i>camp talk</i>	76
3.7. El desplazamiento y la (auto)traducción	83
4. Conclusiones	87

III. Autotraducción en Manuel Puig	89
1. Introducción a la obra de Puig.....	89
2. El escritor, su experiencia y su ideología.....	93
2.1.De General Villegas A Roma	93
2.2.La crítica y el exilio.	96
3. Análisis de la escritura de Puig y la autotraducción de <i>Maldición eterna</i>	103
3.1.Una escritura en pro de lo femenino.....	103
3.2.Lo masculino y lo paternal	105
3.3.Lo femenino, la parodia y el <i>camp</i>	110
3.4.Relativización del binarismo de género y la sexualidad.....	114
3.5.Rasgos literarios y políticos de <i>Maldición eterna</i>	118
3.6. <i>Maldición eterna</i> como paradigma de la autotraducción	123
4. Conclusiones.....	130
Conclusiones.....	133
1. Comparación de los procesos de autotraducción de Sarduy y Puig	133
2. Motivaciones para ejercer la autotraducción.....	136
Bibliografía.....	140
1. Corpus	140
2. Obras de referencia.....	140
2.1.Sobre autotraducción, género y exilio	140
2.2.Sobre Severo Sarduy	142
2.3.Sobre Manuel Puig	145

Agradecimientos

De los espacios, situaciones y personas que tuvieron alguna relación con esta investigación, lo agradezco todo. A mi directora de tesis por el acompañamiento constante. A la biblioteca de Princeton University y a su equipo de trabajo en la sección de *Rare Books and Special Collections* por su disposición y ayuda con el material de la colección de Severo Sarduy. A la Universidad de Buenos Aires y su ciudad por enmarcar la génesis de esta tesis y la experiencia de mis estudios magistrales. A mi familia, a mi madre por su vigor y a mi padre por su respaldo. A mis amigos por la incondicionalidad.

Introducción

En la segunda mitad del siglo XX, numerosos escritores latinoamericanos tuvieron que partir al exilio debido a las diferencias ideológicas que tenían con las políticas de sus países natales. Esta experiencia vital implicaría una reflexión y constitución de ideologías en sus identidades que se vería reflejada en la concepción de sus obras, su estilo literario y en lo que posteriormente algunos desarrollarían como proyectos de autotraducción o la traducción de sí mismo. Tal es el caso de los escritores Manuel Puig –Argentina, 1932-1990– y Severo Sarduy –Cuba, 1937-1993–, quienes escribieron obras en las que las temáticas centrales son el exilio y el sexo-género, y que luego llevaron a cabo sus respectivas autotraducciones. Estos proyectos evidencian cómo, por medio de marcas que se van desarrollando en el proceso de autotraducción, esas experiencias personales e interculturales condicionaron la percepción de sus identidades desde lo político, lo cultural, lo social, lo sexual e, incluso, lo literario mismo.

El criterio de selección de los escritores en cuestión responde, en primer lugar, a la contemporaneidad de ambos y de sus obras, y a la común experiencia del exilio en condiciones similares. En segundo lugar, a los rastros biográficos que evidencian vínculos personales entre ellos, a saber: las cartas que intercambiaban, la promoción de los libros del otro y los ensayos críticos recíprocos sobre sus obras literarias¹ (Goldchluk, 2011: 274). En tercer lugar, a que la crítica ha señalado que sus obras comparten temáticas y rasgos estilísticos, como el caso de Roberto González Echeverría (1972), quien plantea que la obra de Sarduy, *Gestos* (1963), contiene “procedimientos luego explotados más detenidamente por Manuel Puig en *Boquitas Pintadas*” (González, 1971:737). Entre esos elementos temáticos y estilísticos comunes figura la cuestión del género y la identidad sexual, ya que los dos fueron escritores abiertamente homosexuales y sus obras contienen características del *camp*, el *kitsch*, el *mass-media* y

¹ Al respecto de un ensayo crítico de Severo Sarduy sobre Manuel Puig, ver: “Notas a las notas a las notas: A propósito de Manuel Puig” en: *Revista Iberoamericana*, vol. 37, 76-77, (1971), pp. 645-654.

la parodia, estilos presentes transversalmente en la mayor parte de la “literatura gay” (Harvey, 1998:447).

Dada la centralidad de la problemática sexo-género en la obra de estos autores, resulta fundamental indagar en qué medida y de qué modo el género y la identidad sexual jugaron un papel ideológico en el proceso de escritura y posterior autotraducción de sus obras escritas en el exilio. Los pares de textos que componen nuestro corpus son *Eternal Curse on the Reader of These Pages* (1982) de Manuel Puig y su autotraducción al español *Maldición eterna a quien lea estas páginas*² (1981); y *Maitreya* (1978) de Severo Sarduy y su autotraducción al francés *Maitreya* (1980).

Sobre las especificaciones de la escritura y la autotraducción de estas obras, es pertinente resaltar que, por parte de Manuel Puig, se trata de una obra escrita en inglés y autotraducida al español –lengua extranjera/lengua materna–. Además, de acuerdo con la información recabada en entrevistas, Puig ejecutó una autotraducción simultánea, es decir, la escritura directa y la autotraducción de la obra se llevaron a cabo al mismo tiempo. En el caso de Severo Sarduy, el proceso traductivo fue en modalidad asistida entre la traductora Françoise-Marie Rosset y el autor, además de realizarse después de la escritura de la obra –traducción consecutiva–. Por lo demás, ambas novelas fueron escritas a finales de la década del setenta, una década crucial en la historia de la revolución sexual, que tiene un hito de inicio en 1969 con los disturbios de Stonewall³ y concluida en 1981 con los primeros casos registrados de VIH/SIDA. En esta década se registró el nacimiento de la “identidad y comunidad gay” en el siglo XX y su posterior transformación en lo que se conoce y percibe hoy en día dentro del marco de colectivos y comunidades diversas.

Estos precedentes nos llevan a plantearnos las siguientes preguntas de investigación: ¿cuál fue la relación de estos escritores con los contextos de exilio en los que vivieron y que enmarcaron sus intercambios culturales y sociales? ¿Cómo incidieron estas relaciones en la génesis de sus obras literarias y en sus respectivas autotraducciones? ¿De qué modo intervinieron la crítica y la censura de las obras de ambos escritores en el desarrollo de su estilo y en la percepción de la cultura de sus países natales y de sus lugares de exilio? ¿Qué papel jugó esa percepción en la práctica

² En adelante resumida como *Maldición eterna*.

³ Los “Disturbios de Stonewall” fueron motivados por abusos de autoridad contra personas con rasgos de diversidad sexo-género; dieron paso a un activismo organizado, a la conmemoración del “día del orgullo”, dando visibilidad inicialmente a la comunidad homosexual y posteriormente a la primera concepción de la “Comunidad LGBTIQ” (Armstrong y Crage, 2006: 726).

de la autotraducción? ¿Qué tipo de procesos autotraductivos se llevaron a cabo durante la práctica? ¿Qué componentes ideológicos condicionaron esas prácticas y cómo se ven evidenciados? ¿Son parte de esos componentes el género y la identidad sexual? ¿Cómo puede sustentarse? ¿Condicionan esas ideologías la percepción de la práctica misma de la autotraducción y de la literatura como tal? Para responder a estas preguntas, inscribiremos esta tesis dentro del marco de los estudios de la literatura comparada, con tres líneas teóricas en mente: los estudios de traducción –enfocándonos en la historia y práctica de la autotraducción–, la temática del exilio y las representaciones de exiliados, y los estudios sobre género y traducción; asimismo, nos apoyaremos en estudios críticos y biográficos sobre Manuel Puig y Severo Sarduy.

1. Hacia una perspectiva interdisciplinar de las marcas de autotraducción

Teniendo en cuenta las preguntas de investigación que hemos propuesto y el planteamiento del tema hasta aquí expuesto, los dos objetivos que han delimitado nuestro estudio son, por un lado, contribuir al conocimiento de la práctica de la autotraducción en la literatura del exilio latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Por otro, explicar el papel de la práctica de la autotraducción en el estilo y las obras literarias de Manuel Puig y Severo Sarduy a partir del análisis comparativo del corpus propuesto. Igualmente, dentro del marco de estas dos metas, nos propusimos establecer las características contextuales tanto personales como socio-culturales de la situación del exilio de ambos autores y cómo la crítica y la censura afectaron la concepción de sus obras. Por último, tuvimos como meta investigar si las transformaciones que experimentan los textos en los procesos de autotraducción estuvieron condicionadas por componentes ideológicos como la identidad sexo-género y la política. Entenderemos “componentes ideológicos” como los rasgos o temas identitarios reiterativos que circundan las vidas de los escritores y que se constituyeron como ideas centrales que conformaron sus estilos literarios y autotraductivos.

Nuestra hipótesis sostiene que existen marcas en las autotraducciones de las obras de Manuel Puig y Severo Sarduy escritas en situación de exilio que reflejan los componentes ideológicos que se definieron y pusieron en práctica a partir de una reflexión sobre la identidad –política, cultural, social, sexo-género, literario– generada en el intercambio cultural con los individuos e instituciones de los diferentes contextos culturales receptores. Concretamente, comprobaremos que estos componentes están

relacionados con una lucha activista y literaria basada en una concepción no binaria de la identidad sexo-género. Esas marcas corresponden a un estilo de escritura y literario delimitado por esas ideologías, donde la práctica de la autotraducción funciona como una suerte de recurso que complementa elementos del activismo literario.

Así pues, dispondremos este estudio en tres capítulos donde presentaremos los contextos teóricos que engloban nuestro análisis y cómo los aplicamos al examen de los rasgos biográficos de los escritores con relación al exilio, a la crítica y a la censura; así como a la aplicación al entendimiento y clasificación de los resultados del análisis comparativo del corpus. El primer capítulo estará dividido en tres apartados que buscarán establecer el estado de la cuestión de las líneas teóricas que fundamentan nuestro trabajo: la autotraducción, el exilio y la traducción, y el género y la traducción. Sobre la autotraducción, plantaremos el debate sobre la pertenencia de esta práctica a los estudios de la traducción, sustentado en dos perspectivas que la clasifican, una como escritura y otra como proceso de traducción. Por medio de un recuento histórico, expondremos la línea sociológica que seguiremos en este estudio y que nos servirá para introducir el resto del marco teórico desde una perspectiva que valida y se sustenta en la autotraducción efectivamente como proceso traductivo. Sobre exilio y traducción, nos enfocaremos en la problematización de la figura del exilio, por un lado, a partir de la exposición de la importancia del exilio dentro de la situación política, social y cultural de Latinoamérica en la década de los setenta. Por otro, desde cómo ha sido clasificado y el valor que tiene dentro de los estudios literarios. Finalmente, contextualizaremos los principales aspectos del género en relación con la traducción: cómo se construyó la identidad y la comunidad gay en la segunda mitad del siglo XX y su evidencia literaria, cómo puede definirse el lenguaje patriarcal y cómo se relaciona con el ejercicio de la traducción, además de plantear estudios que se enfocan en la problematización de esa relación.

En el segundo capítulo describiremos el contexto sociohistórico de nuestro primer autor, Severo Sarduy, con el fin de establecer su situación de exilio y otorgar un marco al proceso de creación de su obra literaria. Posteriormente, expondremos las diferentes líneas teóricas sobre Sarduy que permitan identificar las características de su estilo de escritura y sus posturas ideológicas y literarias. Una vez contemos con esta conjunción de contenidos, analizaremos los procesos de escritura y autotraducción de la obra *Maitreya* a partir de una clasificación, que propondremos, de los presupuestos teóricos e ideológicos identificados y el fruto obtenido del análisis comparativo de las

dos versiones de la novela. En la parte conclusiva de este capítulo, estableceremos nuestra perspectiva sobre las características y condicionantes de la práctica autotraductiva de Severo Sarduy y cómo se evidencia en su obra literaria.

El tercer capítulo tendrá por orden, luego de un primer componente introductorio, exponer en su segundo apartado los rasgos socioculturales más importantes de la relación de Manuel Puig con su país, su exilio, la crítica y la censura; con el fin de evidenciar los rasgos que definieron su lucha ideológica por la reivindicación de la figura de la mujer y lo femenino. Posteriormente, analizaremos los elementos principales de su escritura en comparación con el proceso de autotraducción de la novela *Maldición eterna*, además de los casos de estudio que resultan de este ejercicio comparativo. Estos elementos serán propuestos a partir de un orden secuencial de cuatro momentos estilísticos que veremos reflejados en su obra.

En el último capítulo, presentaremos las conclusiones generales de nuestro trabajo desde dos puntos focales. El primero será integrando los resultados del análisis de las obras de ambos escritores a partir de la comparación de todos los aspectos que estuvieron sujetos a la investigación. El segundo punto se enfocará en las conclusiones que sean propuestas a partir de una vista evolutiva de las preguntas que compusieron nuestro estudio, cómo fueron mutando a lo largo del proceso y cómo finalizan después de esta investigación en forma de propuesta para futuros planteamientos.

I. Autotraducción, exilio y género

El estudio de la autotraducción como un sub-campo de la traductología data de los últimos cuarenta años; esto ha llevado a que se piense en su práctica como inédita y extraordinaria, y como una simple característica estilística de los autores que la han usado. Por el contrario, este capítulo dedicado al estado actual de las tres líneas de estudio en las que se basará este trabajo demostrará, en su primer apartado, cómo la autotraducción ha estado presente a lo largo de la historia de los encuentros entre las lenguas humanas. Más aún, mostrará cómo hoy en día los estudios sobre la autotraducción empiezan a entrelazarse con otros campos desde los que se examina la práctica de la traducción; en concreto, los pertenecientes al marco teórico que enmarcará este análisis son dos: la (auto)traducción y el exilio, y la (auto)traducción y el género. Estos paréntesis para separar *auto-* responden a la necesidad de incluir en esta nomenclatura tanto a la traducción como a la autotraducción, teniendo en cuenta nuestra intención de aplicar a los estudios de la práctica de la autotraducción aspectos teóricos que han sido propuestos inicialmente a partir de la relación entre la traductología con otras áreas del conocimiento.

Por tanto, los dos apartados siguientes expondrán aspectos cruciales de sus temáticas, el exilio y el género, con el propósito de llevar esos aspectos, antes planteados a un nivel traductivo, ahora al de la autotraducción y que puedan servir para analizar las prácticas con esta conducta de Manuel Puig y Severo Sarduy. El segundo apartado se enfoca en la problematización de la figura del exilio, por un lado, a partir de la exposición de la importancia del exilio dentro de la situación política, social y

cultural de Latinoamérica en la década de los setenta. Por otro, estudiando los modos en que ha sido clasificado y el valor que tiene dentro de los estudios literarios. ¿Qué tipo de exiliados representaban Manuel Puig y Severo Sarduy? ¿Cómo esa experiencia pudo haber influenciado la interacción con los grupos intelectuales literarios de la época? Esta última pregunta también propone otra línea de estudio: el contexto sociocultural y literario del sujeto que está exiliado. Teniendo en cuenta la condición abiertamente homosexual de ambos escritores, al preguntarse, entonces, por estos contextos, el tópico del género recibe especial protagonismo.

Por consiguiente, el último apartado de este capítulo está dedicado a una contextualización de los principales aspectos del género en relación con la traducción. Plantea cómo se construyó la identidad y la comunidad gay en la segunda mitad del siglo XX, además de cómo se ha desarrollado el concepto de lenguaje patriarcal, término que nos será útil para introducir los estudios que ponen en evidencia la marca del binarismo sexo-género que existe en la traducción y las principales corrientes que la problematizan. El objetivo de este orden, sumado al de los apartados anteriores, es exponer la naturaleza interdisciplinaria de los estudios de traducción, con el fin de que el análisis de las prácticas autotraductivas de los dos escritores propuestos sea visto y sustentado también bajo esta óptica.

1. Autotraducción

1.1. Concepciones y prácticas autotraductivas a través de la historia

La primera definición escrita de autotraducción aparece en la década de los setenta en *Dictionary for the Analysis of Literary Translation* por Anton Popovič quien la llama “autotranslation”, “self-translation” y “authorized translation” describiéndola como “la traducción de un trabajo original a otra lengua por el autor mismo” (Popovi, 1976)⁴. Ya desde este momento Popovič da inicio a una discusión que se mantiene en nuestros días: la clasificación o no de la autotraducción como un ejercicio de traducción. Durante los siguientes treinta años aparecen diferentes estudios de caso de autotraductores que tienen en cuenta especialmente una perspectiva bilingüista⁵ y de lingüística contrastiva,

⁴ Todas las traducciones son nuestras salvo indicación en contrario.

⁵ Por enfoque bilingüista nos referimos al enfoque investigativo de algunos estudiosos que consideraban a la autotraducción como un ejercicio de escritura en dos idiomas a partir de las experiencias personales de los escritores con más de una lengua.

siendo el caso de autores como Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Julian Green, Agustín Gómez Arcos y James Joyce. Solamente sobre Beckett existen un número considerable de autores que abordaron su temática desde los años sesenta: Friedman (1960), Cohn (1961), Fletcher (1967, 1976), Kenner (1970), Hanna (1972), Ecundayo Simpson (1972), Otrovsky (1976), St. Pierre (1977), Morris (1984), Chamberlain (1987) y Perloff (1987). La mayoría de estos estudios se conciben desde el bilingüismo como herramienta poética que Beckett usaba para su construcción literaria.

A partir de la década de los noventa surgen nuevas investigaciones que problematizan la autotraducción literaria desde una perspectiva traductológica. Se estudia, por ejemplo, el método irregular de Beckett para traducir y la “libertad” que se toma al momento de hacerlo. Carmen García Cela (1995) saca a relucir, por medio del contraste de estos aspectos, la problemática de la originalidad de los textos traducidos:

Si el traductor adopta el puesto de receptor en el esquema de la comunicación, entonces asume el sentido de la obra como un efecto y lo reproduce como un acto de comunicación diferente en otro ámbito lingüístico; si el traductor opta por la posición del locutor, la traducción se convierte en una repetición de la génesis del acto de enunciación en un contexto lingüístico distinto (García Cela, 1995: 253).

García Cela también establece los conceptos de co-existencia de textos, y la intra e intertextualidad: más allá de que un texto le dé vida a su versión traducida, existe una co-existencia de textos que se alimentan intra e intertextualmente y que conviven así en varias lenguas.

El inicio de la década del 2000 trae consigo un aporte importante a los estudios de la autotraducción por parte de Rainier Grutman y su entrada sobre *Self-Translation* en la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, la cual sería revisada en el año 2009. Aquí, Grutman define a la autotraducción como “el acto de traducir la escritura propia a otro idioma y el resultado de tal tarea” (Grutman, 2000: 257), abordándola desde los estudios literarios y traductológicos y denunciando el hecho de que esta no fuera estudiada dentro de dichos campos sino asociada explícitamente al bilingüismo. Adicionalmente, esta década contiene estudios de caso de autotraducción, como el de Corinne Scheiner (2000) sobre los prólogos de Nabokov, y el de Carmen Molina Romero (2003) y su rastreo lingüístico en la obra de Agustín Gómez Arcos. La investigación de estos autores suscitó aún más la discusión sobre la naturaleza de la autotraducción y su espacio dentro de la traductología. Surgen, entonces, varios autores

que la califican como un fenómeno que es extraordinario y poco común, incluso afirmando que son ejercicios de escritura bilingüe que no pueden ser clasificados dentro de los estudios de traducción (Miller, 1999; Balliu, 2001; Whyte 2002; Oustinoff, 2003).

En 2005, como contrapropuesta a la postura de la autotraducción como práctica inusual, Julio César Santoyo aporta a la discusión su texto “Autotraducciones: Una perspectiva histórica”, comprobando históricamente la regularidad de la autotraducción y validándola como objeto de estudio. Santoyo aborda la historia de la traducción desde el año 75 d.C. con Flavius Josephus, historiador judío que escribió siete libros en arameo, su lengua materna, para luego traducirlos al griego unos años después, corrigiendo errores cometidos en su primera versión. Así, Santoyo avanza hasta la Edad Media, resaltando los casos de autotraductores como Moses Sefardi (1062-1110), Abraham bar Hiyya (1065-1145) –autotraductor de árabe a hebreo de *Fundamentos de la inteligencia y la torre de la fe*, primera enciclopedia judía de matemática–, el obispo Lincoln Robert Grosseteste (1168-1253) –iniciador de la tradición científica de la Universidad de Oxford– y Ramon Llull (1232-1316) –autotraducciones en catalán, latín y árabe–.

Posteriormente, sobre el fin del medioevo e inicios del Renacimiento, Santoyo escruta los casos de autotraducción específicamente de la península ibérica e Italia, destacando las autotraducciones de Antonio de Nebrija, Pedro de Portugal, Arnau de Vilanova, Pedro de Luna y Leonardo Bruni. Ya en los siglos XVI y XVII, Santoyo registra una eclosión de la actividad autotraductiva, especialmente entre el latín y las lenguas nacionales de los autores. Tales fueron los casos en Francia de Michel de Boteauville, Étienne Dolet, Louis de Masures, Jean Dorat, Rémy Belleau, Amadis Jamyn y Joachim Du Bellay. En Italia resalta a Pietro Bombo y Pedro Nunes; en Inglaterra, a Thomas More y John Donne; En los Países Bajos, a Hadrian Damman, Jan van der Noot, Constantijn Huygens, Jacob Cats y Baruch Spinoza; en España, a Pedro Simón Abril, a fray Luis de León y a Juan de Mariana; y en México, a sor Juana Inés de la Cruz, quien escribía epigramas en latín a la Inmaculada Concepción para después traducirlos a coplas castellanas (Santoyo, 2005: 862).

En los siglos XVIII y XIX, Santoyo llama la atención sobre Robert Lloyd, Giuseppe Baretta, Francisco Martínez de la Rosa, Stéphane Mallarmé, Frédéric Mistral, Samuel Bond, Miguel Ángel Antonio Caro, Stefan George y Honoré Beaugrand; posteriormente concluye con el renombre de los escritores más conocidos del siglo XX

que se autotrajeron y que han sido los principales objetos de estudio de las investigaciones sobre autotraducción. Además de los nombrados al inicio de este apartado, Santoyo incluye a Stanislaw Baranczak en Polonia, Talat Sait Halman en Turquía, Raymond Federman en los Estados Unidos, Manuel Puig en Argentina, Vicente Huidobro y Ariel Dorfman en Chile, José María Arguedas y César Moro en Perú, Guillermo Cabrera Infante en Cuba, Karen Blixen en Dinamarca, André Brink y Elsa Joubert en Sudáfrica y Rosario Ferré en Puerto Rico. Para cerrar su vasto recorrido por la historia de la autotraducción, Santoyo también menciona y reconoce la importancia de los casos de diglosia en la península ibérica y de los escritores chicanos en Norteamérica (Santoyo, 2005: 864-865). Específicamente sobre la diglosia – entendida como la situación en la que coexisten dos lenguas en una comunidad de hablantes en la que una de ellas goza de mayor prestigio social que la otra–, Santoyo afirma que la autotraducción responde directamente al estatus sociopolítico de las diversas lenguas existentes en España y Portugal, y que juega un papel importante en los mercados locales, donde es cada vez más habitual que las novelas que son publicadas en lenguas como el vasco, catalán o gallego cuenten con una versión publicada casi en simultáneo en castellano (Santoyo, 2015: 56).

Este reconocimiento histórico de la autotraducción permite una revisión en 2009 de la entrada sobre autotraducción en la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, en la que Grutman destaca que la autotraducción por fin ha sido considerada un objeto legítimo de estudio para la traductología y los estudios literarios y de literatura comparada. Reconociendo la aún latente dualidad entre la consideración de la autotraducción como reescritura bilingüe o como traducción, Grutman retoma este primer abordaje al contexto sociocultural de Santoyo y propone un conjunto de preguntas que, según él, permiten enmarcar el retrato de un autotraductor específico –o un grupo de autotraductores– de acuerdo con las características de su práctica:

Unas cuantas preguntas ayudarán a desarrollar el retrato de un (o un grupo de) autotraductor (es). ¿En qué punto de sus carreras deciden traducir sus propios escritos? ¿Se convierte en una práctica sistemática o se mantiene como una experiencia única? ¿Son constantes en la elección de sus lenguas fuente y meta o cambian de direcciones? ¿Su lengua madre se reserva para los textos originales o se usa para las traducciones? ¿Es posible visualizar una “división de trabajo” entre los idiomas involucrados, siendo uno utilizado para “literatura alta” y el otro para géneros más populares? ¿Las segundas versiones se producen tiempo después de la publicación de la primera versión o

evolucionan más o menos simultáneamente, fertilizándose la una a la otra? (Grutman, 2009: 257).

Grutman también considera el bilingüismo de los escritores a partir de las circunstancias socioculturales de sus trayectorias y trae a colación otros casos de diglosia –además de los de la península ibérica analizados por Santoyo–, como el de algunas publicaciones poéticas de autores en gaélico e inglés; o el caso particular de los escritores flamencos en la Bélgica de entreguerras, cuando, a partir de los cambios políticos de la década de 1930, muchos escritores escribían novelas y obras en holandés para luego traducirlas al francés (Grutman, 2009: 258).

Grutman también aborda las relaciones textuales entre los textos fuente y sus autotraducciones, preguntándose si los textos autotraducidos poseen características distintivas. Para responder a este interrogante retoma los mismos estudios de caso de los autores más renombrados e investigados: James Joyce y Samuel Beckett. Sobre Joyce, Grutman cita a Jacqueline Risset para respaldar su hipótesis sobre las características distintivas, quien afirma que las versiones autotraducidas de Joyce representan “una forma de extensión, una nueva etapa y una variación más osada del texto en proceso” (Grutman, 2009: 258). Aquí, Grutman plantea el nivel de *autoridad* que tiene el escritor-autotraductor sobre el traductor, despojando al segundo de cualquier poder sobre el texto; en sus palabras: “Lo que está finalmente en juego aquí es la vieja noción de autoridad, de la cual los autores originales tradicionalmente tienen mucha y los traductores nada” (2009: 259). También sobre este tema, Grutman cita a Menakhem Perry, quien afirma que “ya que el traductor es el autor, se puede permitir cambios en el texto que, de haber sido hechos por otro traductor, no habrían sido consideradas traducciones adecuadas” (2009: 259). Por último, Grutman retoma los estudios de Brian Fitch para concluir que la autotraducción está más ligada a la escritura bilingüe que a una práctica traductiva formal, en la cual los dos textos no funcionan dentro de una linealidad original-traducción, sino más como “variantes” o “versiones” que pueden ser comparadas. Esta postura se basa, especialmente, en los ejemplos de la escritura de Beckett, cuyas obras responden más a un tipo de escritura que sí puede entenderse como bilingüe. Esta postura es, como veremos más adelante, afín a las perspectivas autotraductivas dentro del imaginario de Manuel Puig y Severo Sarduy. Sobre la conclusión de Grutman, también resulta importante resaltar la categorización que hace sobre los tipos de autotraducción, nombrando, a partir del ejemplo de Beckett, la

autotraducción simultánea –cuando las dos versiones se escriben al mismo tiempo– y la autotraducción consecutiva –cuando el autor autotraduce su texto una vez el texto inicial fue terminado o publicado– (Grutman, 2009: 259).

El final de la década del 2000 se presenta como un momento donde la cuestión de la validez o no de la autotraducción como objeto de estudio dentro de la traductología está en su punto más álgido, si bien ya hay algunas posibles clasificaciones y denominaciones para esta práctica. En primer lugar, ya es posible contar con una historia de la autotraducción gracias a Julio César Santoyo, lo que cimienta las investigaciones que se llevarán a cabo posteriormente. En segundo lugar, las clasificaciones que se empiezan a dilucidar en cuanto a las formas de autotraducción plantean una base para teorizar a la autotraducción misma dentro de los estudios de la traducción. En tercer lugar, los aspectos diferenciadores dentro de los contextos socioculturales de los autotraductores mencionados previamente dan paso a nuevas investigaciones sobre estudios de caso de escritores menos abordados, lo cual permitirá concebir la autotraducción desde una perspectiva más sociológica bajo investigaciones del campo de la sociología del lenguaje y de la sociología de la traducción. Gracias al incremento en el interés generado en la cuestión de la autotraducción, autoras como Helena Tanqueiro, por ejemplo, crean posteriormente una metodología para estudiar la autotraducción dentro de los estudios de traducción literaria.

1.2. El estudio contemporáneo de la autotraducción

Considero pertinente examinar el estado actual de la autotraducción a partir del momento en que Helena Tanqueiro propone una metodología de estudios de autotraducción en su texto “L’*autotraduction comme objet d’etude*”, publicado en el 2007 en la revista *Atelier de Traduction*, en un dossier dedicado especialmente a la autotraducción⁶. El método investigativo de Tanqueiro propone una perspectiva sincrónica que se divide principalmente en un enfoque no-empírico –introspección y análisis lógico, teorización y deducción– y otro empírico observacional donde clasifica las autotraducciones como parte privilegiada de los estudios de la traducción. Tanqueiro concluye, en primer lugar, que el autotraductor asume plenamente su rol como

⁶ Ya desde el 2002, la revista española *Quimera* y en el 2005 la revista británica *In Other Words* habían dedicado números especiales a la autotraducción, abordando la ya mencionada cuestión de la autotraducción dentro de la traductología.

traductor, utilizando estrategias y técnicas de traducción, con la única diferencia de que estas son más conscientes, ya que usualmente son escritores que han estudiado el tema de la práctica de la traducción o la han ejecutado en otros contextos (Tanqueiro, 2007: 105). En segundo lugar y con respecto a la libertad del autotraductor, Tanqueiro sustenta que este actúa como traductor, que no utiliza su libertad de manera aleatoria y que siempre respeta el universo ficcional establecido. En tercer lugar, afirma que los cambios efectuados en las versiones autotraducidas –tales como ampliaciones o cambios de perspectiva– responden a la intención de traducir los referentes culturales, al igual que la introducción de correcciones que resaltan la conciencia de un receptor diferente (Tanqueiro; 2007: 106). Por último, concluye que, en cuanto a los métodos y estrategias de traducción utilizadas, todas concuerdan con el género de cada obra.

De igual manera, Tanqueiro propone unas características generales de la autotraducción, a saber: a) sobre la competencia del autotraductor, establece que este debe poseer un conjunto de competencias lingüísticas, textuales, culturales, de desempeño, del tema y de transferencia en ambos idiomas antes de que el autor efectúe la autotraducción; b) sobre la obra del autotraductor, afirma que esta debe estar contenida dentro de un universo ficcional definido; c) sobre el proceso, Tanqueiro enumera tres etapas de realización de la traducción que son la lectura, la selección de estrategias de traducción y la escritura; y d) sobre el proceso de escritura, dice que es un proceso nuevo que se basa en diferentes circunstancias de creación –la ampliación del objetivo de comunicación inicial, modificación de la lengua o cultura del público de recepción y la decisión de nombrar el nuevo texto traducción u original–. La autora finaliza catalogando a la autotraducción como una traducción privilegiada en la que el autotraductor toma la decisión de optar por una traducción más semántica o una más comunicativa.

No obstante, este aporte metodológico, al plantear a la autotraducción como un ejercicio singular, no se pregunta por el aporte de los agentes externos que colaboran en un proceso traductivo o práctica de autotraducción asistida –como es el caso del proceso de *Maitreya*–; se estaría dejando por fuera todo un componente de autoría y trabajo colaborativo en la traducción que sería un campo investigativo en sí mismo.

Paralelamente al estudio de Helena Tanqueiro, existe una importante afluencia de estudios de caso sobre los autotraductores en contexto de diglosia, evidenciando una atención más fuerte al autotraductor dentro de su contexto sociocultural. Además de los casos ya expuestos mencionados por Julio César Santoyo en la península ibérica, Belén

Hernández también estudia el auge de esta práctica en Italia, evidenciando la trascendencia del factor sociocultural dentro de los estudios autotraductivos. Hernández plantea una aproximación teórica y una posible clasificación de los tipos de autotraducción, presentando la problemática de la definición de la teoría de la literatura autotraducida y su posición en el polisistema literario nacional (Even-Zohar, 1990), y reconociendo una evidente ambigüedad que depende de la fluctuación de los autotraductores. Hernández afirma que la mayoría publica en ambas lenguas dependiendo del género literario seleccionado o de la situación, mientras que en otras oportunidades se van decantando en una u otra área cultural. También problematiza la parcialidad de la tarea de autotraducción, refiriéndose a que esta práctica no es realizada constantemente a lo largo de toda la obra literaria de los escritores, sino que usualmente trabajan sobre parte específica de su obra, a partir de ciertas exigencias editoriales, preferencias personales y una posterior crítica literaria y memoria cultural (Hernández, 2010: 5). Consideramos esta afirmación como genérica precisamente debido a que el valor subjetivo de las preferencias personales de un escritor puede variar el enfoque y la cantidad de material autotraducido que se desee producir, ya sean algunas novelas o toda su obra. Por lo demás, para concluir su texto Hernández divide la autotraducción en dos grandes tipos: a) la que se produce entre las lenguas transnacionales y culturas sin contacto directo, y b) la desarrollada en el seno de una misma cultura, o entre dos culturas en convivencia y entre dos lenguas cooficiales y connacionales – autotraductores en contexto de diglosia–.

Dentro del marco metodológico planteado por Tanqueiro y el campo de la sociología de la traducción podemos encontrar la tesis doctoral de Patricia López López-Gay titulada *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*, en la que presenta la autotraducción como una forma de traducción más, a partir de un enfoque en traducción literaria y traductológico. Este enfoque se basa en un marco teórico que pretende deshacerse de las dicotomías reductoras de la autotraducción –posibilidad o imposibilidad, lealtad o infidelidad, visibilidad o invisibilidad– a partir del análisis textual. López López-Gay propone una investigación basada en lo textual con dos perspectivas, hermenéutica y sociocultural. La perspectiva hermenéutica responde a un carácter más íntimo o privado y que concierne a la traducción como objeto y resultado del acto hermenéutico. La sociocultural es más pública y relativa a la posición que ocupa el texto traducido en el campo literario donde es publicado y vendido. Así,

propone construir una noción de traducción en dos planos que se complementan, entendiendo a la traducción como el resultado de un proceso de interpretación-reescritura.

Basada en esta noción, López López-Gay afirma que la autotraducción sí es reescritura y que en toda reescritura hay escritura; no obstante, esta siempre implica una reapropiación del texto a la situación del nuevo lector, por lo que esa escritura no es equivalente a la de la creación inicial, sino el “producto de un vaivén entre apropiación y desapropiación que acompaña toda tarea traductiva” (López López-Gay, 2008: 118). Sin dejar de lado esta teorización, la autora propone una lista de posibles motivaciones a la actividad autotraductiva –estética, comercial, pedagógica, desconfianza a un tercero–. Estas motivaciones son las que la autora utiliza para denominar a la autotraducción como un texto “real” dentro de una esfera pública, la cual condiciona las estrategias de traducción que utiliza, en la mayoría de los casos minimizándolas, pero con un margen de libertad incuestionable en el momento en que se hace uso de ellas. Sustenta que la autotraducción en su acepción más acertada sería una oscilación entre su condición de reescritura *sui géneris* y traducción *sui géneris*, en el que se llama la atención sobre el paralelismo imperfecto entre los textos contenidos dentro de su práctica. López López-Gay también menciona cómo el ejercicio de la hermenéutica en la esfera privada puede demostrar una intermitencia entre los textos, haciéndolos cambiar de condición de original a traducción entre ellos (López López-Gay, 2008: 117).

La investigadora utiliza todo su engranaje teórico para introducir los estudios de caso de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún, los cuales se utilizarán como punto de referencia para el análisis textual de esta investigación. Concretamente, las evidencias de las variaciones encontradas a partir del análisis comparativo de las obras autotraducidas de Puig y Sarduy serán examinadas –en los dos capítulos posteriores dedicados a cada uno de los escritores– de acuerdo con el concepto “transformación de traducción” utilizado por López López-Gay en su estudio. Estas transformaciones se refieren a todas las operaciones, manipulaciones y/o intervenciones por parte del autor a sus textos en el proceso de autotraducción (López López-Gay, 2008: 189). Consideramos su categorización básica de este concepto como el más pertinente para el desarrollo de nuestro análisis debido a que han sido formuladas específicamente para estudios de caso de autotraducción como el nuestro. Las transformaciones contenidas dentro de su clasificación son: la *adición* –toda forma de ampliación–, la *supresión* –

toda forma de omisión– y la *sustitución* –combinaciones de supresión-adición como la paráfrasis o parodias–.

La mirada sociológica reforzada en López López-Gay también aparece en otros autores como Roberto Bein con su abordaje sociolingüístico de la autotraducción. En su texto “Aspectos sociolingüísticos de la autotraducción” del año 2008, Bein presenta ejemplos de autotraductores, citando casos que funcionan a partir de los mismos lineamientos de la tipología propuesta por Belén Hernández e incluyendo unos “factores supraindividuales” que condicionan la autotraducción. El autor sustenta que, si bien las opciones de autotraducción por lo general siempre están en manos del autotraductor individual, este no puede escapar a ciertos condicionamientos sociolingüísticos y culturales. Estos condicionamientos serían entonces unos “factores sociolingüísticos” de la autotraducción que ratifican su validez histórico-cultural y que, aunque no están sujetos solamente a esta práctica, ejercen una influencia que permite poner al autotraductor bajo la mirada de la traductología. Específicamente, Bein se refiere a la diglosia –al igual que Santoyo y Hernández– y a las “representaciones lingüísticas”, términos extraídos de la sociología del lenguaje. Estos términos permiten ratificar la tipología autotraductiva de Belén Hernández dentro de las cuales Bein define las representaciones lingüísticas como “los esquemas orientadores socialmente compartidos de la percepción y evaluación de los distintos fenómenos lingüísticos, que constituyen al mismo tiempo diseños más o menos complejos del universo social que los discursos sobre el lenguaje construyen, aunque hablen solo del lenguaje.” (Bein, 2008: 8). Esta definición da pie a pensar en los universos sociales sobre los que actúan estas representaciones lingüísticas y qué otros universos menores pueden coexistir dentro de aquellos mayores. Además, explica cómo estas representaciones “se muestran en gestos, opiniones y decisiones sobre el lenguaje que los sujetos interpretan como individuales y autónomas, pero que en realidad son compartidas por una gran parte del conjunto social, que coincide en lo que es lo correcto, lo ético, lo puro, lo elegante, lo nacional, lo progresivo, etc., en el lenguaje” (Bein, 2008: 8); también resalta, como aspecto importante, el hecho de que, como en toda zona de la ideología, coexisten discursos hegemónicos y contradiscursos.

El estado actual de los estudios propuestos sobre autotraducción hasta hoy nos deja con una postura bastante enfocada en la sociología de la autotraducción, con miras a propuestas teóricas que permitan definirla como un subcampo de la traductología. La conclusión general de estas investigaciones es también una invitación a seguir

evaluando la autotraducción, especialmente desde los estudios literarios y la literatura comparada, pensando en los estudios de caso como la corriente investigativa que permitirá abarcar una propuesta general de una teoría de la autotraducción. Como mencionamos, estos estudios han sido especialmente abordados desde la relación de la nacionalidad o el contexto socio-espacial del autotraductor y las lenguas con las que habita, además del estudio estilístico con un carácter más individual de sus obras. Es preciso, entonces, concebir un análisis más profundo de la autotraducción, que no solo demuestre cómo las lenguas que los autotraductores utilizan afectan su práctica, sino cómo los factores socioculturales asociados al autor se ven representados en la práctica autotraductiva a través de la lengua misma. La relación o separación de la nacionalidad con los contextos sociales y culturales de los escritores, pone en la mira la figura del exilio como un componente importante en la decisión de embarcarse en un proyecto autotraductivo. No obstante, esta figura, que enmarca al grupo de autotraductores que realizan esta tarea desde esa condición –el grupo ya clasificado por Julio César Santoyo–, no plantea las mismas condiciones de vida para cada escritor-autotraductor, sino que, por el contrario, depende de las experiencias situacionales e históricas que vive a lo largo de su vida también en singular.

2. El exilio

2.1. Exilio y (auto)traducción

Cuando en su texto del 2005, Julio César Santoyo se propone, como vimos, hacer un seguimiento histórico a la práctica de la autotraducción, también percibe ciertos patrones en los contextos socioculturales de los escritores-autotraductores. A partir de estos patrones, el estudioso enuncia algunos perfiles de sujetos que ejecutan autotraducciones, como son los poetas radicados en otros países con el objetivo de aprender nuevas culturas, los escritores pertenecientes a naciones bilingües o con una convivencia de más de un idioma y, especialmente, los casos de los escritores exiliados. No pretendemos afirmar que Santoyo haya sido el primer investigador en asociar el exilio con la traducción sino, por el contrario, solo evidenciar cómo la trayectoria de los estudios sobre el exilio y la literatura han alcanzado a la traducción y también a la autotraducción.

Al respecto, en la introducción de su libro, *Traductores del exilio, argentinos en editoriales españolas: traducciones, escrituras por encargo y conflicto lingüístico (1974-1983)*, Alejandrina Falcón menciona el carácter emergente que ha tenido el campo de los estudios sobre el exilio en América Latina en los últimos veinte años, un terreno antes poblado principalmente por ensayos testimoniales. Además, teniendo en cuenta las dinámicas variables de acuerdo con cada país, caracteriza este fenómeno como “un movimiento migratorio masivo, no organizado y con modalidad diáspora” (Falcón, 2018: 13).

Tras presentar los trabajos de historia de la traducción que se centran en procesos de exilio y mostrar cómo estos han provocado un desarrollo actual del tema, constatado en el creciente número de investigaciones recientes y ponencias en congresos sobre la traducción y el exilio (Falcón, 2018: 18), Falcón identifica dos líneas argumentales opuestas en dos estudios –uno sobre el exilio alemán (1933-1945) y el otro sobre el exilio republicano español (1936-1975). La primera se basa en la distinción de dos puntos de vista para estudiar la relación entre la traducción y el exilio, uno de carácter “metafórico” y otro como “práctica discursiva”; es decir, uno que parte de una definición simbólica de la traducción y otro de sus aspectos operativos: agentes, instituciones, lenguas y culturas. Este primer argumento deja de lado el valor metafórico y se enfoca en el estudio de las “condiciones materiales de la práctica y de las condiciones de existencia de los traductores emigrados” (Falcón, 2018: 20), entendiendo la traducción en el exilio desde el valor de los textos y el posicionamiento espaciotemporal –y el de sus productores– desde el cual se generan. La segunda línea argumental es la propuesta por José Francisco Ruíz Casanova, quien problematiza la lengua literaria y se pregunta por la identidad nacional de los textos traducidos y la cultura a la cual alimenta su producción. El autor plantea su respuesta a partir de la “generalización y sustancialización” de las categorías de “traducción” y “exilio”: generalización en tanto usa la máxima “el exilio en la lengua” para plantear su esencia no como un asunto territorial sino lingüístico y de sustancialización o “consustancialización” en tanto define el campo de la traducción y el exilio como “esencial y primigenio” y que “la traducción implica siempre, de un modo u otro, un arte o una experiencia personales del Exilio” (Falcón, 2018: 21).

Así pues, para plantear su perspectiva, dentro del marco del exilio argentino (1974-1983), Falcón se aleja de la relación de equivalencia metafórica entre exilio y traducción y propone una de “inclusión material”; en sus palabras:

Los términos “exilio” y “traducción” serán considerados como prácticas situadas: práctica política y tecnología de un poder dictatorial, el primero; práctica discursiva operada por un sujeto social entre dos lenguas o dos variedades de una misma lengua dotadas de prestigio diferencial, la segunda. En tanto prácticas, se habrán de dar origen a representaciones colectivas heterogéneas y contrapuestas, entre las que se registrarán representaciones metafóricas. Pero, desde nuestra perspectiva, la primera implica a la segunda, pues la traducción constituyó entre 1974 y 1983 una opción laboral, una práctica profesional, desarrollada en el marco de la industria editorial durante el exilio geográfico de ciertos agentes culturales argentinos instalados en España, especialmente en la ciudad de Barcelona (Falcón, 2018: 22).

Sostenemos que la importancia de la separación entre el valor textual y metafórico que hace Falcón radica, por un lado, en la reivindicación del sujeto traductor como sujeto social cuya práctica tiene valor heterogéneo y está basada en la experiencia. Por el otro, en entender a la traducción y, por ende, a la autotraducción como una consecuencia del fenómeno del exilio, usualmente marcada por una necesidad laboral o una búsqueda ideológica.

Sobre el tema, Delfina Cabrera (2013) también llama la atención sobre la necesidad de problematizar el concepto de exilio, con el fin de alejarse de las concepciones metafóricas que usualmente se le da; según ella, convertir al exilio en una metáfora es vaciarlo de su condición de experiencia intransferible. Cabrera evidencia cómo varios autores han denunciado el valor “lúdico” que se le ha dado al término exilio que se manifiesta en la transformación de una experiencia dolorosa en una abstracción ahistórica sin referencia alguna a su “realidad material” (Cabrera, 2013: 119). Sobre esta manifestación, Cabrera propone indagar cómo el exilio ha adquirido una importancia particular en los estudios literarios, en especial en la literatura latinoamericana. Para esto, propone que el exilio no sea “entendido ni como metáfora ni como concepto, sino que se hará hincapié en leerlo como objeto de conocimiento que emerge como problema y se instituye en tanto experiencia en el marco de un discurso particular que ha tenido un papel nada desdeñable en la elaboración de la identidad nacional y regional” (Cabrera, 2013: 122). Desde esta perspectiva, muy de la mano de la de Falcón, el exilio se debe entender a partir de la relación existente entre el discurso y la experiencia del sujeto que ha abandonado su nación, dejando de lado los preconceptos que lo posicionan en el plano de lo metafórico. Este entendimiento más experiencial –además del valor político que se adquiere al contextualizar la vida de un

escritor– de la figura del exilio permite que esta pueda ser utilizada como un factor verdaderamente decisivo para la generación de conocimiento en el campo literario.

La necesidad de diferenciar el valor metafórico del exilio de uno más experiencial radica en el riesgo de que el tema se vuelva una mera fascinación teórica de los estudios culturales y literarios contemporáneos en el que la etiqueta de “exilio” o “exiliado” se aplique a cualquier tipo de caso. Al respecto, Edward Saïd afirma que “El exilio es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar. Es la grieta imposible de cicatrizar entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza” (Cabrera, 2013: 123). Por cierto, esta figura es solo una de varias que representan teóricamente los tipos de desplazamientos modernos, siendo, como se ha expuesto, el que más efecto ha tenido en la reflexión literaria contemporánea. Cabrera también cita a Caren Kaplan, quien sostiene que, de hecho, uno de los modelos del autor o crítico con más trascendencia ha sido el del exiliado hombre, solitario, voluntariamente expatriado o involuntariamente desplazado. Este modelo es entendido como una representación moderna que “cumple con un papel central en las narrativas de las formaciones políticas, culturales e identitarias de occidente” y, además, “Está culturalmente implicado en las formaciones de la ‘alta cultura’ moderna” (Cabrera, 2013: 124). El exiliado es, pues, una representación de la experiencia de un individuo que ha debido salir de su lugar de origen y no puede regresar a este; una representación cuyo significado debe siempre entenderse a partir de la naturaleza de las investigaciones que la usen como objeto de estudio.

Las posturas antes descritas resultan de interés en el marco de este trabajo para la contextualización y posicionamiento de la práctica de la autotraducción como una de esas representaciones colectivas heterogéneas y contrapuestas. Además, teniendo en cuenta que nuestro análisis se enfoca en el rastreo de marcas de identidad de dos escritores en sus procesos autotraductivos, nuestra perspectiva de los estudios sobre traducción y exilio no pueden afincarse únicamente en rasgos lingüísticos o metafóricos. Por el contrario, debe entenderse a la autotraducción, dentro de la línea teórica de Cabrera, como experiencia singular y consecuencia irrefutable del exilio. Si bien hay una tendencia a estandarizar la figura del exiliado dentro de los estudios literarios contemporáneos –una figura metafórica–, nuestro análisis propone, como veremos, que cada experiencia exiliar comprende una variedad de características que la vuelven única.

2.2. Representaciones de la figura de exiliado

Como hemos visto, el modelo del exilio moderno está caracterizado por una marca metafórica que tiende a estandarizar la experiencia. No obstante, retomando a Delfina Cabrera, el hecho de analizar un caso de exilio particular puede constatar la relación específica que tiene el individuo con las representaciones espaciales e históricas de su lugar de origen: “La evocación del hogar perdido, de lo familiar o de la lengua materna a la que él se liga estriba en un sentimiento de territorialidad que circunscribe la localización en términos de fijeza: lo ‘natural’ es estar ‘en casa’ y la partida no puede ser sino traumática.” (Cabrera, 2013: 125). Por otra parte, este distanciamiento traumático ha sido estudiado también desde la “ganancia estética” del exiliado, afirmándose que el alejamiento de la patria se convierte en prerrequisito de la creatividad. Dentro de este contexto, sin este sentimiento nostálgico hacia lo perdido y que no se puede alcanzar, la figura del exiliado perdería enteramente su significado y pasaría a ser la figura del extranjero. Según Cabrera, ambos difieren enteramente, ya que el extranjero solo puede resaltar la extrañeza de lo que es propio o no –una estrategia de identificación–, mientras que el exiliado, a partir del distanciamiento obligado, pone en marcha una sintetización de la identidad de la cual se es parte.

Cabrera llama igualmente la atención sobre el vínculo de la construcción de la identidad nacional de las repúblicas latinoamericanas, especialmente durante los años setenta, con la definición del perfil del exiliado. Debido a que esta época enmarca el ascenso de regímenes dictatoriales en varios países de la región, el exilio tuvo una figura protagónica en los discursos políticos y culturales del momento; como afirma Cabrera: “Las políticas de aniquilamiento sistemático de población por parte del aparato estatal, la represión, la censura y el exilio forzoso terminaron de desarmar los sueños de usar la literatura y el arte como herramientas para el cambio social” (Cabrera, 2013: 127). Se consolida, entonces, la figura del escritor exiliado políticamente comprometido, el cual debe partir de su país para poder crear artísticamente desde la lejanía; escritores que, por otra parte, se inscribieron al fenómeno del *boom*, o fueron relacionados indirectamente con él, como llega a suceder con Manuel Puig y Severo Sarduy, pero del que también muchos, entre ellos estos mismos dos autores, se separan drásticamente.

Sobre esta figura surgió, entonces, un debate que problematiza el valor poético y político del exiliado a partir de los personajes que lo pueden representar. Concretamente, en la Argentina de la dictadura la revista *Controversia* fue la plataforma de la “Polémica Heker/Cortázar”, donde se evidenciaban dos metáforas contradictorias sobre la concepción de exiliado de la época. Por un lado, el texto de Cortázar “América Latina: exilio y literatura” presentaba a un escritor exiliado que debía volver su condición en un lugar de trabajo aprovechando el hecho de que “el desarraigo favorece la escritura en virtud de la revisión y recuperación de sí mismo que promueve, una suerte de ‘auto-análisis’ a través de la distancia” (Falcón, 2018: 41). Cortázar realizaba el vínculo entre el exilio y un viaje cultural que convertía a esta posición en el único lugar legítimo para la producción literaria y que los escritores de la dictadura no eran más que escribas (Falcón, 2018: 41-42).

Por el otro lado, el texto de Liliana Heker en la revista *El Ornitorrinco* surgió como respuesta al de Cortázar en la que denunciaba la exageración, el patetismo y el dramatismo del autor; además de rechazar su intención de querer borrar a la resistencia cultural del país al llamarlos escribas. También, resaltaba la ventaja de los escritores que no emigraron de poder conservar su contacto inmediato con la lengua, mientras que los exiliados estaban lejos de la lengua que era su fuente de arte; Heker metaforiza al exiliado al indicar que alguien podía sentirse ajeno a su tierra mientras caminaba por ella (Falcón 2018: 43). Entonces, surgen de esta discusión dos figuras históricas que corresponden al exiliado político y al exiliado poético, ambas metáforas representativas de dos tipos de experiencias espaciotemporales concretas. Por cierto, es esta figura propuesta por Cortázar a la que se refiere Cabrera para definir a los escritores exiliados del *boom*.

Sobre esta discusión sobre el sentido y la función de los usos y apropiaciones literarias del exilio, Falcón concluye en su libro que:

- 1) la figura del escritor exiliado fue recibida como una representación compleja que contenía en una misma figuración situaciones exiliares percibidas como diversas por los actores del período; tales representaciones no fueron ni compartidas ni consensuadas ni aceptadas de manera unánime por el conjunto de los escritores argentinos; y 2) que el desglose semántico operado por los críticos de la postulada “mitificación” del exilio señala la existencia de una suerte de apropiación terminológica, percibida como tal en su contexto de uso y aparición (Falcón, 2018: 44).

También hace un llamado a la profundización del análisis de estas percepciones, teniendo en cuenta que todas las situaciones sociales, culturales e históricas componen diferentes representaciones de la figura del escritor exiliado, las cuales forman parte del discurso social y exiliar de cada período (Falcón, 2018: 44). Esta perspectiva más individual del exilio en la que se tienen en cuenta las disímiles experiencias personales de los escritores es la que contextualizará nuestro análisis; teniendo en cuenta, además, que la situación histórica y política expuesta es la que enmarca el proceso de creación y autotraducción de las obras de Puig y Sarduy en situación de exilio.

Con el fin de identificar esos contextos socioculturales de estos dos escritores, surge entonces el interrogante sobre ese tipo de experiencias personales que vivieron y cómo clasificarlas, empezando por el tipo de emigración como tal. Como respuesta, por ejemplo, Edward Saïd propone una distinción entre estas representaciones del exiliado a partir de categorías de desplazamientos que, de otra forma, no serían muy claras. Así, considera al exiliado como un caso diferente del refugiado, como también la existencia de expatriados –quienes viven por su voluntad en un país extranjero, ya sea por motivos personales o sociales– y la del *émigré*, que puede tratarse de un exiliado que ha dejado de serlo porque puede regresar sin peligro a su país de origen, pero que decide seguir viviendo por fuera de él; o el caso de un emigrado voluntario que pasa a ser exiliado por razones ajenas a su voluntad debido a la situación política del país.

Desde una perspectiva creativa y artística, para autoras como Graciela Goldchluk, la clasificación del exilio es mucho más subjetiva, porque está marcado indiscutiblemente por el “desgarro existencial que implica” y solo puede equipararse con la propia condición moderna del escritor, ya que sucede para cada persona y en cada momento histórico de una forma diferente (Goldchluk, 2011: 54). Para ella, esas condiciones deben ser analizadas para poder comprender el proceso creativo concreto de una obra, así como las condiciones en el lugar de origen –salida del país o permanencia de forma clandestina–, las condiciones de salida del país –compulsiva o voluntaria pero acompañada de la imposibilidad de volver–, amenaza física, censura, muerte de seres queridos o clima inviable para la creación y la pertenencia o no a alguna organización política o cultural. En cuanto a las condiciones del país al que se emigra, también existen condicionantes que pueden modificar la creación de textos, por ejemplo: si es un lugar de llegada o de paso, si se es refugiado o residente, el tipo de condiciones laborales y económicas, el tipo de lugar en el que reside –si se trata de un

hotel, casas de amigos, departamento alquilado o propio—, si existe una pertenencia a organizaciones de exiliados y la lengua del país y cómo el escritor se relaciona con ella.

Teniendo en cuenta estas clasificaciones, dentro de la categoría del *émigré*, Manuel Puig y Severo Sarduy clasificarían como la arista de los emigrados voluntarios que pasan a ser exiliados por razones ajenas a su voluntad y debido a la situación política del país. Esta situación les confiere un cambio de perspectiva en la concepción del yo viajero y expatriado, lo que les supone una variación en la forma en que se conciben en los nuevos espacios que habitan, ahora también de manera forzosa. Además, este cambio también llega a modificar la forma en la que entienden su propia literatura y procesos de escritura; deben, entonces, conciliar la suma de sus experiencias hasta tal momento con la de la figura de escritores desterrados ahora impuesta.

Así pues, en el desarrollo de este trabajo y en la exposición de los aspectos biográficos más importantes de cada uno de los dos escritores analizaremos sus situaciones exiliares desde las clasificaciones que han sido propuestas en este apartado, resaltando las experiencias personales que modificaron su percepción del exilio como tal. Además, dentro del contexto de la discusión del exilio político y metafórico, queremos resaltar la importancia para nuestro estudio de caso de la relación entre el escritor exiliado y su lengua de producción. Al respecto, Cabrera cita a José Luis De Diego, quien afirma que al ser también la lengua un hogar para su hablante, un escritor tiene una relación específica con este componente que es fundamental en la constitución de su imaginario literario; por ende, el exilio por razones políticas, politiza también su obra, ya que la debe repensar desde una nueva realidad sustentada en el deseo de cambiar la situación socio-política por la que debió abandonar a su nación (Cabrera, 2013: 125).

Por otra parte, sostenemos que cuando a un escritor emigrado se le priva de su derecho de regresar a su nación, sí hay un cambio de autopercepción que se ve reflejado en los planos personal, público y literario, si bien esta variación depende de los aspectos biográficos de cada uno de ellos. Estos aspectos, dependiendo de la relevancia que tengan en el período histórico en el que el exilio toma lugar, generan una politización en menor o mayor medida de la figura de exiliado que representan. Esta politización provoca respuestas por parte de los escritores en sus discursos literarios. Para sustentar este planteo, en el apartado siguiente y a lo largo de nuestro análisis veremos, por un lado, cómo en los casos de Manuel Puig y Severo Sarduy la homosexualidad tiene un

rol decisivo en la percepción de sus exilios y, por otro, cómo sus novelas son recibidas y valoradas.

Asimismo, veremos que el rechazo por parte de sus culturas debido a la homosexualidad suscita una intención en sus novelas de evidenciar y problematizar la naturaleza machista que se vivía en los países latinoamericanos a finales del siglo XX y que permeó hasta las dictaduras que los alienaron y, finalmente, obligaron a mantenerse por fuera de sus hogares. A continuación, nos adentraremos en el tópico del sexo-género, de la naturaleza de la identidad y la comunidad gay, de las representaciones estilísticas del género en la literatura, y de la conveniencia del contexto de los estudios de traducción y género para nuestro estudio.

3. El género

3.1. Identidad y comunidad gay

La publicación de las obras *Maitreya* y *Maldición eterna* ven la luz en 1978 y 1980 respectivamente, un período de la segunda mitad del siglo XX donde la cuestión del sexo-género ya ocupaba un espacio en las diferentes agendas nacionales e internacionales. Por ejemplo, los homosexuales de Gran Bretaña y Estados Unidos estaban en el proceso de constitución de una identidad comunitaria, ya que les resultaba útil personal y políticamente promover otro conjunto de valores socioculturales para resistir la opresión (Harvey, 2000: 138). De igual manera, escritores cuyas obras contaban con un contenido explícitamente homosexual contribuyeron a este proyecto de comunidad a través de sus obras, ya que muchas fueron llevadas al plano de lo personal, donde los límites de la ficción y la autobiografía se desdibujaban en un intento por explorar los efectos de su “escritura gay” en dichos planos personales y políticos⁷. Siguiendo a Harvey (2000), en este trabajo definimos la noción de escritura gay como aquella cuyo contenido explicita temáticas homosexuales, utilice recursos estilísticos asociados social y culturalmente con la identidad homosexual y/o defienda posiciones sociopolíticas asociadas al tópico del sexo-género y a la homosexualidad, como veremos a lo largo de este apartado.

⁷ Keith Harvey, en su texto del 2000, cita ejemplos como los del escritor Edmund White: *A Boy's Own Story* (1982), *The Beautiful Room is Empty* (1988) y *The Farewell Symphony* (1997).

Al respecto, Harvey afirma que este tipo de escritura comenzó a ser reconocida dentro de la crítica y lectores de habla inglesa, por lo que resulta importante y crucial evaluar cómo estos textos, no solo ayudaron al desarrollo de la comunidad gay de los países en los que fueron escritos, sino que también contribuyeron a su elaboración, por medio de sus traducciones, en otros contextos donde la opresión era mayor (Harvey, 2000: 138). Esta introducción se hace necesaria para debatir sobre el papel de las autotraducciones de novelas con contenido gay en otras culturas y para examinar si el sistema literario receptor censuró de algún modo dicho material.

Por consiguiente, el análisis del corpus seleccionado toma protagonismo en la medida en que las versiones autotraducidas actúan como un medio de transferencia cultural y cuyo contenido le puede parecer cercano a un lector homosexual de cualquier cultura⁸. Entenderemos al lector homosexual como el sujeto que identifica los valores de la escritura gay en una novela porque su experiencia personal se lo permite, ya sea porque asocia esos valores con los de su comunidad o porque entiende cómo funcionan esos valores en otra cultura. No obstante, estos lectores no siempre tienen acceso a dichas novelas, ya que sus contenidos pueden llegar a ser elementos politizados que dependen de factores gubernamentales y editoriales externos que están dominados por un discurso heteropatriarcal y machista –concepto que desarrollaremos posteriormente en este apartado– que termina por censurar o afectar su libre distribución.

Antes de evaluar el rol de las (auto)traducciones en las comunidades gay de las culturas a las que llega dicha versión, se hace preciso determinar cuáles son los valores que constituyen una identidad y una comunidad gay, los cuales deben entenderse desde la conexión intrínseca que enlaza ambos conceptos. El carácter globalizado y politizado de estos términos supone una subjetividad en su aplicación a diferentes contextos socioculturales e históricos, especialmente con las diferentes corrientes que se han derivado de los estudios *queer* en los últimos veinte años. Por esto, la aproximación a estos términos se hará desde el debate de finales del siglo XX, donde se inscriben nuestros autores. Así, entendemos identidad de género desde la perspectiva de Judith Butler (1990) de la concepción performativa que esta permite. Esto quiere decir que la identidad se separa de la condición binaria hombre/mujer para ser entendida como un

⁸ Harvey también hace referencia a ejemplos del texto de Toury de 1995, donde se habla de las traducciones de los sonetos Shakespearianos del siglo XX al hebreo, cuyos contenidos estaban dirigidos a un muchacho y en su traducción fue modificado el género del receptor al de una mujer. Este tipo de ejemplos muestra la intervención ideológica en las traducciones y como se puede anular su potencial rol como formador y alimentador de una comunidad gay en la cultura hebrea (Harvey, 2000: 139).

efecto discursivo del lenguaje, los gestos y la semiosis visual (1990: 265-267). En palabras de Harvey, se trata de una “semiótica de la identificación” (2000: 146) que surge del aspecto privado de la identidad, el cual está relacionado con la sexualidad, pero que solo puede ser percibido por los contextos sociales a través de esta semiótica que comprende los valores individuales y colectivos de un género o identidad sexual en una cultura.

No obstante, ambas dimensiones de la identidad, la privada y la pública, son necesarias en la concepción y desarrollo de una comunidad y viceversa. En su proceso de definición de la comunidad gay, Harvey cita a la autora Carol Warren (1974), quien se refiere a la comunidad como una noción que contiene dos dimensiones, una real y otra de las ideas. Para ella, hay un espacio temporal y geográfico donde se dan interacciones sociales concretas y que promueven la proliferación de relaciones en redes; es decir, una comunidad depende de espacios físicos –reales– y personas que se reúnan en ellos voluntariamente a compartir experiencias (Harvey, 2000: 145). Sin embargo, el concepto de comunidad también está compuesto por un estado de idea que todos sus miembros comparten cuando están por fuera de los espacios de socialización acordados:

La comunidad como una idea les permite a los hombres gay llevar con ellos la memoria y aspiración de una interacción concreta con otros hombres gay; esto también les permite a esos hombres gay que, por razones geográficas, socioculturales o incluso domésticas, no tienen acceso a los espacios de contacto gay para mantener un sentido de pertenencia, algunas veces cuando encaran un aislamiento y violencia terribles (Harvey, 2000: 146).

Warren, por medio de Harvey, finaliza estableciendo que la mejor forma de definir la identidad se plantea a partir de la comunidad y que el cuestionamiento “¿quién soy yo?” se convierte en “¿a dónde pertenezco?”, ya que la “identidad se forja dentro de la comunidad” (Harvey, 2000: 146). Las similitudes que se comparten con otras personas en la dimensión privada de la identidad promueven la interacción desde una dimensión pública, una interacción enmarcada en un sentido de comunidad que va afectando y variando la concepción de la identidad misma por medio de cada interacción. Esas interacciones que, en primera medida, se pueden entender como orales, también pueden ser aportes escritos de las experiencias de vida que se desarrollan en esa comunidad, pero que, a su vez, se convierten en referentes socioculturales que ayudan a la elaboración, modificación y expansión de esa comunidad. Los escritores que deciden

hacer, traducir o autotraducir novelas con contenido gay, como Puig y Sarduy, se convierten en “voces gay” que, inevitablemente deben enfrentarse al discurso heteropatriarcal que rige los espacios literarios de las diferentes culturas.

3.2. La traducción y el lenguaje patriarcal

Como acabamos de ver, la identidad de género es una construcción sociocultural, lo mismo que se puede afirmar del lenguaje; por consiguiente, el lenguaje afecta al género de manera directa, especialmente cuando el lenguaje es capitalizado por un poder patriarcal y heterosexual que promueve un lenguaje machista y que puede utilizarse como herramienta manipulativa (Von Flotow, 2007: 175). Esta es una de las afirmaciones de la traductora feminista Luise Von Flotow, quien también afirma que, especialmente en la traducción, el lenguaje y el género deben estudiarse a fondo, ya que, si el género es un constructo sociocultural, la traducción como espacio de transferencia cultural pone en evidencia la intención manipulativa de un lenguaje que puede fabricar ciertas realidades que limitan las opciones de las mujeres (2007: 7).

Este lenguaje denominado “patriarcal” es el que establece y usa la mayoría de las instituciones sociales que pertenecen al Estado y que son lideradas en su mayoría por hombres, condicionando el libre desarrollo de las minorías, especialmente las mujeres, en todos los campos socioculturales (Bolaños Cuéllar, 2016: 429). El reconocimiento del lenguaje patriarcal permite cuestionar la relación que tienen las minorías con el lenguaje en general, cómo es utilizado, qué roles comunicativos desempeñan, cómo son representados los hombres y las mujeres en el lenguaje convencional, cómo se fortalece o debilita el poder a través del lenguaje, cómo se pueden manipular individuos o grupos mediante el lenguaje y los tipos de acceso a la vida pública y a las esferas de poder (Bolaños Cuéllar, 2016: 429).

A inicios de los setenta, a partir del “giro cultural”, el rompimiento de la epistemología binaria y biológica del género que era aplicado a todos los espectros sociales permite el análisis de nuevas normas y roles socioculturales que dan paso al estudio de otras realidades, como los estudios gay y lésbicos (Von Flotow, 1997: 6). También, se hace posible examinar las conexiones de la problemática del género con la teoría y práctica de la traducción. En palabras de Sherry Simon (1996) y desde una perspectiva traductológica:

En vez de preguntar por la forma de traducir y de obtener una traducción correcta, el énfasis es ahora más descriptivo, es decir, se interroga por la función de la traducción, por su divulgación y las respuestas que produce; interesan las traducciones como documentos que tienen existencia material, que circulan, amplían el conocimiento y ayudan a efectuar cambios estéticos (Simon, 1996: 7).

Los estudios de género y traducción ponen en evidencia el lenguaje heteropatriarcal y machista que ha sido utilizado a lo largo de la historia en los estudios de traducción para referirse al proceso traductivo. Autoras como Lori Chamberlain (1988) y, posteriormente, Pilar Godayol (2008) hacen evidentes la gran cantidad de metáforas relacionadas con el género y la sexualidad que se utilizan en la traductología, empezando por las renombradas *belles infidèles*⁹, al llamar la atención sobre el valor femenino de la traducción y la carga que se les otorga de infidelidad, despojando de responsabilidad a los traductores como tal. También mencionan las frases estereotipadas que se usan en el campo como “la paternidad del texto”, “la violación de la lengua de partida” o “la traición de la lengua de llegada” (Godayol, 2008: 67)¹⁰. Siempre se resaltan en la relación entre el texto original y la traducción los hábitos de virilidad, paternalismo y hegemonía que defienden únicamente la importancia de la autoría y la propiedad. Según Godayol, los principios traductológicos están basados en la fidelidad como un lazo de amor a la autoría, a la lengua y al texto de origen, donde “toda buena traducción ha de fundarse en el sencillo y modesto amor al original y en el estudio que nace de ese amor” (Godayol citando a Withelm von Humboldt, 2008: 67).

Se ha podido ver a través del tiempo cómo el vínculo de amor varía en función del contexto estético y cultural del momento. Se ha hablado de diferentes modelos de relaciones sexuales en los discursos traductológicos, como la relación del autor (hombre) con la traducción (mujer), o la del traductor (hombre) con la traducción (mujer); también se menciona la relación de amistad entre el autor y el traductor (hombre-hombre), caracterizadas por las atenciones paternas que se le dedican a la traducción (mujer), o, incluso, las relaciones del autor y traductor (hombre-hombre) con sus correspondientes lenguas madres (mujer-mujer) (Godayol, 2008: 68). Por ejemplo, Serge Gavronsky (1977) explica el proceso de traducción a partir del triángulo edípico:

⁹ El término se refiere a las traducciones que, para complacer y ajustarse al gusto y la propiedad de la época, son “revisadas y corregidas” por los traductores usualmente desde una perspectiva de superioridad de la lengua y del criterio (Horguelin, 1981: 76).

¹⁰ Al respecto, Delfina Cabrera cita a María Laura Gutiérrez quien se refiere también a los discursos dominantes de esta índole que se utilizan en el arte y que sitúan al hombre como “genio creador” y a la mujer relegada al papel de musa o dentro del contexto de las artesanías (Cabrera, 2013: 49).

madre objeto de deseo, padre autor del texto e hijo traductor. El hijo traductor tiene las alternativas de ser pietista o caníbal, lo que quiere decir que puede contenerse y respetar la autoría del texto o poseer, cautivar y violar al texto, transformándolo completamente –él le apuesta al canibalismo–. También, George Steiner en *After Babel* (1975) describe en cuatro fases el proceso de traducción de la siguiente forma¹¹: primero, el deseo del traductor de comprometerse con el texto, seducirlo y hacerlo sucumbir; segundo, la agresividad del traductor para penetrar y capturar el texto –que Godayol compara con una violación sexual–; tercero, la naturalización del texto cautivo que pasa a formar parte de la lengua madre del traductor; y cuarto, compensar la agresión que ha recibido el texto originario mediante prácticas de compensación (Godayol, 2008: 68)¹².

En estos modelos sexuales se posicionan metafóricamente al traductor en su rol de hombre y a la traducción como una mujer: el hombre, que es un sujeto activo, manipula y controla a la mujer que es un sujeto pasivo, un objeto manipulado. Por el contrario, uno de los objetivos de nuestro análisis será el de resaltar las visiones tan opuestas de Sarduy y Puig en cuanto a la traducción y la autotraducción, que relativizan estos valores binarios de sexo-género y por lo que es entendible que, de acuerdo con la percepción patriarcal de la traducción en ese momento, veremos que sus trabajos se enfrentaron a la censura y al rechazo de los contextos culturales de los que provenían.

Al esclarecer la figura utilitarista y objetivista que se le da a lo femenino a través del lenguaje en los contextos socioculturales y, más específicamente, dentro de la traducción, se puede reconocer la importancia que tienen todos los estudios y escritos sobre lo femenino y su reivindicación dentro del marco académico y literario. Entre ellos, veremos que las obras de Severo Sarduy y Manuel Puig encajan no solo por el trato tan abierto al tema de lo femenino, sino a otros factores que, dentro del lenguaje heteropatriarcal, también sufren de rechazo, como lo son la sexualidad, la identidad gay y el exilio. Sobre el tema, Fabricio Forastelli en su texto *Géneros sexuales y poscolonialidad en los estudios subalternos* (2008) cita el trabajo de Walter Mignolo, quien dice que estos estudios no solo se refieren a las figuras de subalternos, sino que se enfocan en la producción de conocimiento subalterno; es decir, que cuestionan los

¹¹ Sherry Simon (1996) también hace referencia a este lenguaje machista en la traductología y usa, igualmente, el ejemplo de Steiner, de quien afirma que, aunque no se explicita el género como masculino, toda la fuerza de su argumento supone la perspectiva masculina de la sexualidad. También afirma que lo que más debe criticarse en muchas formulaciones machistas de la fidelidad en la traducción es que suponen un sujeto “universal” (p. 28).

¹² Otro ejemplo es el de Thomas Drant (1566), quien, por su parte, describe con lenguaje colonizador en su prólogo de traducción de Horacio, el proceso que emplea para acercar un autor a un público cristiano, comparándolo con la purificación que lleva a cabo un marido (traductor) para casarse con una mujer cautiva (el texto).

procedimientos de legitimación que la crítica otorga a los materiales locales (Forastelli, 2008: 102).

Este estudio resulta importante, ya que se inscribe en los estudios coloniales y poscoloniales para traer a la luz la problemática de la importancia y relevancia de la literatura que se centra en lo textual-escrito y que debe concordar con los cánones de la literatura universal; una literatura que, como ya se expuso, tiende a promover patrones patriarcales en los condicionantes de aceptación de obras, dejando por fuera los textos de las luchas culturales locales. Los estudios subalternos investigan la naturaleza patriarcal del colonialismo, con el propósito de reconocer que los géneros sexuales y las sexualidades son parte, como la raza, la clase, la nacionalidad, de las localizaciones desde las que se puede producir valor y tácticas de resistencia (Forastelli, 2008: 102, 104).

Forastelli también cita a Silvia Delfino, quien afirma que los discursos subalternos nunca van a coincidir con el que le otorga la voz masculina, ya que la segunda está siempre enfocada en una lucha de poderes, mientras que las voces subalternas buscan y reclaman participación dentro del poder de la sociedad, no bajo el orden objetivo real, sino buscando transformar cómo se relacionan los sujetos y sus condiciones de existencia (Forastelli, 2008: 106). Finalmente, los estudios subalternos buscan que se reconozca la participación y relación entre los lenguajes y las prácticas: “No es lo mismo hacer estudios culturales sobre la pobreza que desde la pobreza. Cuando las mujeres, los gays o los indígenas producen una intervención, esta ya está inscrita en un debate actual sobre consenso e incorporación hegemónicos” (Forastelli, 2008: 106).

El discurso de Forastelli encuentra un punto en común con Keith Harvey, reconociendo las voces gay cuyas publicaciones, directa o indirectamente, entran a ser parte de la esfera pública y la comunidad gay; sin importar si un escritor se reconoce a sí mismo o no como un escritor gay –un sujeto que produce contenidos homosexuales que circulan dentro de contextos gay–, si sus novelas entran a hacer parte del canon que ayuda a elaborar o modificar una o varias comunidades gay, esos discursos ya serán parte de los debates sobre el poder hegemónico y patriarcal que se ejerce sobre las minorías dentro del espectro del género. Abordaremos en el siguiente apartado cómo la lucha de los discursos subalternos se ve reflejada en la perspectiva feminista de la traducción. A partir de la exposición de las prácticas de las traductoras feministas, estableceremos una relación con los procesos autotraductivos de nuestros escritores,

especialmente de Manuel Puig. Nos proponemos vincular la ideología gay contenida en la escritura y autotraducción de sus novelas con aspectos puntuales de la teoría de la traducción feminista, concretamente la reivindicación del rol femenino dentro de literatura.

3.3. Generalidades de la traducción feminista

De acuerdo con lo expuesto en los dos apartados anteriores, el lenguaje convencional y heteropatriarcal, manejado por las instituciones masculinas, se convierte en un peligro para la confianza, el autoestima, el desarrollo psicológico y la creatividad de todas las mujeres y, por consiguiente, para todo lo relacionado con cualquier grupo subalterno que se identifique con lo femenino –lo gay, lo *queer*, lo lésbico, lo transgénero–. Para oponerse a este enfoque, las escritoras y mujeres académicas tomaron una posición crítica frente al lenguaje estándar, reescribiendo o no prestando atención a los diccionarios u otros materiales de consulta, por considerarse que la sintaxis estándar y los géneros literarios establecidos reflejaban y perpetuaban estructuras patriarcales de poder, y promoviendo un nuevo lenguaje que reflejase la realidad femenina en la literatura y la sociedad (Bolaños Cuéllar, 2008: 430). Es en este punto donde nace la traducción feminista como una forma de instaurar su línea de pensamiento dentro de la historia literaria a través de la visibilización de lo femenino. Las traductoras feministas definen el lenguaje como un instrumento político poderoso, el cuál debe usarse para enfrentar asuntos como la intervención y la censura en la traducción, estableciendo reglas de uso para la corrección de textos.

Surgen dos enfoques feministas para tratar el lenguaje patriarcal: el reformista que lo percibe como un síntoma del sistema opresivo en el que se vive y el radical que lo entiende como una causa importante de la opresión. Así pues, en la segunda mitad del siglo XX, traductoras feministas como Sherry Simon abordan el discurso de la traducción desde un “activismo literario” y afirma que la traducción se considera como una forma de compromiso con la literatura cuyo propósito es mostrar de qué manera los traductores contribuyen al debate cultural y a la creación de nuevas líneas de comunicación cultural –esta idea concuerda con la propuesta de Keith Harvey sobre las *voces literarias gay* que ayudan a elaborar y a modificar a las comunidades– (Simon, 1996: viii).

Simon agrega que los asuntos de la identidad y, entre ellos, el del sexo-género, se vuelven un factor que es crucial para la comprensión de la cultura actual. También, que esta reflexión del género en la teoría de la traducción coincide con la nueva concepción de la traducción misma como “reescritura”. Por lo demás, muestra la importancia de las ciencias sociales y humanas en la reconfiguración del sexo-género, la identidad y las posiciones del sujeto en el lenguaje; evidenciar y resaltar diferentes identidades dentro de la política, la literatura y, más específicamente, en la teoría y la práctica de la traducción desestabiliza las líneas establecidas y reorienta el flujo del tráfico literario, creando nuevas comunidades intelectuales y culturales, e inyectando nuevas tensiones ideológicas a prácticas tradicionales (Bolaños Cuéllar, 2008: 420).

Dentro de este contexto, Simon propone una traducción con una perspectiva feminista, en la que la fidelidad de un texto no se orienta a un autor o lector, sino a un proyecto de escritura o “reescritura” donde participan tanto el autor como el traductor. Para ella, la perspectiva de género encuentra un par en la traducción y en la traductología porque todos comparten las mismas preocupaciones: “La forma como las diferencias sociales, sexuales e históricas se expresan en el lenguaje y cómo se transfieren estas diferencias entre las lenguas, así como el tipo de fidelidades que se esperan de las mujeres y los traductores en cuanto a los términos más poderosos en sus respectivas jerarquías” (Bolaños Cuéllar, 2008: 423). Dentro de las prácticas que se incluyen en la traducción con perspectiva feminista, Simon cita a Luise Von Flotow para referirse a la complementación y la inclusión de prefacios y pies de página. La autora concluye afirmando:

La traductora feminista afirma su rol como participante activa en la creación de significado; en sus reflexiones teóricas, prefacios y pies de página, afirma el carácter provisional del significado y llama la atención sobre el proceso de su propio trabajo. [...] la teoría feminista no pone de relieve un sentido libre que escribe sin restricciones, sino más bien en relación con los lugares donde el sujeto se define, una posición geográfica, un lugar histórico, la relación entre el traductor y el autor, etc. (Bolaños Cuéllar, 2008:426).

Este enfoque feminista ha recibido críticas por varios estudiosos, entre ellos, Sergio Bolaños Cuéllar, quien hace referencia a lo controversial que tiene la teoría feminista de la traducción por afectar la ética de la traducción, es decir, “el reconocimiento de la manipulación o la intervención del texto origen sin el consentimiento del autor”, lo cual “no exime de la responsabilidad ética del respeto a la palabra del otro o de la otra” (Bolaños Cuéllar, 2008: 427). Afirmamos que este tipo de

crítica sobre el respeto por la voz del autor no tiene ningún valor debatible en el campo de la autotraducción, el campo que comprende esta investigación. De modo que al vincular la ideología gay contenida en la escritura y autotraducción de nuestro corpus con aspectos puntuales de la teoría de la traducción feminista, como es nuestro propósito, este tipo de planteamientos no tendrán validez por ser el escritor y el traductor un mismo sujeto.

Por lo demás, nuestro análisis también estará inscrito dentro de la perspectiva de Annie Brisset (1990) que considera que la traducción depende fundamentalmente del lugar y el momento de su realización y está sujeta al orden del discurso que predomina en la sociedad receptora. Igualmente, desde este punto de vista, la postura de Bolaños Cuéllar sería más de carácter pragmática, siendo la de Brisset de índole sociológica. Del texto en cuestión nos proponemos resaltar dos aspectos: por un lado, la definición que cita de François Châtelet de ideología como "el sistema –más o menos organizado– de nociones, imágenes y 'valores' gracias al cual una colectividad o un individuo organizan en un conjunto aceptable la diversidad de su experiencia" (Brisset, 1990: 31). Esta descripción abarcará en el presente trabajo cualquier uso de este término que haya sido planteado previamente y se proponga de aquí en más. Por el otro, destacamos la relación que plantea entre los códigos que rigen el texto traducido y las configuraciones ideológicas que organizan los discursos sociales a partir de una posición determinada. Según Brisset, estas configuraciones condicionan la traducción a partir de unas normas contenidas en el discurso social, por lo que el traductor o traductora debe establecer prioridades y tomar decisiones que articulan y limitan la lectura o decodificación de un texto (Brisset, 1990: 27-32). Si bien "por naturaleza, la traducción crea la diferencia" (Brisset, 1990: 29), concebir su práctica únicamente a partir de la fidelidad textual con el autor, como la de Bolaños Cuéllar, resulta ser una visión restrictiva de su esencia modificadora.

Hasta aquí nuestro propósito ha sido definir y contextualizar los aspectos que consideramos se deben tener en cuenta dentro del análisis de las autotraducciones de novelas creadas por medio de una escritura gay. Dichas descripciones contextualizarán, como hemos mencionado, nuestro enfoque investigativo que partirá de la premisa de que los procesos autotraductivos de *Maitreya* y *Maldición eterna* se inscriben dentro de las prácticas de traducción –autotraducción– feminista, como el enaltecimiento de lo femenino y la politización del sexo-género; un ejemplo es el uso del recurso de los pies de página que menciona Von Flotow y es utilizado por Manuel Puig en *El beso de la*

*mujer araña*¹³. También en Puig veremos cómo la escritura y autotraducción corresponden más a los lineamientos feministas de la traducción –al reivindicar la figura femenina y explicitar el lenguaje patriarcal que se usa en contra de la mujer–, mientras que Severo Sarduy se inscribe dentro de las perspectivas de la traducción feminista con un enfoque de identidad gay y conciencia de género. Sustentaremos que la intención de escritura feminista y de género de ambos autores consiste en la deconstrucción del binarismo sexual de poder hombre-fuerte-activo sobre la mujer-débil-pasiva que, para ellos, se evidencia en todos los espacios socioculturales, políticos y literarios de las sociedades.

Además, de acuerdo con lo propuesto sobre la teoría de la identidad y la comunidad gay, proponemos una línea de investigación que evidencia que ambos autores exploran sus procesos de escritura y autotraducción feminista concebidos desde la dimensión privada de su identidad gay y las desarrollan a partir de sus dimensiones públicas o semiótica de identificación; es decir, desde la forma en que se relacionan como hombres escritores latinoamericanos, exiliados, homosexuales con todos sus círculos socioculturales. Así pues, nos adentramos en el último apartado teórico concerniente a la traducción y el género. Nuestra intención en este texto conclusivo será la de introducir a la parodia y específicamente uno de sus elementos, el *camp talk*, como una de las herramientas de estilo más importantes dentro de los procesos de escritura y autotraducción feminista y con enfoque de género. El objetivo de centrarnos en este recurso responde al examen de los resultados encontrados en el análisis comparativo de nuestro corpus que, como comprobaremos, parten de la concepción clave de los escritores de esta herramienta como motor de reorganización política y sociocultural.

¹³ Después de 1973 cuando Puig abandona Argentina debido a las amenazas, reside un tiempo en Nueva York donde hace una investigación sobre la homosexualidad y la propaganda nazi en la biblioteca de la ciudad (Cabrera 2013: 155) –específicamente, los dos libros consultados para el tema de la homosexualidad fueron *Homosexuality* del psicólogo inglés D.J. West de 1967 y *Homosexual Opression and Liberation* del politólogo australiano Dennis Altman de 1971–. Con este material, crea un sistema de notas al pie de su novela, *El beso de la mujer araña*, en el que él mismo se personifica “travestido” como la doctora Anneli Taube que presenta una teoría “progresista” sobre la homosexualidad en una tentativa por establecer un saber dentro de su público que correlacionara sexo, género y prácticas sexuales (Cabrera, 2013: 167). En entrevistas posteriores sobre el proceso de creación de la novela, Puig esclareció que una de las razones por las que utilizó este sistema fue porque no encontró ningún material que explicara la concepción básica de la homosexualidad en español y, debido a que el lenguaje era demasiado técnico para que los personajes lo conocieran, decidió tomar vida como la doctora Taube para explicarlo todo en su sistema de notas al pie (Romero, 2006: 222).

3.4. La parodia y el *camp talk*

Judith Butler afirma que la parodia es uno de los procesos clave en la teoría performativa debido a sus implicaciones políticas. La escritura paródica –desde donde comprenderemos también la práctica traductiva y autotraductiva– permite concebir la política sexo-género a partir del propósito de revelar que lo que se concibe como natural no es más que una parodia de la idea de lo verdaderamente natural y original (Butler, 1990: 95). Además de esta descripción, Keith Harvey (1998) es otro de los estudiosos que indaga sobre los usos de este recurso lingüístico, especialmente dentro del marco teórico de la traducción y el género. Según Harvey, uno de los usos más comunes del recurso de la parodia en este contexto es el del *camp talk*, un lenguaje que ha sido asociado con el discurso homosexual desde los años 40 y que se caracteriza por contener una macro-dimensión y una micro-dimensión –por ejemplo, una dimensión macro puede ser buscar identificación y vínculos dentro la comunidad gay, mientras que una dimensión micro puede referirse a diferencias subculturales– (Harvey, 1998: 446). Esta ambivalencia hace que este lenguaje sea difícil de traducir, ya que termina por depender de muchos factores de la comunidad gay que tienen que ver más con referentes culturales o, incluso, autobiográficos de un escritor.

El *camp* es una práctica homogénea del lenguaje que resulta del proceso consensual de la socialización de un individuo en una comunidad, el cual ha sido apropiado por la comunidad gay y la ha redefinido desde todo tipo de comunidades basadas en etnias, clase social, edad o ubicación geográfica (Harvey, 1998: 448). Este lenguaje se construye a partir de la alusión a los principios de decencia y rectitud de la escala de valores tradicional y patriarcal desde donde se desprende una incongruencia que es la que le otorga la fuerza subversiva que tiene. La incongruencia irónica del *camp* pone en evidencia una actitud desafiante a las normas culturales preestablecidas, cuyos mecanismos de crítica están desarrollados específicamente para burlarse, atacar y deconstruir los múltiples binarismos de la sociedad que parten de las categorías de natural/antinatural (Harvey, 1998: 454). El enaltecimiento de los principios y valores tradicionales expresados a partir de los gestos performativos extrasexuales –la semiótica de la identificación– que son tan representativos de la comunidad gay, convierten al lenguaje *camp* en un recurso paródico que logra adentrarse en prácticas heterosexuales, dándole voz y visibilidad a lo gay y *queer* y estableciendo una agencia cultural diferente. El *camp* realza los valores originales por medio de la parodia y aceptando su

originalidad como puerta de entrada a una demostración cultural que deconstruye el sentido de lo “original” (Harvey, 1998: 456).

La deconstrucción paródica que el *camp* realiza de los valores tradicionales patriarcales contiene varios rasgos que permiten identificarlo y, posteriormente, analizarlo. Este lenguaje se construye a partir de cuatro estrategias que son: la ironía, las referencias estéticas, el uso de la teatralidad y la intención humorística. También es muy común el uso del discurso sexual falocéntrico, con discursos tragicómicos que contienen referencias al deseo y la actividad sexual –latente o extinta–; además, se reconoce el uso enfático de la imitación teatralizada de todo lo femenino y, por último, el uso de diferentes idiomas, especialmente el inglés y el francés, como fuentes de referentes culturales y terminológicos (Harvey, 1998: 449, 450). Algunos de los factores que deben tenerse en cuenta para identificar y traducir el *camp talk*, que resultarán cruciales para delimitar los ejemplos de su existencia en *Maitreya* y *Maldición eterna*, son: la existencia, naturaleza y visibilidad de identidades y comunidades gay, objetivos gay establecidos antes de la traducción del texto, y la identidad sexual del traductor –autotraductor– y su relación con un grupo subcultural gay, con sus identidades, códigos y proyectos políticos (Harvey, 1998: 447).

Esta introducción a la parodia y al *camp talk* concluyen la intención de este capítulo de contextualizar y sentar las bases teóricas sobre las que se desarrolló nuestra investigación. Como hemos visto, la (auto)traducción ha sido el eje central que ha enlazado nuestra exposición; no obstante, puede surgir la pregunta de por qué ligar los campos del exilio y el género con la autotraducción, si bien a primera vista su intersección no es tan obvia. Precisamente, y como expondremos a continuación, el poco adentramiento en el vínculo de estos objetos de estudio lo hace un tópico cuyo exotismo devela la necesidad de indagar otros elementos, cada vez más concretos, que condicionan las prácticas traductivas y los sujetos que las llevan a cabo.

4. Tres bases teóricas enlazadas

Gracias al enfoque sociológico, la traductología ha podido ir más allá de los estudios pragmáticos basados en nociones de equivalencia; pensar en el contexto social, cultural y político de un traductor expande las formas en que se puede entender y analizar su práctica. De ahí que se haya pensado en la figura y el ejercicio de la autotraducción, la cual es desempeñada por un sujeto que personifica todos los criterios literarios y

traductológicos que se pueden aplicar a un estudio de caso. Como vimos en nuestro primer apartado, este modelo resulta en especial controversial, ya que su propia existencia cuestiona los presupuestos lineales y equivalentes que han sido investigados dentro de los estudios de traducción: autor/traductor, original/traducción, lengua fuente/lengua meta. Por tanto, se ha intentado invalidar su pertenencia a la traductología catalogándolo de inusual y ajeno a la traducción. Nuestro recorrido por la evolución de la concepción de la autotraducción ha demostrado que, por el contrario, el estudio de su práctica ha ido en aumento y, a partir de este, el análisis de los componentes de las biografías de los escritores-autotraductores.

Cobran protagonismo, entonces, diversos estudios que han sido vinculados, en primera medida, a la traductología y que ahora se aplican a la autotraducción. En esta línea teórica posicionamos nuestro trabajo como otro estudio de caso que busca vincular otros campos del conocimiento con los estudios de traducción, como han hecho los autores que expusimos a inicio de este capítulo. No obstante, consideramos que nuestra propuesta tiene dos elementos poco explorados dentro de este marco sociológico. Por un lado, la mayoría de los estudios con enfoque sociológico han sido abordados solo desde un eje temático diferente al de la traducción, siendo los más visitados los aspectos culturales y nacionales del autotraductor. En cambio, nuestro estudio se posiciona como una suerte de triada de la (auto)traducción, ya que además de indagar el estado actual de la figura de los autotraductores dentro de la traductología, propone dos perspectivas más: el exilio y el género; esto, consideramos, proporciona una visión más global de los estudios de caso. Por otro lado, si bien el exilio ha sido ya examinado a partir de su relación con la autotraducción, es el segundo componente, el género, el que sostenemos que también le da un valor agregado a esta investigación. Sustentamos esta afirmación en la experiencia vivida en el proceso de indagación bibliográfica. Al buscar textos que retrataran la relación entre la autotraducción y el género, solo pudimos recopilar un texto que planteara un estudio a partir de estos dos conceptos.

El texto en cuestión pertenece a Rainer Guldin (2007), quien evalúa cómo funcionan las narrativas de varios autotraductores, entre ellos Vladimir Nabokov, Julien Green, Raymond Federman y Abdelkebir Khatibi. Las narrativas que quiere resaltar Guldin son las de ruptura y descoyuntura –que para él describen la indispensable pero imposible tarea de encontrar un punto medio entre las dos partes irreconciliables de la identidad sexual–, en segundo lugar las de mezcla y unión –donde toma a la autotraducción como una interacción de los roles sexuales– y, por último, una narrativa

que busca una salida de la dualidad por medio de la apertura de una tercera dimensión fundada en la idea de multiplicidad cultural y posiblemente sexual (Guldin, 2007: 194). Cada uno de los autores escogidos sirve como ejemplo de una de las narrativas que Guldin propone y que sustenta a partir de sus obras. Guldin concluye, de manera global, que muchos de los autotraductores o “escritores multilingües” (Guldin, 2007:210) tienden a reproducir metáforas de género de manera expandida y revisada en sus textos; igualmente opina que la fidelidad a las lenguas usualmente entra en un campo de ambigüedad de roles en el que la interacción de éstas termina en encuentros que contaminan la naturaleza de las mismas y que, a su vez, tratan de abolirse, incluso creando una tercera dimensión comunicativa compuesta por las dos.

No corrimos la misma suerte al buscar textos que problematizaran la autotraducción, el exilio y el género en un solo planteamiento; mucho menos relacionados a Manuel Puig y Severo Sarduy. Nuestro interés en el estudio enlazado de ambos autores corresponde a la similitud de sus trayectorias como escritores latinoamericanos cuyas obras están enfocadas en el tópico del género y que realizaron prácticas autotraductivas; además de la evidencia de su cercana amistad. Puig conoció a Sarduy por medio de Néstor Almendros, un compañero de estudios del primero y español de ascendencia cubana quien, posteriormente, alcanzó gran reconocimiento por su trabajo como director de fotografía¹⁴ y fue quien impulsó la primera novela de Puig. El objetivo de la presentación fue que Severo Sarduy ayudara a Puig con la publicación de su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, en Éditions du Seuil, editorial donde trabajaban él y su pareja, François Wahl (Levine, 2000: 169). Si bien Sarduy no pudo concretar la publicación de esa novela, la relación que establecieron los dos escritores se mantuvo a lo largo de sus vidas, por medio de encuentros, apoyo profesional¹⁵ y correspondencias.

Los dos siguientes capítulos estarán dedicados y divididos, cada uno enfocado en un escritor, en un recuento biográfico y el análisis de sus prácticas autotraductivas a partir de los resultados que encontramos en el análisis comparativo realizado de sus

¹⁴ Incluso, Néstor Almendros llegó a ganar un premio Óscar por mejor fotografía gracias a su participación en el film *Days of Heaven* de 1978.

¹⁵ En la entrevista realizada a Manuel Puig por Elena Poniatowska contenida en *El diálogo interrumpido: Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978* de Gabriela Goldchluk, la entrevistadora afirma que antes de su segundo encuentro con Manuel Puig, este le regaló un libro de Severo Sarduy: “Después de la entrevista efectuada hace un par de años al escritor argentino Manuel Puig en casa de Beatriz Baz, recibí dos libros provenientes de América Latina; uno de ellos de Severo Sarduy; ambos me los enviaba Manuel Puig, el hecho me llamó la atención, primero por la gentileza de Manuel al recordarme y segundo porque los escritores latinoamericanos no suelen enviar libros de otros autores, apenas si logran hacer llegar los suyos.” (Goldchluk, 2011:274).

novelas en ambas versiones. También, complementaremos con el engranaje teórico pertinente que cada uno tiene sobre sus experiencias de vida y sus obras literarias. Cabe anotar que estos recuentos no pretenden llevar una linealidad biográfica de la vida de ambos autores, sino, por el contrario, enfocarse en aquellos momentos de sus trayectorias vitales, sociales y profesionales que resultan significativos para el análisis de la práctica autotraductiva desarrollada por los dos. Como lo sostiene Pierre Bourdieu (2011), se suele considerar la vida como un conjunto inseparable de los acontecimientos de una existencia individual concebida como una historia y el relato de esa historia, siguiendo una linealidad, un trayecto o un viaje que tiene un inicio y un fin (Bourdieu, 2011: 121). Al igual que él, nos alejamos de esta postura para enfocarnos en una que defiende las relaciones objetivas que se dan entre los diferentes momentos de la vida de una persona, los cuales tienen mayor relevancia debido a las interacciones y vivencias que construyen la personalidad e ideología del individuo y, en este caso, también en el plano intelectual, la construcción de una identidad literaria.

II. Autotraducción en Severo Sarduy

1. Introducción a la obra de Sarduy

Maitreya es la cuarta novela de Severo Sarduy publicada en octubre de 1978 en Barcelona, dentro de la colección Nueva Narrativa Hispánica de la editorial Seix Barral. Por su parte, la versión autotraducida, *Maitreya*, fue publicada en París en 1980 en la editorial Éditions du Seuil, dentro de la colección “Tel Quel” dirigida por Philippe Sollers. La modalidad de autotraducción ejecutada fue la de autotraducción asistida junto a la traductora Françoise-Marie Rosset, además de ser un tipo de traducción consecutiva, debido a que la escritura y la autotraducción se hicieron en orden cronológico. Las siete novelas del escritor fueron creadas en situación de exilio y cinco de ellas fueron autotraducidas de forma asistida, excepto su primera obra *Gestos* y su última obra *Pájaros de la playa*, que fue publicada póstumamente¹⁶. Además de sus novelas, sus traductores colaboraron con la (auto)traducción asistida de ensayos y poemas, siendo estos principalmente: Aline Schulman, Étienne Cabillon, Françoise-Marie Rosset, Jacques Henric y Philippe Sollers. Esto demuestra el interés constante de Severo Sarduy por la práctica autotraductiva y el trabajo colaborativo, que estuvo presente a lo largo de toda su trayectoria. Otros de sus escritos fueron usualmente redactados tanto en francés como en español, ya que, como veremos más adelante, lo motivaba escribir en francés cierto deseo de consagración y la intención de que su

¹⁶En orden cronológico, las siete novelas del escritor son: *Gestos* (1963), *De dónde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972), *Maitreya* (1978), *Colibrí* (1984), *Cocuyo* (1990) y *Pájaros de la playa* (1993).

ideología fuese leída en diferentes partes del mundo, especialmente en Francia, donde vivía.

Como vemos, la práctica autotraductiva comenzó en una etapa muy temprana de su creación literaria, en la que ya se percibía una identificación y delimitación estilística. De los traductores que ayudaron a Sarduy en su labor, solo Aline Schulman tuvo la oportunidad de hacerlo en dos oportunidades –en *Colibrí* y *Cocuyo*– y ya posteriormente lo hizo solo como traductora de su obra póstuma. Sarduy siempre recurrió al mismo par de lenguas para ejecutar su autotraducción, siempre desde español hacia el francés; por lo que la lengua con la que produjo toda su obra literaria directa fue siempre la misma, su lengua materna. No obstante, como mencionamos, en otros formatos como artículos y ensayos el escritor se tomó la libertad de escribir directamente también en francés.

La evidencia de la práctica de la autotraducción consecutiva responde, más allá de las fechas de publicación, a la información disponible que procede de entrevistas al autor y otras fuentes testimoniales, como el diario que llevaba mientras escribía *Cobra*. Es en este punto donde más se apoyó en los traductores que asistieron su labor, ya que las publicaciones de sus novelas tienen fechas muy cercanas, lo que evidencia que Sarduy estuvo suficientemente atareado tanto con la escritura y edición de la novela en español, como con la versión francesa, por lo que necesitaría apoyo especial en esta etapa creativa.

Este capítulo tiene por objetivo, en primera instancia, describir el contexto sociohistórico del escritor con el fin de establecer su situación de exilio y otorgar un marco al proceso de creación de su obra literaria. Adicionalmente, nos proponemos exponer las diferentes lecturas críticas sobre Sarduy que permitan identificar las características de su estilo de escritura y sus posturas ideológicas. Una vez contemos con este bagaje, nuestro propósito será analizar los procesos de escritura y autotraducción de la obra *Maitreya* a partir de los presupuestos teóricos identificados y el fruto obtenido del análisis comparativo de las dos versiones de la novela. Si bien reconocemos la importancia y participación de la co-traductora Françoise-Marie Rosset en todo el proceso autotraductivo, nuestro enfoque de análisis será en la figura del autotraductor y en Severo Sarduy como tal, debido a que es este nuestro campo de investigación y a que asumiremos que todas las decisiones tomadas y ejecutadas en la práctica fueron concertadas por los dos actores. El resultado de este análisis nos guiará al último objetivo que nos proponemos para este capítulo, el de generar conclusiones

sobre las características y condicionantes de la práctica autotraductiva de Severo Sarduy.

Así pues, el orden que proponemos para tales efectos es, primero, exponer los elementos más significativos de la trama de la novela y, así, en el segundo apartado los rasgos más importantes de la relación del escritor con su país, su emigración y su posterior reconocimiento como exiliado. Destacaremos los aspectos que consideremos pertinentes para elaborar un perfil de escritor exiliado y, así, poder conectarlo con la crítica a su obra literaria. Concluiremos el segundo apartado por medio de una exposición somera de las principales posturas de la crítica con respecto de su obra con el fin de delimitar con más precisión el perfil planteado. Consecuentemente, en el tercer apartado nos embarcaremos en el análisis como tal de la obra *Maitreya* clasificado a partir de los diferentes componentes ideológicos que consideramos constituyen la semiótica de identificación de Severo Sarduy. Los componentes en los que basaremos nuestro análisis son: el barroco, la cubanidad, el erotismo y el placer, los nombres y la mutación de la identidad, el travestismo y cambio de género, la parodia y el *camp talk*, y el desplazamiento y la (auto)traducción. Finalmente, el cuarto apartado competirá a las conclusiones que surjan de nuestra tarea analítica en consecuencia con los planteamientos teóricos planteados en el capítulo anterior.

Concretamente sobre *Maitreya*, el episodio a partir del cual esta novela fue concebida fue, de acuerdo con el mismo Sarduy, de carácter paródico: en su primer viaje a Oriente confesó que la primera impresión que le generó su llegada fue la de haber regresado a Cuba y reconoció como válido el error de Cristóbal Colón al llegar a la isla y haber pensado que se encontraba en las Indias. Este sentimiento de familiaridad fue más evidente en Indonesia al ver la vegetación tropical, el verdor y el agua, los bambúes y las palmas; el teatro balinés y el Kechak, baile ritual milenario repleto de muchachos cantando en medio de la selva, adornados con flores en la cabeza, que Sarduy asociaba con el chachachá cubano (Sarduy, 1986: 5). Luego, en el templo de Borobudur, el del gran mandala, rodeado de Budas suaves y femeninos, *Maitreya* nace como una posible versión del Buda del futuro, pero también como una parodia del regreso a Cuba que representó su viaje a Oriente. No en vano los personajes de la novela están en un constante desplazamiento, que empieza en los templos tibetanos, llegan a Sagua la Grande, ciudad cubana donde hubo una importante colonia china (Sarduy, 1979: 4), e incluso alcanzan a tener una estadía en Miami, en medio de una piscina de un hotel. Dado el sentido de desplazamiento de la novela de oriente a

occidente, el mismo Sarduy la cataloga como la anulación o la parodia de *Cobra* (Sarduy, 1979: 4) y se compone, retomando la figura del pastiche o el *collage*, como una mezcla de elementos paródicos intertextuales.

El nombre de la novela cuya autotraducción estudiamos en este capítulo, *Maitreya*, proviene de la creencia del budismo en el advenimiento de un Buda del futuro, Bodhisattva Maitreya, que vendrá a la Tierra a lograr la completa iluminación de un Buda y a enseñar el *dharma*. Esta creencia proviene de diferentes sutras y se ve plasmada en la primera parte de la novela, que relata el nacimiento y corta vida del tan esperado Buda. La novela se constituye a partir de un dualismo que estructura los aspectos centrales de la narración, como la presencia de varios personajes gemelos o correspondientes –las hermanas Leng, las gemelas La Divina y La Tremenda– o la división del relato en dos núcleos centrales.

La primera parte retrata, por medio de una parodia e ironía muy marcada, los fanatismos religiosos que se ven plasmados en los tratos y comportamientos de las hermanas Leng, niñeras obsesivas del pequeño Buda. También se plasma en ella el fanatismo en los comportamientos colectivos de los seguidores que quieren adorar al Buda del futuro, al punto de querer que una parte del maestro se quede con ellos, de la forma más literal posible.

La segunda parte se enfoca en las vidas de las gemelas La Divina y La Tremenda en Cuba. La línea de la historia sigue el momento en que las niñas nacen con supuestos poderes y a través de sus vidas que están marcadas por un deseo de fama y lujo. Por medio de excesos, Sarduy relata cómo estos dos personajes obesos y obsesos se jactan de placeres gastronómicos y sexuales, ayudadas por otros personajes paródicos como el enano, Luis Leng –uno de los compañeros sexuales–, el chofer y la representante con aspecto masculino que promueven todos los abusos que se les ocurren las gemelas, especialmente a La Tremenda, al punto de absorber en cuerpo y alma a su propia hermana. El fin de la historia encuentra su momento paródico más explícito cuando, debido a las exageraciones sexuales de la Tremenda, esta concibe y da luz a un hijo que prueba ser cualquier cosa menos el tan esperado Buda.

2. Sarduy, su experiencia y su ideología

2.1. Cuba y su exilio

Este recuento biográfico iniciará en 1959 en el momento en que Severo Sarduy deja Cuba para irse a Europa becado por el gobierno de la Revolución para estudiar crítica de arte en la *École du Louvre* de París. A partir de entonces Sarduy comienza una ruta ideológica que lo llevará a conectarse con la cultura del lejano oriente y por medio de la cual regresará a su isla a través de su literatura, ya que físicamente nunca pudo volver a hacerlo. En esta deja atrás sus primeras experiencias poéticas y literarias en las revistas *Ciclón*, *Revolución* –con su suplemento literario *Lunes de Revolución*– y en la página literaria *Diario Libre* (González Echevarría, 1993: 755); además de los efervescentes gritos de una revolución recientemente exitosa marcada por la entrada de Fidel Castro a La Habana. Lo que sí lleva consigo son las semillas de una pasión por la cultura de su país y por la literatura de José Lezama Lima, su futuro objeto de estudio y constante referente.

Un año después, ya en Europa, y como buen amante del arte, Sarduy viaja a la Capilla Sixtina en Italia donde conoce a François Wahl, quien sería su compañero de vida y de viajes hasta la muerte del primero en 1993. Wahl lo introduce a la vida intelectual parisina de la época, lo invita a incursionar en la revista *Tel Quel* –proyecto de difusión del grupo estructuralista francés– y por medio de la cual conoce a su amigo y maestro, Roland Barthes (González Echevarría, 1993: 756). A partir de la revista estructuralista, Sarduy dará rienda suelta a un estilo barroco inspirado en Lezama Lima, que siempre conservará y con el que alcanzará a producir una escritura libre de ideologías literarias; en palabras del investigador Roberto González Echevarría: “En *Tel Quel* Sarduy logra hallar una teoría que le permite, por un lado, dar rienda suelta al barroquismo lezamiano del cual nunca habrá de desprenderse, y a la vez producir una literatura que no esté sujeta a ideologías, sin ser por ello trascendentalista o escapista” (González Echevarría, 1971:731). Es posible que sea en este momento, a inicios de la década de los sesenta, cuando Severo Sarduy concibe por primera vez su posición de exiliado una vez tomada la decisión de no regresar a su país.

A pesar de haber sido en un principio la Revolución la que le permite llegar a Europa por medio de la beca, el torbellino intelectual parisino empieza a mostrarle, de la mano de Wahl y Barthes, su concreto y verdadero alejamiento con la Revolución

cubana que, además de ser físico, también representa una contraposición con su credo artístico y su no disimulada homosexualidad (Goytisolo, 2008: 1). Y es que son varios los autores que evidencian en sus escritos la fuerte persecución a homosexuales en la Cuba de Fidel Castro y de cómo esto terminó por convertirse en una de las razones de peso para que Severo no regresara a su país. Uno de estos autores es Roberto González Echevarría, quien le atribuye a Sarduy un temor en cierta época de su exilio a estas campañas homofóbicas en la isla, o incluso Guillermo Cabrera Infante quien se atribuye haber causado que Severo tomara la decisión de vivir por fuera de Cuba:

Fui tal vez el causante de que su estancia en París se convirtiera en exilio. Paseando por los jardines del Louvre en octubre de 1962, me dijo que sus estudios históricos [...] terminaban y planeaba regresar a Cuba. Le dije que sería un error, un horror. Acababa de saber de la persecución de homosexuales que se sistematizaba en toda la isla: sería una víctima propicia (Cabrera Infante, 1993: 1).

No solo es Sarduy uno de los afectados por este régimen; otros estudiosos de la literatura cubana dan cuenta de cómo varios escritores cubanos homosexuales cuyas novelas versaban sobre temáticas igualmente homosexuales terminaron exiliándose para salvar su vida. Tal es el caso de Reinaldo Arenas, mencionado por Enrico Mario Santí en su libro de ensayos *Bienes del siglo sobre literatura cubana* (2002), quien habla del nacimiento de su amistad con el escritor luego de haberlo entrevistado en el estado de Florida justo después de su viaje a un exilio autoimpuesto. Santí también resalta cómo estos autores eran alejados del mundo académico cubano por sus “crímenes infames” (Santí, 2002: 250).

No es en vano, pues, que Sarduy termine por apropiarse enteramente de su figura de exiliado, resignificándola y llevándola hasta su literatura –nos referimos al momento expuesto previamente en el apartado 1.3. de esta investigación en el que el escritor se vuelve consciente del valor forzado que tiene su exilio y por el cual no podrá regresar a su país–. Posteriormente en su escrito de 1990, “Exiliado de sí mismo”, el escritor evidenciará cómo luego de toda una carrera literaria, llega a considerar que la figura de exiliado la ha cargado consigo desde siempre y se pregunta: “¿No será algo que está en nosotros desde siempre, desde la infancia, como una parte de nuestro ser que permanece oscura y de la que nos alejamos progresivamente, algo que, en nosotros mismos es esa tierra que hay que dejar?” (Sarduy, 1990). Sarduy trae a colación el exilio *in situ* de José

Lezama Lima –también denominado “insilio”¹⁷–, quien nunca abandona su casa en la Habana, pero que no deja de ser un extranjero de la tierra que habita y de las ideologías que lo rodean. Sarduy se halla a sí mismo dentro de una especie de grupo selecto de personajes extranjeros que, de forma cíclica, habitan los mismos lugares y se relevan física e ideológicamente: “Los escritores no se han exiliado desde principios de siglo, ni a Francia ni a París, sino a un barrio de París, el Barrio Latino y a dos o tres de sus cafés” (Sarduy, 1990). Podemos ver, entonces, que también hay en Sarduy una distinción de las figuras metafóricas del exilio, haciendo una separación entre la figura poética y la política.

Sarduy también problematiza estas dos figuras al afirmar que el exilio se convierte en una patria sin tierra ni soberanía, compuesta por una población diseminada y a la vez unida por una misma condición, sin importar su posición geográfica. Es esta misma condición por la que los escritores exiliados desarrollan proyectos de expresión artística en conjunto, como la revista *Nuevo Mundo*, donde colaboran autores latinoamericanos como Guillermo Cabrera Infante, Gabriel García Márquez, Guimarães Rosa, José Donoso, Gustavo Sáinz y el mismo Manuel Puig: “Desterrados que como él encuentran entre sí los reflejos necesarios para asegurarse del valor y de sus propias existencias y vocaciones” (González Echevarría, 1971:732). Además de estas amistades, varios estudiosos evidencian cómo Sarduy logró vincularse y constituir una red literaria e intelectual compuesta por escritores, editores e intelectuales latinoamericanos y europeos, por lo que se convierte en un referente literario por medio de sus trabajos editoriales en Éditions du Seuil y Gallimard. Además de los miembros de las revistas *Tel Quel* y *Nuevo Mundo*, Sarduy estableció conexiones con figuras como Fernando Botero, Octavio Paz, Suzanne Jill Levine y Juan Goytisolo¹⁸.

Por su parte, François Wahl se refiere a Sarduy como una persona que estuvo constantemente en el foco sociopolítico de su época y con una perspectiva bastante definida al respecto: “Del mismo modo que Severo no tenía «cabeza» política, esto no le impedía tomar partido sin ambigüedad alguna –digámoslo: era de izquierda e incluso de extrema izquierda– cuando se trataba de Cuba o Francia (Wahl, 2008: 5). Incluso, al evaluarse cronológicamente, Sarduy fue contemporáneo y participante de una época con

¹⁷ Utilizamos el término de acuerdo con la definición planteada por Cabrera (2013: 138).

¹⁸ Este último fue uno de sus amigos más cercanos que, a través de un mensaje póstumo, hace referencia al humor de Sarduy, su mestizaje idiomático, su conocimiento cultural, su absoluta libertad de escritura, y su entereza y reticencia ante las diferentes presiones ideológicas o comerciales que pudiesen comprometer su trabajo de editor (Goytisolo, 1993).

grandes cambios ideológicos colectivos como el mayo francés y el hipismo. En palabras de Gustavo Guerrero:

Efectivamente, este cubano que viaja por Oriente y se disfraza de oriental es –no habría que olvidarlo– un contemporáneo del Mayo francés y de los *hippies*. En otras palabras, vive en una época en la cual la crisis de los valores de Occidente desemboca en una crisis general de nuestro modelo de civilización, lo que lleva a las revueltas juveniles a tomar un cariz abiertamente anti-occidental y a soñar incluso con un utópico porvenir no-occidental. Para la mayoría de aquellos jóvenes franceses o norteamericanos, el interés por el Oriente es por entonces inseparable de la crítica de Occidente, pues, dentro del clima de efervescencia que se respira en esos años, el Oriente representa algo más que un objeto científico o una destinación turística: es la posibilidad misma de construir sobre bases nuevas las relaciones entre conciencia, lenguaje y mundo; es la posibilidad de fundar otra civilización despojándose del apretado corsé judeocristiano (Guerrero, 2008: 2).

Sarduy comienza a apropiarse de una ideología de libertad que aprende por medio de esta época revolucionaria, pero también termina por alejarse de actos revolucionarios, más por un desacuerdo con la violencia –François Wahl resalta cómo a Sarduy le repugnaban las atmósferas violentas, como la de la fiesta de Durga en Calcuta, repleta de sacrificios sangrientos (Wahl, 2008: 5)–. Así pues, para poder hacer un análisis de la obra de Sarduy, es necesario desligar su ideología de libertad de pensamiento de cualquier doctrina revolucionaria con intenciones violentas, una razón más por la que termina por desvincularse de la Revolución cubana.

Otro aspecto que permite identificar la intención politizada del escritor en sus obras es su bagaje del mundo del arte, el cual configura sus denuncias –en especial a la cultura machista y discriminadora latinoamericana de la época– por medio de los recursos estéticos comunes dentro de la cultura gay, expuestos en el apartado sobre la parodia y el *camp talk* del capítulo anterior, además de otros como el *kitsch* y el arte *pop*. De hecho, ya en sus primeros años de trayectoria es posible percibir en Severo Sarduy una asociación estrecha entre el arte y la revolución, con una postura que disidía del pensamiento revolucionario de su isla que rechazaba propuestas más individuales como la de Sarduy¹⁹. El discurso del escritor estaba más enfocado al plano estético y buscaba alternativas a los puntos comunes y trivializados del imaginario colectivo; por

¹⁹ Al respecto, en el discurso pronunciado por Fidel Castro en el *Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura* en La Habana en 1968, Delfina Cabrera resalta la retórica universalista de izquierda que el revolucionario propagaba en la isla: “Los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones, en manifestaciones del arte revolucionario, alejado de las masas y del espíritu de nuestra revolución” (2013: 153)

ejemplo, hizo una crítica al “arte figurativo” de la época, denunciando la falta de “cuadros que ‘signifiquen’ algo, que den opiniones...” (González Echevarría, 1971: 730). Sarduy propone un arte nacional por fuera de las obviedades, sin “cuadros de guajiros y palmas” ni un teatro nacional con “gallegos y negritos”, o una poesía nacional que “no cante a los turistas y a los soldados” (González Echevarría, 1971: 730).

2.2. La crítica a su obra literaria

El escepticismo que fue creciendo en Sarduy con relación a la Revolución fue volviéndose más enfático en su exilio; tanto es así que le fue generando enemistades dentro del mundo literario, más específicamente con los escritores relacionados con el *boom* latinoamericano, en un momento en que las ideologías revolucionarias de este fenómeno literario se afincaban en las de Cuba. Esto, sumado a la temática erótica y homosexual de sus novelas, le generó varios desaires y agresiones en su contra, como lo afirma González Echevarría, amigo cercano de Sarduy que cuenta cómo su amigo le confiaba los malos gestos que autores como Fuentes, Cortázar y Vargas Llosa le conferían por conveniencia en los momentos en que más afiliación tenían con la Revolución cubana, ya que esto se traducía en viajes a la isla y elogios bajo la máscara revolucionaria que era la que tanto éxito les garantizaba a sus novelas (González Echevarría, 1993: 757).

Otros tantos agravios fueron especialmente de sus compatriotas cubanos que se llegaron a lanzar en diatribas y críticas a su obra literaria y vida privada; tal es el caso de Ambrosio Fornet que en 1967 trató de atacarlo llamándole “escritor franco-cubano”, o de una nota sin firmar en la antología *Narrativa cubana de la revolución* de 1969 donde anexo a un fragmento de *Gestos* se puede leer “y cuatro relatos de autores que no tienen nada que ver con la revolución cubana, a la que han traicionado, y por lo tanto sobran en una antología de este tipo y con este título” (González Echevarría, 1993: 757). Se suman a estas, burlas homofóbicas como la de Roberto Fernández Retamar en su ensayo “Calibán” de 1971 que se refiere a un “mariposeo neobarthesiano de Sarduy”, y la de Luis Pavón en 1968 que, escondiéndose bajo el seudónimo de Leopoldo Ávila, escribe

en *El caso Padilla. Literatura y revolución en Cuba*²⁰: “Con Sarduy y Adrián García [los escritores exiliados] trazan desde el extranjero el camino de la traición con colores rosados a cuanta gente les cae cerca” (González Echevarría, 1993: 757-758). Otros, un tanto más viscerales, como Jesús Díaz, llegaron a comentar ante preguntas del Instituto de Literatura Chilena sobre Cabrera Infante y Severo Sarduy: “¿A qué hemos venido aquí: a hablar de literatura o de gusanos?”²¹.

González Echevarría y François Wahl afirman que tal era la tranquilidad de Sarduy ante estos agravios que poco comentó o le llegaron a importar tales desaires públicos, teniendo en cuenta que a esos ataques se les contraponían, y en mayor cantidad, los elogios a su creación literaria. Incluso, Enrico Mario Santí llega a postular a Guillermo Cabrera Infante, a Reinaldo Arenas y a Severo Sarduy como los miembros del *boom* latinoamericano en Cuba; y sostiene que son tal vez los más significativos por su directa y biográfica relación con el régimen (Santí, 2002: 256). Tan poco le importaban a Sarduy tales agravios que sus amigos recuentan varios sucesos donde él mismo propiciaba situaciones incómodas y alusivas a la homosexualidad con burócratas cubanos con los que coincidía en reuniones sociales parisinas: “Desinflaba a burócratas cubanos en misión parisina que velaban por sus inclinaciones sexuales, hablándoles en femenino, e instándolos a no ‘traducirse’ al usar desinencias masculinas” (González Echevarría, 1993: 759). Su indiferencia hacia todo ese tipo de asuntos expandió los límites de su expresión personal y literaria; esto le supuso consecuencias que llegaron a ser muy positivas, como se puede ver en la experimentación del barroco en sus novelas, al igual que negativas, por los límites de la expansión y circulación de sus obras.

En primera medida, de estos aspectos que se pueden considerar negativos, no todos afectaron a Sarduy personalmente. La personalidad y contenidos de sus novelas fueron causa de que su literatura fuera vetada en su tierra y de que su nombre fuera tabú en los círculos académicos cubanos; ninguna de sus obras llegó a ser editada en la isla, ni siquiera hoy en día (Ayala-Dip, Martí, Valenzuela y Vicent, 1993). Tampoco, como lo expresa en su ensayo “Exiliado de sí mismo”, existía en los anales de literatura nacional –al menos hasta la fecha en que escribió el ensayo– (Sarduy, 1990: 2), ni llegó a figurar en el *Diccionario de la literatura cubana*. Otra evidencia del anonimato que

²⁰ Delfina Cabrera se refiere al caso Padilla como “los debates internacionales que suscitó el encarcelamiento en su país del escritor cubano Heberto Padilla en 1971, así como su posterior liberación y público arrepentimiento que marcan el fin simbólico de la que había sido la comunidad intelectual latinoamericana de la década anterior” (Cabrera, 2013: 130).

²¹ Todas las citas que hacen referencia a los ataques hechos a Severo Sarduy provienen de las evidencias de Roberto González Echevarría que se encuentran en su texto titulado: Severo Sarduy, 1993.

padecía Sarduy en Cuba es el texto “La entrada de Severo en la Habana” de Nelda del Castillo, escritora y dramaturga cubana que viajó por el mundo presentando las novelas del escritor como obras de teatro. Del Castillo resalta la ardua tarea que fue encontrar las obras de Severo Sarduy a mediados de 1997 en Cuba, las cuales buscaba incansablemente en aras de utilizar dicho material para montar con su grupo *El ciervo encantado* una obra con la suficiente fuerza para el público cubano (Del Castillo, 2008: 1). Esta privación de lo que puede considerarse un patrimonio nacional es, al mismo tiempo, una invitación a la exploración y explotación de la literatura de Sarduy en Cuba; es así como Del Castillo afirma que, gracias al esfuerzo no exento de dificultades, ha podido introducir a Sarduy en Cuba a través del teatro, creando un público que ella reconoce no tan numeroso y joven, pero que se han convertido en seguidores que han podido encontrarse con la obra del escritor, incluso por medio de otras disciplinas, como el arte plástico, la crítica y la actuación (Del Castillo, 2008: 6).

La falta de reconocimiento o referencias a su nombre no fue lo que siempre afectó a Sarduy con respecto a su nación. De acuerdo con François Wahl, es cierto que los primeros años de su vida literaria estuvieron condicionados por una suerte de deseo de reconocimiento presente, más afiliado a una fórmula de necesidad de explotación de sus singularidades y recursos personales, lo que él consideraba que “le daba sabor a su vida” (Wahl, 2008: 7). Luis Antonio de Villena retrata en su artículo de 1993 “Mangos, labios y babanas” para *El Mundo* cómo Severo Sarduy había expresado en entrevistas anteriores al mismo diario que su felicidad más grande “sería lo que le pasó a Roland Barthes, que iba en un metro japonés y se encontró a alguien leyendo uno de sus libros” (1993). Por este motivo, Severo se lamentaba de que sus compatriotas no pudieran leerle, de que no pudieran conectarse con su resignificación de la cultura cubana y de lo que esta se había convertido para él en el exilio (De Villena, 1993). Sin embargo, Wahl reconoce que posteriormente un Sarduy más maduro terminó por considerar el reconocimiento más como medio de consagración, pensándolo a partir de huellas –ya fuera de su obra escrita o pictórica– que dejaría en la tierra; no obstante, claro está, que sin pensar en qué finalidad específicamente tendrían dichas huellas (Wahl, 2008: 7).

Así pues, fueron muchos los aspectos que se cruzaron por la vida de Severo Sarduy y condicionaron negativamente sus experiencias personales y como figura pública de la escena intelectual parisina. Siempre tuvo motivos para regresar a su país y tal vez nunca sea claro cuáles fueron las razones específicas por las que no lo hizo, si fue debido a los constantes ataques, si fue a causa de un temor a represalias por parte del

régimen, o de poder ver comprometidas sus ideologías literarias y/o socioculturales. Lo que sí es cierto y dejó claro en gran cantidad de entrevistas fue su arduo y recalcitrante deseo de regresar a su isla, fuente de inspiración de todo su universo literario.

Esa fuerza que tanto lo cohibió de regresar a su país –ni por la muerte de su padre–, fue la misma que a manera de pulsión en el otro sentido, como las de eros y tánatos, se volcó en su escritura e intrincada creación literaria produciendo siete novelas de una complejidad y riqueza que requeriría de incansables lecturas para poder analizarlas por completo. De esa escritura, que él afirmaba que hacía con todo el cuerpo mientras bailaba y se movía, se derivan un sinnúmero de aspectos estilísticos e ideológicos que alimentan toda su obra. Es preciso, entonces, encaminarse en el análisis de estos aspectos a partir de sus procesos de escritura con el fin entenderlos y encontrarlos igualmente en el proceso de autotraducción, recurso que, como veremos a continuación, se constituyó como parte de sus tantos recursos estilísticos y de su expansión ideológica.

3. Análisis de la escritura de Sarduy y la autotraducción de *Maitreya*

3.1. El barroco

Para entender la escritura de Severo Sarduy es primordial inscribirla dentro del marco del barroco como motor de creación y fuente de estructuras de redacción que se convirtieron en insignia de sus novelas. Esta aproximación al barroco parte del encuentro del escritor con la revista *Tel Quel*, en el cual se genera un desprendimiento del concepto que él había tenido de la literatura y a partir del cual había realizado sus primeros acercamientos a la escritura cuando vivía en la isla. El estilo barroco que desarrolla en su obra, y que comienza a explorar en sus reuniones con Roland Barthes y el grupo intelectual literario de la época, le permite resignificar el concepto de literatura por medio de lo que González Echevarría considera los dos preceptos de la literatura en Sarduy: uno es la “autonomía de la escritura, o sea, la escritura como sistema específico sujeto a sus propias leyes, no circunscritas a un significado, sino abierta a una multiplicidad de significados” y el segundo es “la organización del subconsciente como discurso; es decir, la estructuración de todo conocimiento como un lenguaje que enmascara la falla de sujeto, que crea una persona allí donde se manifiesta su ausencia” (González Echevarría, 1971:731).

En este apartado explicaremos el análisis de la autotraducción de *Maitreya* a partir de la semiótica de identificación planteada por Butler desarrollada en el capítulo anterior. Nuestra línea de investigación buscará describir y ejemplificar ciertos componentes ideológicos que conforman esa semiótica y que se afincan en las diferentes normas y roles socioculturales que Severo Sarduy incorporó a su obra literaria a lo largo de su carrera, y a partir de los diferentes espacios que fueron determinando ideales y conceptos que definieron dichas normas y roles. Sostendremos a lo largo de este análisis que esa semiótica de identificación se inscribe en los dos preceptos de la literatura en Sarduy que propone González Echevarría. Por un lado, el primer precepto contendrá los componentes de la identidad nacional, y del erotismo y el placer; por otro, el segundo contendrá los relacionados con el travestismo y el cambio de género, y con el nombre y la mutación de la identidad. Por lo demás, plantearemos que, en los últimos dos componentes, la parodia y el desplazamiento, se destacan elementos que hacen que ambos preceptos converjan.

Gracias al primer precepto, Sarduy puede concebir una literatura del barroco y cómo implementarla. Así, el verdadero objetivo de la escritura de Sarduy se convierte en una deconstrucción de la relación bilateral y la oposición binaria de significante-significado para sustituir dicha concepción de significante por otros significados posibles que alimenten su universo literario. El bagaje de Sarduy como artista plástico y estudioso de las artes le permitió extrapolar esas significaciones a partir de nuevas relaciones y diferentes referentes que no solo respondieron a códigos lingüísticos, sino también pictóricos, musicales y aun arquitectónicos (González Echevarría, 2008: 3). Concuerda con esta afirmación el estudioso Jaime Moreno Villarreal, quien en su texto “Pincel de Oriente” se refiere a Sarduy como un escritor que “hacia hincapié en la práctica de la escritura como ejercicio transversal entre disciplinas, asumiendo la práctica del pensamiento crítico como puesta en cuestión de la materia significante” (Moreno Villarreal, 2008:1); por lo que muchos de los análisis de las novelas de Sarduy califican sus descripciones como pinturas escritas o hechas con palabras.

Sin embargo, este precepto que enmarca la obra de Sarduy demuestra que el escritor no solo utilizó diferentes disciplinas artísticas, sino que se extendió y materializó en dos componentes ideológicos, a saber: la identidad nacional, y el erotismo y el placer. Así pues, resulta crucial analizar, desde una perspectiva dual de la escritura y la autotraducción, cómo la combinación de estos matices ideológicos de un mismo proceso creativo puede ser evidenciada en su práctica autotraductiva. Para tales

efectos, nos centraremos en la definición de cada uno de estos componentes ideológicos reconocidos dentro de la escritura de Sarduy y cómo estos se convierten en recursos estilísticos en el momento de ejecutar una autotraducción. Cada descripción irá acompañada de los resultados que arrojó el análisis comparativo de las dos versiones de la novela, realizado a partir de los preceptos metodológicos expuestos en nuestro primer capítulo.

3.2. La cubanidad

El primer componente ideológico de la obra literaria de Sarduy, y tal vez el más evidente, es la cuestión de la identidad nacional, la cual fue siempre una suerte de eje central o foco a partir del cual oscilaban otros elementos. Concebiremos estos componentes como transversales dentro de su escritura, debido a que varios de los recursos estilísticos que surgen a partir de estas ideologías se basan en más de una de ellas –por ejemplo, veremos cómo su percepción de la literatura es evidente en componentes como la nacionalidad y el género–. La identidad nacional o “cubanidad” de Sarduy se manifestaba en características de su personalidad que él mismo reconocía como altamente cubanas. En ese sentido, Luis Antonio de Villena proclama que “en la naturaleza de Sarduy predominaba una vena, cubanísima, criolla, burlona pero no cruel, sardónica pero no sarcástica” (De Villena, 1993).

Lo que él trataba de representar sobre la cubanidad en sus novelas, de acuerdo con su ensayo “La distanciation Maximum pour parler de Cuba”, estaba siempre definido por su valor personal y subjetivo. Al resignificar los significados –en una metáfora al cuadrado, como decía González Echevarría–, especialmente de la cultura cubana, Sarduy no pretendía postularse como un sociólogo o etnólogo especialista; por el contrario, y como sucedía con todos los aspectos ideológicos en su escritura, su interés era poder definir lo que significaba para él su nación y su cultura: “Lo que propuse para la definición de la cubanidad es puramente subjetivo y personal. Puede ser que los etnólogos cubanos no estuvieran de acuerdo con la definición particular que di de cultura cubana. Lo hice por razones literarias y por razones personales” (Sarduy, 1986: 4). Su deseo era llegar a ser normal y parecerse al resto de los cubanos y sus culturas superpuestas –la china, la española y la africana–. Más aún, siempre que en las entrevistas se le preguntaba por su nacionalidad, Sarduy subrayaba su sentido de pertenencia cubano, incluso afirmando “en todos sus libros que declaraba escribir no en

castellano, sino en cubano, utilizaba ‘el habla particular de la isla’ y una tendencia a la profusión de imágenes y metáforas” (Del Rey, 1993). También, de esas mismas entrevistas, resaltaban afirmaciones como que se consideraba “un escritor cubano en París”, a pesar de estar completamente arraigado a la sociedad francesa; o que siempre soñaba con Cuba como una visión onírica, que su adoración era Cuba y que era cubano de la cabeza a los pies (Del Rey, 1993).

En la autotraducción de *Maitreya* al francés el componente cubano tiene gran protagonismo, debido a que los “cubanisms” o palabras que refieren a Cuba son modificadas deliberadamente en la autotraducción. En un principio, la escritura en español está saturada de estos “cubanisms” cuyo equivalente exacto es inexistente en francés, por lo que el escritor, decide no usar galicismos y opta por un lenguaje estándar con acepciones más genéricas:

Tabla 1: Cubanisms (caso de sustitución)				
Español		Francés		Significado genérico
# de pág.	Cubanismo	# de pág.	Autotraducción	
17	Jiribilla	15	Marionette	Marioneta
43	Jicotea	38	Tortue	Tortuga
48	Teque	44	Histoire	Historia, cuento
71	Desparrancado	69	Biscornu	Irregular, deforme
100	Jutía	97	Agoutis	Agutí
100	Zunzún	98	Colibri	Colibrí
100	Majá	98	Coulevre	Culebra
112	Caguayo	108	Iguane	Iguana
113	Jarana	109	Farce	Broma, burla
119	Jabao	116	Métis	Mestizo
169	Sarazo	167	Salace	Picante
169	Descascarañada	167	Ébréchée	Rajada
174	Carapucho	172	Capot	Capó
174	Batilongo	173	Peignoir	Bata

La tabla anterior no contiene la totalidad de cubanismos utilizados y encontrados dentro de la novela, sino que busca ejemplificar, someramente, el uso acumulativo de este recurso en el texto en español. Como vemos, en la versión francesa esta marca de estilo no existe, lo que implicaría una pérdida del componente cubano de la novela. No obstante, al analizar comparativamente las obras, es posible ver cómo

otros referentes cubanos se mantienen por medio de múltiples recursos de autotraducción, entre ellos el calco, la literalidad o la adición:

Tabla 2: Otros referentes cubanos (casos de calco, literalidad, adición y sustitución)					
Español		Francés			Caso y comentarios
# de pág.	Slang gay	# de pág.	Autotraducción	Versión literal	
30	Se oían a lo lejos, funerarias, unas flautillas: <i>la orquesta Aragón</i> .	28	On entendait au loin, funéraires, des petites flûtes : <i>l'orchestre Aragón</i> .	Se entendía a lo lejos, funerarias, unas pequeñas flautas: <i>la orquesta Aragón</i>	Literalidad. Se refiere a una conocida orquesta de Cienfuegos, Cuba.
60	Una musiquita de guitarras mareadas, cencerros mohosos, <i>güiros</i> y <i>maracas</i>	59	Une musiquette de guitares fatiguées, sonnailles rouillées, <i>güiros</i> et <i>maracas</i>	Una música suave de guitarras fatigadas, cencerros oxidados, <i>güiros</i> y <i>maracas</i>	Calco. Las itálicas de la versión en francés son del original.
61	<i>Matanzas</i>	59	<i>Baie de Matanzas</i>	<i>Bahia de Matanzas</i>	Adición.
61	Cánones centenarios de la <i>cocina cubana</i>	59	Lois ancestrales de la <i>cuisine cubaine</i>	Leyes ancestrales de la <i>cocina cubana</i>	Literalidad.
83	Nacieron juntas y enlazadas.	87	Elles naquirent ensemble à <i>Cuba</i> enlacées.	Nacieron juntas y enlazadas <i>en Cuba</i> .	Adición.
88	El ahijado de la curandera había pintado los muros de un rojo parduzco, seco, sangre rupestre	84	Le filleul de la guérisseuse, <i>Wilfredo Lam</i> , avait taché les murs d'un rouge ocre sec sang rupestre	El ahijado de la curandera, <i>Wilfredo Lam</i> , había manchado los muros de un rojo ocre seco, sangre rupestre	Adición. Se refiere a Wilfredo Lam, pintor cubano vanguardista del siglo XX.
91	Una vez al año, el día de San Cosme y San Damián, las <i>ibejes</i> , como las llamaban los santeros de nación, salían a los balcones.	87	Une fois par an, le jour de saints Côme et Damien, les <i>ibejes</i> , comme les appelaient les sorciers africains, se montraient au balcon.	Una vez al año, el día de los santos Cosme y Damián, las <i>ibejes</i> , como las llamaban los brujos africanos, se mostraban en el balcón.	Calco. Se refiere a dos orishas de la mitología yoruba. Las itálicas son de los textos originales.
91	Era la gran fiesta de los <i>sagüeros</i>	88	C'était la grande <i>fête de Sagua</i>	Era la gran <i>fiesta de Sagua</i>	Sustitución. Se refiere a Sagua la Grande, ciudad de Cuba.
94	Con pimentones <i>à la façon cubaine</i>	91	Des gros piments <i>façon cubaine</i>	Pimentones <i>à la façon cubaine</i>	Literalidad. Se conserva el préstamo francés antes utilizado en la versión en

					español.
104	Súbito como un terremoto <u>santiaguero</u>	91	Aussi subit que tremblement de terre à <u>Santiago de Cuba</u>	Tan súbito como temblor de tierra en <u>Santiago de Cuba</u>	Sustitución. Se refiere a la ciudad cubana.
119	<u>Guapachá santiaguero</u>	116	<u>Bambochisme santiagais</u>	<u>Parranda santiaguera</u>	Sustitución. Utiliza el verbo “bambocher” en francés para crear un neologismo con la misma sonoridad de la versión en español.
119	En compañía de jabaos y guachinangos	116	En compagnie de <u>mulâtres</u> jabaos et <u>métis</u> guachinangos	En compañía de <u>mulatos</u> jabaos y <u>mestizos</u> guachinangos	Adición. Agrega calificativos para describir los cubanismos calcados.
131	Apretando los ojos, como si descifrara el mensaje de los ancestros grabado en un fémur o una receta de <u>Nitza Villapol</u>	127	Aiguissant son regard, comme s'il déchiffrait –je ne sais pas– un message de ses ancêtres gravé dans un fémur ou une recette risquée de <u>Gault et Millau</u>	Agudizando su mirada, como si descifrara –no lo sé– un mensaje de sus ancestros grabado en un fémur o una receta arriesgada de <u>Gault et Millau</u>	Sustitución. Mientras que en la versión en español utiliza a Nitza Villapol, chef, profesora y escritora de libros cubana, en la versión francesa los referentes son Gault et Millau, críticos gastronómicos franceses.

La decisión de Sarduy de autotraducir deliberadamente los referentes culturales evidencia una relativización en su novela del lenguaje literario, ya que los diferentes usos de este recurso problematizan el registro lingüístico de ambas versiones, que no son únicamente formales o informales. Por nuestra parte, consideramos que esta variación pone en jaque los cánones literarios que segmentan las obras dentro de la literatura alta y baja; como mencionamos, este es uno de los casos donde es posible percibir la transversalidad de la perspectiva literaria del escritor que, como veremos en este capítulo, se basaba en la intención de deconstruir estos valores de poder. También sostenemos que la intención de saturación del texto con cubanismos pretende reflejar el estilo barroco en la construcción textual de un universo completamente cubano. Esta

técnica se ve reflejada a lo largo de toda su obra y se constituye como una de las que permite identificar el estilo del autor.

El uso de este tipo de recurso respondería a dos factores. El primero tiene que ver con los condicionantes del mercado editorial de ambas culturas que pudieron haber generado la intención de otorgarle un valor de exotismo al texto en ambas versiones – por ejemplo, para marcar la pertenencia a la literatura latinoamericana en un mercado europeo donde el *boom* había establecido una visión de la realidad de esta parte del continente (Cabrera, 2013: 29)–. El segundo factor tiene que ver con la ideología literaria que buscaba deconstruir los valores de lo considerado “alto” o “bajo”: el hecho de que una obra se pueda posicionar en diferentes niveles dentro de los cánones literarios a partir de las elecciones realizadas en un proceso de traducción o autotraducción, subjetiviza el valor real de estos niveles en el momento en que una novela es clasificada.

3.3. Erotismo y placer

Un segundo componente ideológico que Severo Sarduy explotó incansablemente en su obra, de vital importancia para los propósitos de este trabajo, es la del erotismo, la libido y la homosexualidad. Las vastas y específicas referencias de sus obras a la sexualidad en sus personajes dan muestra de cómo esta siempre representó un eje y una fuerza vertiginosa que Sarduy relacionó constantemente con el lenguaje y con su vida, pública y privada. En el ámbito privado, él mismo da fe de su obsesión coleccionista por las revistas eróticas homosexuales, como *Spartacus* (Sarduy, 1989); de cómo uno de sus pasatiempos y formas de exploración cultural en sus viajes era ligar y coquetear con otros hombres; y cómo sus amigos –es el caso de Manuel Ulacia– relatan episodios como el del Mineshaft Club en Manhattan donde Severo contemplaba excitado actos de *fist-fucking*, los cuales inspiraron apartados de *Maitreya* (Ulacia, 1994: 15). En el ámbito público y en su obra literaria, además de la crítica negativa que le suscitó su homosexualidad, el mismo Ulacia establece que “Sarduy es uno de los primeros poetas de la lengua que celebra de una manera abierta la sexualidad gay” de una forma explícita, sin tabús y sin regodeos (Ulacia, 1994: 7). Es también Ulacia quien presenta a Sarduy como uno de los teóricos más importantes de conceptos literarios como el travestismo, la transgresión y el erotismo (Ulacia, 1994: 8).

Más aún, Barthes asoció el estilo literario sexualizado de su discípulo con el placer del lenguaje y el placer erótico, siendo este placer “su verdad” literaria (Bianciotti, 1993). Para Sarduy el placer era la función y el objetivo de la escritura barroca, su escritura. Durante una entrevista televisiva en el programa *A Fondo* de Radiotelevisión Española a cargo de Joaquín Soler Serrano, Sarduy menciona que en el barroco se genera un despilfarro lingüístico que solo está en pos del placer y el deleite y no de la información, y que es este arte erótico su propósito literario en contraposición a un mundo marcado por la economía y la mezquindad de las palabras. Sarduy entiende este propósito como un deseo por comunicar placer físico –sexual– a sus lectores, que es diferente de lo que él llama “la función de la sexualidad” enfocada en la reproducción. Él no pretende contar una historia –y por esto hay una evidente carencia de linealidad en sus novelas– sino que sus lectores entren en una situación física parecida al amor, una sensación que pase por todo el cuerpo, como lo es su acto de escritura, con danzas y movimientos; la energía que Sarduy usa para escribir proviene del sexo y por eso invita al lector a hacer el amor con él a través de su obra. En sus propias palabras:

Quizás lo que yo he tratado de hacer es, justamente, comunicar un placer físico muy grande en la lectura. Yo quisiera que el lector mío se encontrara en un estado prácticamente de placer sexual. Es decir, que el placer que yo le comunico no es un placer intelectual; en definitiva, poco importa si yo le comunico un relato o no. No se trata en lo más mínimo de contarle una historia, se trata de ponerlo en una situación física muy parecida a la del amor, muy sexualizada. Y además se trata de invadir su cuerpo, no solo en la cabeza, sino en su totalidad. Tal y como yo escribo. Yo no escribo con la cabeza. Yo creo que yo escribo con la totalidad del cuerpo. [...] Lo que yo le invito no es a que me lea, sino a que haga el amor conmigo (Sarduy, 1978).

Esta conexión sexual que sentía Sarduy con su escritura a través del placer está presente en las descripciones de actos sexuales que se hacen a lo largo de *Maitreya* y, consecuentemente, a través de la autotraducción y las decisiones tomadas dentro de este proceso. Así, el texto pone en evidencia sus dos percepciones del sexo, desde el plano de la reproducción y del placer. Por consiguiente, ambas versiones de la novela están colmadas de escenas y referentes sexuales, pero solo por medio de un análisis comparativo es posible percibir la intención de saturación barroca basada en el placer y el erotismo. Así, varias de las descripciones de órganos sexuales que se hacen a lo largo del texto son variadas en el proceso de autotraducción. Si bien un análisis superficial

clasificaría estos cambios como meras sustituciones semánticas, una vez se ha indagado en la ideología sexual del escritor es posible comprender la función que comparten: el complemento. La siguiente tabla expone algunos casos que demuestran cómo la intención en la autotraducción permite elaborar una imagen más completa de las descripciones que se plantean:

Tabla 3: Relación de complemento (caso de sustitución)				
Español		Francés		
# de pág.	Texto fuente	# de pág.	Autotraducción	Versión literal
42	Un falo gigante, de <i>goma</i> color <i>crema</i>	38	Un phallus géant en <i>caoutchouc</i> couleur <i>chair</i>	Un falo gigante de caucho color carne
46	Un falo rojo y enorme, <i>sin venas</i> , hasta <i>las esferas duras</i>	41	Un membre rouge, énorme et <i>lisse</i> , qui s'enfonçait jusqu'aux <i>sphéroïdes jumelés</i>	Un miembro rojo, enorme y <i>liso que se clavaba</i> hasta los <i>esferoides gemelos</i>
103	un <i>troyón</i> , aunque dormido, <i>regordete</i> .	100	un <i>instrument</i> , quoique endormi, <i>à considérer</i>	Un <i>instrumento</i> , aunque dormido, <i>a considerar</i>
96	La base <i>corpulenta</i> del miembro	94	La base <i>charnue</i> de son membre	La base carnuda de su miembro
96	Cerrando desde la <i>cabeza</i> hasta el toque de las esferas	94	Descendant du <i>haut</i> jusqu'à toucher les sphères	Descendiendo de lo <i>alto</i> hasta tocar las esferas
116	Tremendo <i>troyón</i>	113	Gros <i>machin</i>	Tremenda <i>cosa</i>
170	El chofer <i>premiado</i>	169	Le chauffeur <i>bien monté</i>	El chofer <i>bien montado, bien dotado</i>
150	Bollo	148	Pubis	Pubis
120	Y se perfumaban las <i>verijas</i> con after-shave	117	Et se parfumaient le <i>sexe</i> à l'after-shave	Y se perfumaban el sexo con after-shave
157	Aparecía frente a sus glúteos <i>desparramados</i>	153	Avançait vers ses fesses <i>rebondies</i>	Avanzaba hacia sus glúteos <i>redondeados</i>
176	Era... cómo decirlo sin ambages... <i>tremendo paquetón</i>	175	C'était... comment le dire sans ambages... un <i>suffocant paquet</i>	Era... cómo decirlo sin ambages... un <i>paquete sofocante</i>

Otro caso en el proceso de autotraducción de Sarduy con respecto a los órganos sexuales es el de la supresión de la intención aumentativa en adjetivos que en español la tienen. Por ejemplo, el adjetivo “blandote” dentro de la siguiente oración: “*Blandote* bajo una mancha de almidón, un miembro apacible y doblado a la izquierda” (p. 18) es estandarizado en francés como “*flasqué*” –flácido– en esta oración: “*Flasqué* sous une table amidonnée, un membre paisible replié à gauche.” (p. 16). Otro ejemplo de la versión en español es: “Con la mano izquierda, se abría la seda negra del bombacho para dejar salir, *blandote*, un miembro perfectamente cilíndrico, de cabeza y capuchón gordos” (p. 108), que se traduce en francés: “De la main gauche, il écartait la soie noire

de sa culotte bouffante pour livrer passage à un membre parfaitement cylindrique, *mollasse*, à grosse tête encapuchonné.” –aquí *mollasse* es blando– (p. 103).

No consideramos que estos últimos ejemplos correspondan a un caso de autocensura o de atenuación de la ideología sexual, debido a que los elementos de esta índole están presentes y son también muy explícitos en la versión en francés. Estas variaciones estarían más de la mano de una decisión de estilo guiada por una selección concreta de palabras para dar una intención específica. Lo que sí es claro es que el componente sexual de los textos de Severo Sarduy y, específicamente *Maitreya*, conservan siempre la misma línea de estilo y, como pudo constatarse, el proceso de autotraducción es utilizado como una herramienta de estilo que ayuda a la precisión de un rasgo de la obra del escritor.

Hasta aquí hemos visto cómo ha sido aplicado el primer precepto basado en una proliferación de significados que refieren a otros significados –nacionalistas, y eróticos y de placer–. Los ejemplos que hemos expuesto han demostrado que los dos primeros componentes explicados funcionan a manera de onda expansiva, por medio de nuevos significados textuales que surgen del proceso autotraductivo. Ahora, nos adheriremos al planteamiento del segundo precepto literario heredado de la experiencia en la revista *Tel Quel*, el cual consiste en una ausencia del sujeto protagónico, alrededor de lo que se estructura toda una construcción alternativa del lenguaje, cuyo objetivo es suplir esta falta en el relato. Dicha falta se puede percibir en la poca linealidad y secuencia que existe en la construcción de personajes fijos y delimitados que aparecen y desaparecen de las historias o que, de un momento a otro, se encuentran en lugares diferentes del mundo. Todos aquellos personajes que habitan el universo literario de Severo Sarduy se caracterizan por ser duales, metamórficos y cambiantes en todos los sucesos que viven. Este precepto enmarcará dos componentes ideológicos de la semiótica de identificación en Sarduy, el travestismo y el cambio de género, y los nombres y la mutación de la identidad. Estos componentes son visibles en todas sus novelas en elementos repetitivos –como los personajes duales mencionados en la introducción de este capítulo–, o en elementos de transfiguración física, de sexo-género, e, incluso, de distintos apelativos para referirse a sus personajes, denotando un constante cambio en su esencia.

3.4. Los nombres y la mutación de la identidad

En la obra literaria del escritor, estos cambios obedecen a una misma naturaleza dual que los allegados a Sarduy notaban en él, como lo hace François Wahl al resaltar una “doble personalidad” en el escritor capaz de citar todos los cultos orishas y, al mismo tiempo, sentirse identificado con las divinidades y celebraciones hinduistas (Wahl, 2008: 2). Sarduy solía disfrazarse y actuar para sus amigos cercanos, además de que en las épocas en que viajaba se vestía siempre como los residentes del lugar que visitaba para exhibirse como otro, para buscar una familiarización con la cultura que lo acogía, pero respetando siempre su posición de extranjero. Así lo evidencia Gustavo Guerrero cuando dice que “al vestirse de tunecino, o de indio, o de balinés, Sarduy, en una teatralización *camp* de nuestra ambigua relación con el otro, usa su cuerpo como un soporte carnavalesco para articular el doble discurso de la identificación y la resistencia” (Guerrero, 2008: 2). Adicional a esto, Sarduy siempre tuvo una fascinación por el travestismo, por el maquillaje como símbolo artificial y de cambio, e incluso por el transgenerismo (Wahl, 2008: 3); elementos que siempre se vieron volcados en su universo literario de manera central.

En cuanto a la naturaleza dual de su novela, Severo Sarduy llama a *Maitreya* el “libro del doble”, refiriéndose a la constitución mandálica y cíclica de los personajes y sus relatos, que también son parodias entre ellos. La primera parte se ocupa del “doble en el tiempo” y habla de la reencarnación del lama en su forma futura que traerá la verdad iluminada al mundo; sin embargo, el niño que cumple con la profecía resulta sentirse desvinculado del mundo terrenal y ya en la adolescencia, harto de la farsa y el mercado de la doctrina, decide morir, representando una verdadera parodia del Buda Maitreya (Sarduy, 1979: 4). En la segunda parte se representa el “doble en el espacio” a partir de las gemelas La Divina y La Tremenda, de las cuales la primera termina convirtiéndose en un artificio o simulación –una parodia– de la segunda (Sarduy, 1979: 4). La novela en sí abunda en mensajes duales que no pasan de la burla o situaciones jocosas que terminan por hostigar y condenar esos lugares comunes en torno al budismo, que evidencian esa angustia de occidente que espera de su contraparte oriental la verdad de un mensaje revelado (Guerrero, 2008: 2).

La mutación de la identidad es uno de los casos que más se presenta en *Maitreya* y se hace evidente a partir de las constantes descripciones físicas de los personajes que siempre están en un proceso de transmutación y transformación, muy de acuerdo con los

contextos que los rodean. Una de las formas lingüísticas que Sarduy más usa para mutar la identidad de sus personajes es el cambio de nombres y apelativos que se les da a lo largo de la novela, y las formas diferentes en que estos son autotraducidos, lo que crea un universo de referencias para un mismo personaje. El caso más evidente y constante se da con los personajes de La Divina y La Tremenda, especialmente con la última por ser la que se presenta como personaje original que, como mencionamos, convierte a su hermana en un espejismo y eliminándola del relato –o vinculándola intrínsecamente a todos sus comportamientos–. En la etapa inicial de la segunda parte del libro, cuando están conviviendo las dos hermanas, algunos de los recursos que usa Sarduy para nombrarlas y luego traducir sus nombres son “las gemelas” o “las Géminis”, lo que traduce literalmente por “*les jumelles*” o “*les Symétriques*”. Posteriormente, las llama “las monstruas vestidas” y lo traduce como “*les monstruosités vêtues*”, “las duales adormiladas” por “*les somnolentes*” y “las Comando” por “*les Comando*”. El uso de las mayúsculas para denotar nombre propio es inconstante y aleatorio, dependiendo usualmente del contexto y la intención de la oración.

En una segunda etapa, el personaje de La Tremenda toma entero protagonismo y es en este momento cuando Sarduy deja entrever el potencial de su juego de identidades y uso de referentes –principalmente artísticos– para seguir nombrando a la gemela más importante. Así, en todo el texto, La Tremenda adquiere gran cantidad de mutaciones por medio de su nombre, empezando por la traducción de su nombre establecido que en francés se propone como “*la Suffocante*”, una resignificación de la versión en español. Sarduy se apoya en la descripción física del personaje a la que se refiere constantemente como gorda y obesa y, desde ahí, le otorga nombres y los traduce de esta forma:

Tabla 4: Mutación del nombre La Tremenda (caso de sustitución)*				
Español		Francés		
# de pág.	Término	# de pág.	Autotraducción	Versión literal
93	La Tremenda	90	La Suffocante	La Sofocante
117		113	La Botero	La Botero
132		129	La Grosse Bertha	La Gorda Bertha
133		129	La Rubens	La Rubens
103		100	Elle	Ella
186		186	La Grosse	La Gorda
126	La Contundente	121	La Poignante	La Desgarradora, La Descorazonada

156		152	La Monumentale	La Monumental
99	La Gordona	96	La Volumineuse	La Voluminosa
102	La regordeta	99	La regorgeante	La rebosante
107	La carnosa	102	La pulpeuse	La pulposa
107	La abotagada	102	La Joufflue	La Cachetona
107	La rolliza	102	La Rebondie	La Redondeada
108	La Atocinada	103	La Boudinée	La Embutida
110	La segundona	106	La Seconde	La Segunda
130	La Toda-masa	126	La Toute-massive	La Toda-maciza
134	La enjundiosa	130	La Boudineuse	La Apretada
*La variación en la mayúscula inicial de los nombres corresponde al uso textual que se le da en la novela.				

Otros personajes como el enano y las Tétricas reciben más de un apelativo, sin llegar a ser tan contundentes y presentes como los de la Tremenda y su transmutación identitaria:

Tabla 5: Mutación del nombre de otros personajes (caso de sustitución)				
El enano				
Español		Francés		
# de pág.	Término	# de pág.	Autotraducción	Versión literal
99	El nimio	96	Le nain	El enano
156	En ano	153		
161	El menudo	158		
Las tétricas				
Español		Francés		
# de pág.	Término	# de pág.	Autotraducción	Versión literal
131	Las Tétricas	128	Les Funèbres	Las Fúnebres
133		130	Les Macabres	Las Macabras
134		131	Les Funestes	Las Funestas

Los ejemplos expuestos en las dos tablas anteriores corresponden a casos de sustitución del equivalente en la versión autotraducida; no obstante, el texto contiene otros apelativos otorgados, especialmente a La Tremenda, que son traducidos de forma literal como “obesa” –*L’Obèse*–, “gorda” –*Grosse*– o “atlante” –*L’Atlante*–. Esto evidencia que la sustitución sustantiva en la autotraducción es intencional y corresponde a un recurso de estilo consciente. También puede percibirse en los tipos de sustituciones realizada, ya que en el caso de La Tremenda y las tétricas tiende a la

proliferación de significados, pero en el del enano la tendencia es a la neutralización en francés por medio del uso de un solo apelativo: “Le nain”. Específicamente sobre este último, en el segundo caso de la tabla cinco, todo el sentido alrededor de las palabras “en ano” suponen una intención estilística y un juego semántico. Los contextos completos en ambas lenguas son:

En ano metía primero las yemas unidas de los dedos, como para cerrar una flor o acariciar el hocico de un tapir; luego, ya entrada la mano hasta la muñeca, la giraba lentamente, con precaución, de un lado a otro, como si esperara el ruido leve que abre una caja fuerte (p. 156).

Le nain introduisait d’abord ses doigts, joints comme pour saisir une fleur ou caresser le museau d’un tapir; la main entrée jusqu’au poignet, il la tournait lente avec précaution, d’un côté puis de l’autre, comme s’il guettait le dé clic léger qui ouvre un coffre-fort (p. 153).

El personaje del enano siempre está relacionado en el texto con prácticas de *fist-fucking* que, como vimos en el apartado anterior, corresponde a un interés personal del escritor por esta práctica sexual. En este caso, además de una sustitución de sustantivos, existe la intención de establecer una metáfora sexual al enunciar “En ano metía primero las yemas unidas de los dedos”, ya que hay un juego de palabras que se refiere tanto al personaje “En-ano” como a la parte del cuerpo donde se ejecuta el acto “En ano”. Sobre el caso se puede considerar que el juego de palabras es intencional, lo que sustentaría el planteamiento de Rainer Guldin expuesto en el apartado cuatro de nuestro capítulo anterior, “Tres bases teóricas enlazadas”, que sustenta el interés personal por los autotraductores por el uso y reproducción de metáforas de sexo-género en sus textos.

Como este ejemplo, existen varios casos que cuestionan el tema de la sexualidad y el género de los personajes en la novela; por consiguiente, el próximo apartado abarcará el componente del travestismo y el cambio de género. A partir de los recursos estilísticos relacionados con este tópico, plantearemos que en la obra en español y en la autotraducción de Sarduy hay una “ausencia de personajes lineales” que relativiza la cronología del relato. A su vez, sustentaremos que en este relato atemporal y multiespacial el escritor busca deconstruir los valores de la literatura considerada como “alta” o “baja” basado en supuestos filosóficos budistas que él profesaba. Dentro de estos, el valor budista del vacío que, como veremos, anula los conceptos de género, contextualizará nuestra propuesta analítica de lo travesti y de la concepción mutable del género en *Maitreya*.

3.5. Travestismo y cambio de género

Sarduy dice explícitamente que no pretende contar una historia ni concretar en una linealidad la biografía de un personaje. Para él la literatura y los estudios literarios se han vuelto un medio poco interesante en el que a través de la consagración los autores terminan por convertirse en objeto de estudio de tesis –e irónicamente tal es este caso–, lo que para el escritor es una trivialidad dentro de los estudios literarios:

La literatura está en una especie de museo sorbonezco universitario extremadamente aburrido. Las tesis son muy aburridas, los doctorados sobre literatura son muy aburridos, lo que se enseña como literatura es extremadamente aburrido. De modo que se tiene la impresión de que el hecho de escribir, el hecho de estudiar literatura pertenece a la cultura con una gran C mayúscula. Y todo este mundo es terriblemente demodé y terriblemente, repito, aburrido. Esto no presenta el menor interés. La literatura es otra cosa muy distinta (Sarduy, 1978).

Por este motivo, decide romper con los paradigmas tradicionales de la literatura, con el propósito de revolucionar la concepción de lo literario y hacer obras a partir de imágenes que se alejaran de la linealidad novelesca tradicional de la época, y que se enfocaran en estéticas irónicas y paródicas que no aportaran mucho a la secuencia del relato, sino que propusieran nuevas concepciones estéticas. Es allí donde yace el núcleo del significado del barroco para Sarduy: una herramienta que no busca simplemente el juego de palabras o la diversión lingüística, sino un propósito ulterior lleno de placer que está constituido por descripciones que en poca medida generan continuidad. Esta ideología que Sarduy repliega en sus novelas bajo el estilo del barroco responde a la concepción de vacío budista que tanto le atrajo y le apasionó estudiar antes, durante y después de sus viajes a oriente. En el budismo, la percepción del vacío es la de la posibilidad del todo, como un lienzo blanco en el que se pueden plasmar infinidad de ideas (Sarduy, 1984: 6). Lo que Sarduy está logrando por medio de su estilo es encontrar la nada a partir de la saturación y de conexiones que son infinitas e interminables. Sin embargo, tal y como lo expresa Sarduy, la expresión de ese vacío no es igual para “un japonés del zen, o un chino metafísico de la dinastía de los Song” que lo pueden expresar “con un poema de dos palabras o un simple trazo en un papel” (Sarduy, 1984: 6), en comparación con un cubano como él:

Un cubano que tiene en su tradición cultural a Góngora y a Lezama, a Wilfredo Lam y a Beny Moré, a Santa Teresa y a la “salsa” no puede consignar el vacío del mismo modo. Su sistema, al contrario, será lograr un “lleno” tal, una saturación tal, una proliferación de signos tal, que ya no quede lugar para el sujeto, para un ente enunciador de algo. Toda la personalidad, todo el ‘yo’ queda expulsado, vaciado (Sarduy, 1984: 6; el subrayado es del texto).

La idea del vacío según el budismo, sumado a la esfera de lo erótico, fue siempre muy atrayente para Sarduy, ya que fue el punto perfecto donde pudo ubicar su creación literaria compuesta por esos personajes altamente sexualizados y metamórficos. El budismo es el único espacio en el que pueden ser abolidas todas las oposiciones, incluida la sexual de lo masculino y lo femenino (Sarduy 1985: 1), factor de gran importancia para la constitución de sus relatos.

El encanto que le despierta el budismo, la cultura oriental y la referencialidad a lo erótico no solo responde a la afiliación o identificación con esa cultura por sus viajes posteriores, sino que proviene de sus años más jóvenes cuando todavía vivía en Cuba. Es posible ver sus primeros intentos de encontrar un símil de esa cultura en su novela *De donde son los cantantes*, en la que cuenta la historia de Cuba a partir de lo que él considera, como mencionamos anteriormente, las tres raíces de la cultura cubana: la española, la africana y la china. En su momento, la novela recibe críticas por tal atrevimiento, para luego ser considerada una obra pionera y dar vía a diferentes estudios históricos y antropológicos que se llevaron a cabo posteriormente en la isla para rescatar el valioso aporte de la cultura china a la cubana (Guerrero, 2008: 1). Parte de este aporte, que Sarduy aprovechó para su novela y para su posterior relación con la cultura oriental, fue la del “chino maricón” que se propagó por el desequilibrio del número de hombres y mujeres en las colonias chinas en la isla –solo se importaba mano de obra masculina para trabajar en los campos de caña de azúcar–, por lo que los hombres se vieron obligados a realizar prácticas sexuales excéntricas como la del travesti en el teatro de Shanghái (González Echevarría, 2008: 2).

Concretamente, en *Maitreya*, el recurso del cambio de género es utilizado a través de la sustitución de artículos y sustantivos, tanto en la escritura de una misma versión como en el proceso autotraductivo. La pluralidad significativa le permite al autor referirse a los mismos personajes desde diferentes perspectivas, al punto de cambiar su género o volverlo ambiguo a través de recursos sustitutivos o supresiones, generando una percepción de ausencia de linealidad en el desarrollo de los personajes. El primer

caso que salta a la vista es en los capítulos iniciales con los personajes de las hermanas Leng; mujeres que acogen al presunto Buda Maitreya para su crianza. Entonces, la primera modificación surge cuando en el mismo texto el autor utiliza el artículo “las” y “los” para referirse a ellas de manera indiscriminada –“las hermanas Leng”, “las Leng”, “los Leng” (pp. 30, 31, 36, 41, 44)–. El uso de estos artículos acompaña la transición de estos dos personajes que siempre cambian y están muy preocupadas por su aspecto físico –como la mayoría de los personajes femeninos en Sarduy–, por lo que en la novela se plantean constantemente escenas con maquillaje, vestuario y procesos físicos de belleza.

El juego del cambio de género se extrapola hasta el nivel autotraductivo, ya que los personajes que son femeninos pasan a ser masculinos en la misma versión en español, luego en francés vuelven a ser femeninos, así: “Desde tarimas superpuestas, los ronquidos corales de *los Leng* ascendían en volutas lentas que se abrían en lo alto del cielo raso” (p. 44); “Dans leurs lits superposés, *les sœurs Leng* ronflaient en chœur et leurs lentes volutes sonores montaient s'écraiser au plafond” (pp. 39). Debido a que el artículo definido en francés es neutro –*les*–, el recurso que utiliza el autor al autotraducir y volver el sustantivo nuevamente femenino es el de la adición, ya que debe incluir el calificativo “*sœurs*” –hermanas– para explicitar el género. Un recurso que no es imprescindible para el entendimiento del contexto, puesto que los personajes ya han sido expuestos previamente y se entiende que son mujeres; esto permitiría afirmar que se trata un recurso intencional. Otro factor que permite identificar la intencionalidad explícita de este recurso autotraductivo es que posteriormente se utiliza nuevamente el artículo “los Leng”, pero esta vez no se especifica el género en la autotraducción al francés, así: “No reconoció el hotel de *los Leng* ni sus avezados vegetarianos” (p. 52); “Il ne reconnut plus l'hôtel *des Leng* ni ses végétariens endurcis” (p. 49). Por cierto, este caso exacto –cambio de “los Leng” por “des Leng”– se repite en páginas posteriores de la novela, tanto del español (p. 57) como del francés (p. 54).

Uno de los personajes que más pasa por el cambio de género es el enano, quien, al compartir la mayor parte de sus actividades con las gemelas La Divina y La Tremenda, pasa a ser parte de un grupo de mujeres y se le incluye, gramaticalmente, como una de ellas. Así, en la versión en español cuando se está hablando de las andanzas de las chicas, se construye un párrafo en femenino en el que se incluye la pertenencia del enano:

Vilipendiadas, pestiferadas, temidas –ergo: retratadas– disparatadas, depiladas, atragantadas –gin y ginosterona–, llegaron al *Jardín de los Song* la Tremenda, la Divina y otras girls del cortejo –el enano entre ellas–. ¿Regresaban, hartas, de una excursión punitiva? ¿Se preparaban para una cruzada? Citaban a caja destemplada el decálogo de la secta, fanáticas pegadoras de mariposas, miembros de un comité de defensa, medievales niños posesos (p. 111; el subrayado es nuestro).

Sarduy solo incluye una ambivalencia de género al final, al incluir “niños posesos” como descripción del grupo usando el masculino plural del español en circunstancias en que un grupo esté compuesto por personas de ambos géneros. No obstante, la versión en francés modifica esta última descripción, sustituyéndola por una enteramente femenina, de la siguiente forma:

Vilipendées redoutées pestiférées – ergo : photographiées –, survoltées épilées gavées – ginostérone et gin –, elles entrèrent au *Jardin des Song* : la Suffocante, la Divine et les girls – nain compris – de leur suite. Revenaient-elles, beurrées, d’une excursion punitive ? Préparaient-elles de loin une campagne ? Coleuses fanatiques de papillons, militantes d’un comité de défense, cohorte de possédées juveniles, elles déclamaient à tue-tête le décalogue de leur secte (p. 107).

Con la adición de la terminación femenina en “*possédées*”, ya toda la construcción del párrafo queda en femenino, omitiendo la dualidad del español y otorgándole al enano, en su totalidad, calificativos femeninos. Tanto es así que en el párrafo siguiente se refiere a todas como “travestidas”, autotraducido como “*accoutrées*”: “Cuando abrían, en el guardarropa de la entrada, los maxis de leopardo sintético, quedaban travestidas del modo menos previsible” (p. 111); “quand elles ouvrirent, dans le vestiaire de l’entrée, leurs maxi de léopard synthétique, elles apparurent accoutrées de la façon la plus imprévisible” (p. 107). Por cierto, en la versión en español cuando Sarduy se refiere a los actos del enano alicorado, lo describe como una “enana helenística agitando crótalos” (p. 110).

No obstante, si en el enano el adjetivo “travestidas” supone una feminización, en el resto de los personajes del grupo, todas mujeres, implica una masculinización. Sarduy enfatiza este rasgo en la descripción posterior que se hace del grupo, que es ambigua y con componentes de ambos géneros, como joyas y elementos militares:

Del modo menos previsible: bajo el maxi de leopardo sintético, todas, de leopardo legítimo; algunas, en las muñecas, aún destilado sangre y tinta verde, tatuajes copiados de terroristas

japoneses; otras, brazaletes de piel humana: yoruba con caracolitos incrustados; rosa lepra; avitamínica pecosa; acuñada, de cimarrón martiniqués, arrugada pero de niño –senectud precoz– y otras variantes de la joyería dérmica. Las atravesaban las bandas de lona de esas carteras de la segunda guerra, tan prácticas, que les dieron nombre: las Comando. Las que aún tenían qué, lo conservaban en un estuche peniano, de guano tejido, con motivos batik (p. 112).

De la façon la plus imprévisible : sous le manteau de léopard syntétique, chez toutes, du léopard authentique; aux poignets de certaines, suintant le sang et l'encre verte, des tatouages style terroriste japonais; d'autres portaient des bracelets de peaux diverses : yoruba, avec coquillages incrustés; rose lépreux; tachée de rousseur et avitaminose; marquée au fer ; comme celle des esclaves martiniquais; à la fois infantile et ridée – entre autres variantes de la joaillerie dermique. Comme toutes avaient la poitrine barrée par la lanière de toile d'une de ces sacoches de la Seconde Guerre mondiale qui son si pratiques, on les appelait : les Commando. Celles qui avaient encore de quoi le conservaient dans un étui pénien, palme tressée, motifs batik (p. 108).

Como podemos ver, las joyas yorubas representan, además de su cubanidad, los rasgos femeninos de la apariencia, mientras que los tatuajes y la banda militar lo masculino. Sarduy deconstruye los valores binarios del género por medio de sus descripciones andróginas y lo enfatiza por medio del proceso de autotraducción. En español, el uso de “travestidas” otorga cualidades masculinas a las mujeres, lo que subraya este tipo de rasgos en la descripción de la apariencia y que, además, se acentúa con el apelativo “las Comando”, de índole militar y tradicionalmente masculino. Por su parte, la versión francesa al usar “accoutrées”, que no es tan explícito y marcado como el anterior, resalta los rasgos femeninos de la descripción, ya que no se aplica la figura del travestismo a las mujeres del grupo. Esta deconstrucción se completa con la frase final “las que aún tenían qué, lo conservaban en un estuche peniano, de guano tejido, con motivos batik”, que funciona como elemento paródico, ya que el artículo “las” se refiere exclusivamente al enano, ahora mujer, que es el único con órgano sexual masculino que puede usar el “estuche peniano”.

Así pues, la práctica de la autotraducción en este caso funciona como un recurso de estilo que problematiza el género, debido a que sirve para asignar múltiples elementos de ambos sexos a un solo personaje, lo que cuestiona su naturaleza dentro del relato. Esta multiplicidad o saturación es, como hemos visto, un rasgo poético que Sarduy está incorporando del barroco y que se hace efectivo al utilizar la autotraducción

como una herramienta de expansión semántica donde componentes de ambas versiones complementan una sola idea.

3.6. La parodia y el *camp talk*

Estudiosos de Sarduy como Manuel Ulacia y Enrico Mario Santi sostienen que la parodia fue su mecanismo retórico más emblemático y significativo (Costa, 1991: 277). Para Santí, esta herramienta le sirve a Sarduy como una estrategia política para alejarse de la literatura “clásica” que, como vimos, le parece sosa y aburrida. Es una estrategia que se encarga de la burla de las convenciones literarias con ánimos de destruirlas y, así, poder emerger como una nueva propuesta (Santí, 2002: 329). Incluso afirma que, para Sarduy la parodia es un componente esencial del barroco y su existencia, junto con la de su obra, dependen de ella (Santí, 2002: 330). El encanto de la implementación de la parodia en la obra de Sarduy consiste en llevarla hasta los límites más amplios de su ejecución y, así, convertirla en una burla de sí misma, lograr que su efecto no se agote y evitar que sus novelas se entiendan como una mera interpretación de la realidad.

En “Escritura, traducción, desplazamiento (un acercamiento a *Maitreya*)”, Suzanne Jill Levine, traductora de Sarduy al inglés, ejemplifica la intención expansionista de la parodia en su obra a partir de su tema más recurrente: el oriente. Para Levine, Sarduy no pretende reutilizar la convención gastada del escritor de occidente que parte a tierras orientales en busca de respuestas reveladoras o como un escape a la cultura mercantilista, para luego regresar iluminado a escribir sobre verdades esenciales como puede ser el caso de *Siddharta* de Herman Hesse; en *Maitreya* Sarduy se sirve de la parodia para ridiculizar esa convención y usar esos lugares comunes sobre oriente para comunicar una creación barroca totalmente saturada (Levine, 1991: 311). Entonces, esa parodia se convierte en un medio para expresar y hacer confluir todos aquellos componentes ideológicos por los que fue igualmente criticado y alabado. Tal vez por medio de una novela clásica, sus enfoques homosexuales, eróticos, budistas y cubanos no habrían podido mezclarse de una forma tan compacta y su éxito no habría sido el mismo. Sin embargo, el escritor recurre a la parodia y por medio de esta al pastiche, al *collage*, al *slang* y a representaciones pictóricas del *camp talk* y el *kitsch* en fórmulas que resultan en una calidad barroca irrepetible (Santí, 2002: 330).

Sarduy retoma un sinfín de referentes culturales para parodiarlos en *Maitreya* como una forma de escritura a partir de otros retazos literarios y culturales que llegan a

formar parte de su estilo barroco. El primero de ellos, por ejemplo, proviene del Museo Dahlem de Berlín, y consiste en un fragmento de un bajo relieve que da origen al primer capítulo de la novela: “La muerte del maestro” (Wahl, 2008: 4). En segunda instancia, retoma al personaje Luis Leng que proviene de *Paradiso*, novela de José Lezama Lima, y que allí solo ocupa unas líneas, para convertirlo en un personaje que llega a concluir paródicamente lo que Sarduy considera “una profecía del oriente” (Sarduy, 1985: 3). De la cultura pop norteamericana, trae a Florence Foster Jenkins para personificarla en La Tremenda, un personaje que es una parodia de la intérprete de ópera, que carece de todo talento y se vale de dinero para buscar el éxito (Sarduy, 1979: 2) –una burla al mercantilismo y al consumismo–. Trae también de la cultura china a un personaje de un libro clásico chino, *Si Yeou Ki*, llamado Tripitaka, un “mono-peregrino” despistado que va de la China a la India buscando la vida eterna (Wahl, 2008: 3). François Wahl asegura que a Sarduy le encantaba esta historia e, incluso, encuentra cierto parecido entre las personalidades de Tripitaka y del escritor. Este personaje aparece, de hecho, en varias de sus novelas; en *Maitreya*, está representado en el enano amigo de las gemelas y, en *Cobra*, en una enana blanca, ambos personajes muy maliciosos. En especial, el de *Maitreya*, como vimos en el apartado sobre la mutación de la identidad, demuestra un morbo sin límites y un deseo desenfrenado por prácticas sexuales mal vistas como el *fist-fucking*.

Por ejemplo, retomando el referente del enano amante del *fist-fucking*, esta figura representa una parodia de la sexualidad como fin reproductivo y tradicional. Si el estilo de Sarduy está marcado por el placer erótico, sus personajes tienen que estar ligados necesariamente a un hambre voraz por la satisfacción del deseo; por lo cual *Maitreya* desborda de escenas lujuriosas, descripciones eróticas y episodios donde las prácticas sexuales poco convencionales y rechazadas tienen total protagonismo –además del *fist-fucking*, tríos, prostitución y sadomasoquismo–. Como consecuencia, el acto paródico emblemático de la novela es, como mencionamos anteriormente, el nacimiento del hijo de La Tremenda y el chofer iraní producto de un encuentro sexual de *fist-fucking* –oficiado por el enano–, donde el pequeño monstruo nace de forma escatológica.

Probablemente debido a los antecedentes de Sarduy con los estudios del arte y su experiencia con la pintura, en *Maitreya* muchos de los referentes que utiliza para generar la pluralidad de significados pueden denominarse *camp*. No obstante, teniendo en cuenta su intención explícita por evidenciar el placer de la escritura y su identidad

sexual, a través del análisis de la autotraducción, demostraremos que la novela cuenta con casos específicos en que se usa el *camp talk* de acuerdo con las estructuras propuestas por Keith Harvey (1998). Más aún, en varios de los giros autotraductivos, el autor usa esos rasgos del *camp* para crear un lenguaje sexual más explícito o tendiente a evidenciarlo. Por consiguiente, uno de los recursos que utiliza en la autotraducción es la adición de extranjerismos del inglés que han sido relacionados más específicamente con prácticas sexuales homosexuales.

Un caso es la descripción de una escena sexual entre La Tremenda y Luis Leng, quien porta en su pene un anillo de jade con dos relieves; un objeto que, en primera instancia, Sarduy traduce de una forma más literal: “Circulaba la base del miembro, muy ajustado, un anillo de jade con una pareja de dragones en relieve” (p. 118); “Un anneau de jade portant deux dragons sculptés enserrait la base du membre” (p. 115). Sin embargo, tres páginas más adelante, dentro del mismo contexto, el autor vuelve a mencionar el objeto que, esta vez, es traducido mediante el recurso paródico del extranjerismo como parte de su universo de múltiples significados: “Lo fue dibujando, cincelando, como en el mármol el cuerpo de un esclavo; subrayó los menores accidentes: el anillo de jade con sus dragones” (p. 121); “Puis dessina, cisela, comme dans le marbre un esclave. Souligna les moindres accidents : tremblements des paupières, monticules des phalanges, courbe des ongles, cock-ring de jade et ses dragons.” (p. 118).

Otro recurso del *camp talk* que el autor aplica es incluir el extranjerismo en inglés desde la versión en español y mantenerlo en la autotraducción al francés o hacerle modificaciones leves dentro de la gramática inglesa. Por ejemplo, cuando La Tremenda quiere sacar de su vida por completo a La Divina, la “desinfla” en un párrafo en el que Sarduy le otorga a la segunda varios adjetivos, entre ellos el extranjerismo “*penis need*”, que decide autotraducir como “*penis needing*” a la versión en francés:

Y con la misma, para evitar la rivalidad previsible, puso como un trapo a la Divina, por una cuestión cosmética, y la desinfló para siempre de un pinchazo, pretextando en ella, para sacarla del relato, erotismo oral, penis need, revisionismo y veleidades mozartianas, con una pizca de confucianismo retozón (p. 114).

Immédiatement, pour éviter la rivalité prévisible, elle traita sa doublure de tous les noms, sous prétexte cosmétique, et l'éjecta de la salle, prétendant que persistaient en elle érotisme oral, penis needing, révisionnisme et velléités mozartiennes, avec soupçon de confucianisme rigolard (p. 110).

Sarduy decide jugar con este anglicismo utilizando otra forma de construir sustantivos en inglés, que consiste en agregar el sufijo “-ing” del participio presente para denotar acción en la palabra “need” que puede significar tanto verbo como sustantivo –en español, interpretó “need” como el sustantivo “necesidad”, mientras que en francés como verbo “necesitar”, por lo que decidió agregar el “-ing” para que también significara “necesidad”–.

Otro ejemplo en el plano de lo sexual es la inclusión del referente sadomasoquista que se explicita a través de la autotraducción. La conducta sexual del sadomasoquismo es conocida y se representa en inglés y también en la comunidad gay por medio de las iniciales “S&M” –siendo su pronunciación “es and em”–, por lo que resulta ambiguo que Sarduy decida hacer una adaptación en la versión en español, ya que de esta forma no hace referencia directa a la expresión tan conocida del *camp talk*. No obstante, en el giro autotraductivo, el autor retoma la expresión y, así, le restablece el referente *camp* a la versión en francés: “Y, según la recepción de sus acometidas digitales, seguía catalogando *eses y emes* para la próxima sesión” (p. 159); “Et, selon l'accueil réservé à ses assauts digitaux, il cataloguait *les convives en "s" et "m"* en vue de la prochaine assemblée.” (p. 155). Además de la inclusión de comillas para denotar el nombre propio de cada letra, la adición del sustantivo “convives” reafirma el referente, ya que en español no se especifica el referente de las “eses” y “emes” que se están catalogando, mientras que en francés los “convives” –invitados– son las personas que están siendo clasificadas dentro de las categorías “s” –sadista– o “m” –masoquista–. Pueden mencionarse otros términos sexuales del *camp talk*, utilizados como anglicismos en ambas versiones sin sufrir ningún tipo de variación en el proceso autotraductivo: “Pushingbacks” (pp. 158 en español y 155 en francés) y “‘f.f.a.’ *Fist Fucking of America*” (pp. 110 en español y 106 en francés).

En el plano artístico y de los referentes culturales del *camp talk*, Sarduy realiza un gran trabajo de recopilación en sus novelas y *Maitreya* es una representante de ello. Además, por medio de la autotraducción, el autor realiza juegos de palabras dentro del lenguaje *camp*, que permiten catalogar a la novela como una representante de esta cultura. Parte de los cambios incluyen la creación de neologismos, la sustitución de referentes entre versiones o especificación de ellos más en una que en otra, el juego de palabras del *slang* gay o, incluso, el uso de referentes bíblicos rodeados de un contexto ambiguo, para darle fuerza paródica a los párrafos.

En el caso de los neologismos, Sarduy crea la palabra “amigamía” –en el contexto de una conversación sexual– como un vocativo que hace referencia a la forma en que se expresan los homosexuales con una intención femenina y, por medio de la unión de dos palabras, a la velocidad que usan usualmente los homosexuales latinoamericanos en su discurso, con un ritmo más acelerado. En la versión en francés, hay una supresión del neologismo y solo se utiliza la expresión “*ma chérie*”, ya que Sarduy puede utilizar esta expresión del *camp talk* para hacer referencia al lenguaje en femenino, pero el referente de la velocidad del habla de los homosexuales latinoamericanos no se entendería en la comunidad gay francesa, por lo que se omite:

Lo que se le marcaba, amigamía, apretado por las franjas, como si los complementarios orientales vinieran a servir de estuche a tanto y tan palpable aporte, era... cómo decirlo sin ambages... tremendo paquetón” (p. 176)

Ce qui gonflait, ma chérie, les rayures, qu'elles comprimaient, comme si les complémentaires orientales servaient d'écrin à si bel et palpable apport, c'était... comment le dire sans ambages... un suffocant paquet” (p. 175).

Sarduy también crea el neologismo “las Calladas” para referirse a un grupo de chicas que son seguidoras de María Callas, nombre que, por su parte, se expresa de forma más específica en español que en francés –en español Sarduy escribe el nombre completo María Callas (p. 140), mientras que en francés se refiere a ella como “la Callas” (p. 137)–, insinuando que los lectores de la versión francesa no necesitarían la enunciación del nombre completo por ser un referente más conocido. El neologismo en español no es tan evidente y no llama tanto la atención, ya que la palabra “calladas” ya existe –que no hablan, silenciosas–, por lo que solo se hace evidente que sea enunciado con mayúscula inicial, denotando nombre propio. Aquí el recurso de la autotraducción resulta de gran importancia, ya que la transferencia del neologismo al francés también se realiza y, es en este idioma, donde cobra más fuerza debido a que el recurso de construcción de la palabra permite que sea más explícito. El sufijo “-iennes” del francés permite que el apellido de la artista se pueda utilizar completamente, lo que hace que el neologismo “*Callasiennes*” sea más claro que el del español: “Las Calladas habían hecho su primera aparición años ha” (p. 140); “Les Callasiennes avaient fait leur apparition des années plus tôt” (p. 138).

Con respecto a la variación de los referentes, hay un caso que cobra relevancia pues sufre un cambio por medio de la autotraducción. Sarduy utiliza a Blancanieves

para realizar una metáfora en español, pero en la versión en francés, para hacer que la metáfora funcione contextualmente, cambia el referente por Coco Chanel, así: “Con esos alicientes y con los del hambre que, como se sabe, *da Blancanieves*, La Tremenda echó mano a una pieza y le dio un chupón” (p. 134); “Ces incitations jointes à celles de la faim que donne – on le sait – *la Coco Chanel*, poussèrent la Suffocante à saisir un morceau et à en lécher la sauce” (p. 131). Otro ejemplo, es la supresión del referente de Florence Foster Jenkins, acompañado de un pie de página, que le sirve en español al autor para compararla con La Tremenda, cuyos casos son, como mencionamos, los de artistas sin talento que buscan éxito en el mundo del espectáculo. El referente se elimina en la traducción al francés y solo se deja la alusión al momento en que Foster Jenkins se presentó en el Carnegie Hall:

Pero su estrago mayor era, sin duda, la aniquilación de la áurea carrera de *Florence Foster Jenkins*²², cuyo recital en el Carnegie Hall se produjo en medio de un semillero de maquillillas ocultas en las volutas neoclásicas, en la caja del soplón (p. 140)

Leur plus grand méfait fut sans conteste la ruine d'une fulgurante carrière lors d'un récital à Carnegie Hall : une champignonnière de petites machines avait été dissimulée dans les volutes néo-classiques, le trou du souffleur” (p. 137).

En los casos del uso y posterior traducción del *slang* gay, destaca la pluralidad de significados para traducir estos referentes del *camp talk* al francés. Así, por ejemplo, Sarduy autotraduce:

Tabla 6: <i>Slang</i> gay (caso de sustitución)					
Español		Francés			Comentarios
# de pág.	<i>Slang</i> gay	# de pág.	Autotraducción	Versión literal	
126	Locas latinas	121	Folles sudaméricaines	Locas sudamericanas	El sustantivo “locas” se utiliza para referirse a un homosexual afeminado.
127	<i>Vanidades</i>	122	<i>Chéries</i>	<i>Queridas</i>	Se refiere a las revistas de moda y belleza.
129	Estricta en su traje sastre, la gerente, ese <i>tortillón</i> art-	125	La gérante, stricte dans son <i>tailleur gouine</i> art-déco	La gerente, estricta en su <i>traje de tortillera</i> art-déco	El sustantivo “tortillón”, una lesbiana masculina,

²² En este lugar está ubicada la nota al pie “*The Glory of the Human Voice?*, RCA 901031”, que también es suprimido de la página 140 del español (la puntuación pertenece a la cita original).

	decó				hace referencia a la gerente, mientras que en la autotraducción al francés se hace un juego de palabras donde “ <i>gouine</i> ”, tortillón o tortillera en francés, hace referencia al traje de sastre que está usando la gerente.
149	Tortillón	146	L’amazone	La amazona	En este ejemplo se refiere al mismo personaje que el anterior.

Finalmente, el referente bíblico que utiliza Sarduy es el de la virgen, el cual está situado en un contexto explícitamente sexual en la versión en español, pero que, por medio de la autotraducción, es suavizado en francés, donde se pierde la imagen paródica que hay en español de una virgen excitada sexualmente. Así, en ambas versiones se puede leer:

Ella, al contrario, al verlo de cerca, se sintió tan motivada y feliz, que se le rompieron las ligas de los bombachos: –Creo– dijo toda *ablandada* y *húmeda*, los ojos como los de una *virgen de la iglesia de enfrente*– que tengo un alma inmortal (p. 103).

Elle, au contraire, en le voyant de près, se sentit tellement motivée et heureuse que son élastique craqua. –Je crois, dit-elle attendrie et fondante les yeux au ciel, telle la Vierge de l’église d’en face, que l’âme est immortelle (p. 101).

En la versión en español los adjetivos “ablandada” y “húmeda” se conectan con el referente sexual anterior de la mujer excitada a la que se le “rompieron las ligas de los bombachos”, por lo que resulta paródico que se comparen los ojos de una mujer en este estado con los de una virgen. Sin embargo, en la versión en francés, si bien se crea la imagen de la mujer excitada a la que se le rompen los elásticos, esta imagen es suavizada por medio de los adjetivos “*attendrie*” –enternecida, conmovida– y “*fondante*” –que se derrite– que ya no llevan la carga sexual de los utilizados en español, y por una imagen interpuesta entre la sexual y la de la virgen de uno ojos mirando al cielo, por lo que la comparación con los ojos de la virgen pierde toda la carga paródica.

Finalmente, exploraremos el componente del desplazamiento, el cual nos propondremos demostrar enmarca la práctica de autotraducción en sí. Abordaremos los

ejemplos que evidencian este planteo por medio del análisis de Suzanne Jill Levine de la palabra “desplazar”, lo que nos permitirá introducir, como elemento conclusivo de este apartado, el concepto que Severo Sarduy tenía de la traducción, que resume y engloba todo lo que hemos expuesto a lo largo de nuestro análisis sobre su obra.

3.7. El desplazamiento y la (auto)traducción

Levine otorga especial atención a la figura del desplazamiento, que se observa a lo largo de la novela a partir de las figuras mencionadas, a saber: los movimientos espaciotemporales, la mutación de sus personajes y el advenimiento de oriente sobre occidente. El desplazamiento se percibe en la obra, como se dijo, en ese movimiento cardinal de un lado del mundo al otro, pero también el desplazamiento de un personaje principal por otro que lo reemplaza, las conversiones de un sexo a otro, o el desplazamiento barroco de un significado a otro (Levine, 1991: 312). Y es que, visto desde esta perspectiva, al retomar el estilo literario barroco que Sarduy opera en sus obras a partir de la saturación y las interminables significaciones para eludir al sujeto, se puede percibir que hay un constante desplazamiento lingüístico y que la escritura de Sarduy proviene de un constante movimiento –incluyendo sus procesos de escritura con danza y bailes– para permanecer dentro del relato como una eterna espiral que nunca encuentra una linealidad. Hemos dado ya algunas muestras de este recurso en nuestro análisis de los cubanismos, especialmente sustantivos y adjetivos, y de los múltiples nombres y calificativos que recibe La Tremenda a lo largo de la novela.

A su vez, Levine plantea que es posible extraer el significado de la traducción en la obra literaria de Sarduy a través de la palabra “desplazamiento” –y todos sus posibles sinónimos–, la cual se repite constantemente en *Maitreya* (Levine, 1991: 312). De hecho, el recurso de la saturación, los continuos significados y el desplazamiento lingüístico logran todo su potencial estilístico a través de la autotraducción que el escritor ejecuta entre sus versiones en español y francés. Al realizar una lectura comparativa de las obras, es posible identificar que Sarduy incluye este recurso por medio de la ampliación de significados, de sustituciones semánticas, de equivalentes culturales y juegos de palabras. Por ejemplo, en una escena en la que La Tremenda está haciendo una presentación musical, Sarduy describe al público de la siguiente forma en ambas lenguas:

Tronaba la prima ante el fondo empinado, rodeada de las mesas con idénticas lamparillas y flores luminosas que la ampliación del “local” y la curiosidad endomingada del público habían exigido: la escuchaban embelesados *jovencitos boricuas raya al medio, cholas* que se superaban en su día de permiso, *habaneros nostálgicos* de los entreactos en el Carmelo, aliciente de los recitales Pro-Arte, y hasta algunas *chinas poblanas* con *veltanchaun* y *carteritas de galalí* (p. 128).

La Prima tonnait devant la toile de fond recollée. Entourée des tables à fleurs lumineuses identiques, que l’agrandissement du local et la curiosité endimanchée du public avaient exigées : l’écoulaient subjugués des *teenagers porto-ricains gominés rayés au milieu, des métisses* qui, leur jour congré, menaient la grande vie, des *Cubains nostalgiques* des entreactes du Carmelo, consolation des récitals Pro-Arte, et jusqu’à des *paysannes mexicaines* qui avaient leur *conception du monde* , avec *des sacs à main signés Louis Vuitton* (p. 125; las comillas son del texto, los subrayados nuestros).

Las palabras subrayadas en cada una de las versiones están resaltando las variaciones semánticas que Sarduy agregó, suprimió o sustituyó por otros referentes estilísticos que, a nivel global, mantienen la estructura y sentido del párrafo, pero que evidencian modificaciones constantes cuando se las analiza a partir de estructuras oracionales más pequeñas. Así, los elementos de este párrafo son autotraducidos de la siguiente forma:

Tabla 7: Desplazamiento semántico (casos de adición y sustitución)					
Español		Francés			Caso
# de pág.	Texto fuente	# de pág.	Autotraducción	Versión literal	
128	Jovencitos boricuas raya al medio	125	Teenagers porto-ricains <u>gominés</u> rayés au milieu	Teenagers puertorriqueños <u>engominados</u> con raya al medio	Sustitución de “jovencitos” y “boricua”. Adición de “gominés”.
	Cholas		Métisses	Mestizas	Sustitución
	Habaneros		Cubains	Cubanos	Sustitución
	Chinas poblanas		Paysannes mexicaines	Campeñas mexicanas	Sustitución
	Veltanchaun		Conception du monde	Concepción del mundo	Sustitución
	Carteritas de galalí		Des sacs à main <u>signés Louis Vuitton</u>	Carteras <u>firmadas con Louis Vuitton</u>	Sustitución

Cada uno de los párrafos de *Maitreya*, al ser leída de forma comparada, evidencia toda suerte de cambios de este tipo que están siempre proponiendo nuevos significados y referentes que dependen el uno del otro y solo pueden comprenderse por medio de la lectura global. En este caso, la versión en español tiende al uso de palabras más exactas y con un registro más informal que refiere a la cultura latinoamericana: “boricuas”, “cholas” y “chinas poblanas”; por el contrario, en francés tiende al uso más genérico que complementa con adiciones de adjetivos, “gominés”, o referentes más europeos como “Louis Vuitton”. Cada decisión de autotraducción responde a la intención de expandir descripciones que saturan de significados cada versión, pero esto solo se hace explícito en el momento en que son comparadas. Otros ejemplos a lo largo del texto son las autotraducciones de:

Tabla 8: Desplazamiento semántico II (casos de adición y sustitución)					
Español		Francés			Caso
# de pág.	Texto fuente	# de pág.	Autotraducción	Versión literal	
56	Hieráticas de <i>indignación y ofensa</i>	53	Hiératiques de <i>fureur</i> et de <i>réprobation</i>	Hieráticas de <i>furia</i> y <i>reprobación</i>	Sustitución
56	<i>aparatoso</i> descubrimiento	54	<i>L'abracadabrante</i> découverte”	Descubrimiento <i>abracadabrante</i>	Sustitución
75	Tremenda <i>chusmería</i>	73	Véritable <i>pousse-toi que je m'y mette</i>	Verdadero <i>muévete tú que me meto yo</i>	Adición
89	Bellos muebles	86	Mobilier péninsulaires	Mobiliario peninsular	Sustitución
108	Con la ceja derecha <i>encabritada</i>	103	Le sourcil droit <i>en accent circonflexe</i>	La ceja derecha <i>en acento circunflejo</i>	Sustitución
114	Pastel	111	Mille-feuilles	Milhojas	Sustitución
115	Té de jazmín	112	L'alcool de riz	El alcohol de arroz	Sustitución

Los ejemplos expuestos, que solo son una selección discreta, evidencian cómo la autotraducción le sirve a Sarduy para convertir esta práctica en una herramienta del barroco. Así lo sustenta Levine, quien vive la misma experiencia de pluralidad semántica al traducir *Maitreya* al inglés. La estudiosa basa su análisis en la relación del término *desplazar* y su equivalente literal en inglés *to displace* para demostrar cómo el lenguaje se convierte en un componente del estilo barroco, ya que en español y en la

novela el uso del verbo es muy amplio y se utiliza en diferentes contextos y con diferentes usos²³.

Por el contrario, el verbo *to displace* en inglés es muy concreto y expresa que algo se ha movido de sitio y se ha extraviado. Fue entonces cuando ella recurrió a la sinonimia con la que se vio obligada a “fragmentar la imagen original hacia una connotación u otra: es imposible no reprimir una connotación al expresar otra” (Levine, 1991: 314). Esto lo podemos entender como una continuación del recurso barroco que pretende anular al sujeto, y por ende su acción, supliéndola por otros recursos significativos que saturan la imagen, incluso en otros idiomas. Así pues, para poder concebir este uso de la (auto)traducción, es necesario desligarse de los conceptos de “texto original” y “texto (auto)traducido”, y entenderlos únicamente como versiones complementarias de un mismo cosmos, donde los procesos de escritura y traducción o autotraducción cumplen en su esencia con esta misma fórmula; no son actividades que se desarrollan una en contra de la otra, sino que se alimentan entre ellas contando únicamente con un orden cronológico: ambas son fracciones de un mismo proceso creativo. Ya Sarduy en un texto de 1989 titulado “Traduction et Religion” había abordado la irrelevancia de los términos “original” y “traducción”:

La práctica de la traducción y su ideología podría cambiar radicalmente si consideramos que no hay texto original, que no hay fidelidad posible, que no hay, por una parte, un lenguaje-objeto y, por otra parte, un metalenguaje que lo engloba y lo interpreta; que todo – desde las percepciones hasta los materiales utilizados en la escritura: tinta negra, seda, punzón u Olivetti Lettera 32– que todo, incluso dentro del mismo idioma, ya es traducción. El texto “original” sería un desfase, una separación, un intervalo entre sus versiones, de las cuales ninguna podría considerarse como previa, como original; la misión de la traducción que jamás podrá ser traición, como lo afirma la muy célebre frase macarrónica, sería, no la de restablecer una palabra, o un sentido, sino la del movimiento de traducción que, en el interior de un idioma, engendra un texto (Sarduy, 1989: 2; los subrayados son del original).

Severo Sarduy debe pasar por un momento de su trayectoria en el que la lengua abandona su mera función comunicativa para transformarse en una herramienta de estilo. Esta transformación se cataliza a partir del reconocimiento del exilio, cuando se asume una cultura diferente en la que se convive día a día como un medio en el que es

²³ La traductora se refiere a “los desplazamientos de prospección pictórica de Iluminada”, el desplazamiento en zigzag de La Tremenda en sus patines, o el desplazamiento de una imagen por otra por medio del movimiento de un monje abriendo una puerta (Levine, 1991: 313).

necesario mimetizarse por efectos de supervivencia. Sarduy lo resalta en su texto “Exiliado de sí mismo” como un salto hacia la “privación de la tierra natal”, un “salto lingüístico” en el que se deja el idioma para adoptar el extranjero y llegar a convivir con los dos (Sarduy, 1990: 2). Según él, el acto de voluntad de cambiar de un idioma a otro representa una apertura y aprestamiento a la experiencia enriquecedora de la lengua en la vida y la escritura del exiliado. Ya podemos ver el efecto que tuvo en la de Severo Sarduy y cómo, también, sirvió de plataforma para una posterior labor de autotraducción. Esta es la razón por la cual quiso explorar, a partir de la traducción de sí mismo, la expansión de los componentes ideológicos de su semiótica de identificación a nuevas fronteras lingüísticas diferentes de las que ya estaban delimitadas en la obra literaria de su lengua madre.

4. Conclusiones

En este capítulo, hemos analizado dos núcleos temáticos centrales en la trayectoria literaria y en la obra de Severo Sarduy: su condición de escritor exiliado y el proceso de autotraducción de su novela *Maitreya*. A continuación, expondremos las principales conclusiones.

En el primer componente temático nos enfocamos en resaltar la situación exiliar a partir del posicionamiento social, cultural e histórico del escritor. Este enfoque nos permite concluir que, debido a que la condición del escritor es en una primera instancia la de un exilio autoimpuesto, su posición es privilegiada con respecto a la de otras trayectorias, considerando que sus condiciones de emigración le permiten explorar desde muy temprano diferentes espacios socioculturales y profesionales. Hay un momento en la vida del escritor en que se da un rompimiento ideológico con las políticas de su país, por lo que el proceso de devenir exiliado es uno consciente. Finalmente, de acuerdo con las situaciones socioculturales e históricas del escritor, su homosexualidad es una característica que condiciona y politiza su exilio, ya que esta contribuye al rompimiento ideológico con Cuba; el hecho de vivir su realidad en ese contexto lo posiciona sustancialmente como enemigo de la Revolución.

Con respecto a su práctica autotraductiva, sostenemos que Sarduy ejecuta su rol a plenitud, su proceso se encuentra dentro de un universo ficcional definido y está enmarcado a partir de objetivos específicos que delimitan estrategias de autotraducción concretas que buscan complementar su proceso creativo. Concluimos, además, que es

posible evidenciar una perspectiva hermenéutica –personal– y otra sociocultural a través de la motivación estética que ejecuta en su práctica. Sostenemos que estas perspectivas se hacen evidentes a partir de la presencia de elementos de escritura y autotraducción que *sí* pueden considerarse gay y que permiten inscribirlo a él y a su obra literaria dentro de esta comunidad. Concretamente, las dos perspectivas se hacen visibles en la transición de componentes privados de la identidad –hermenéutica– relacionados a la sexualidad que están presentes en su obra –sociocultural o público–, específicamente en *Maitreya*. Estos componentes tienen que ver con el reconocimiento del ser no binario, la conciencia del sexo-género, el entendimiento de la sexualidad a partir del placer y el erotismo, y de la concepción de la identidad como un factor subjetivo y variable de la personalidad.

Finalmente, consideramos que en el momento en que se contextualiza social e históricamente la vida y obra de Severo Sarduy, esta adquiere una intención política, debido a que puede categorizarse como una producción con valor de subalteridad, lo que le otorga al escritor la cualidad de activista literario. Este activismo puede percibirse en el propósito de deconstruir estructuras fijas concebidas dentro del lenguaje patriarcal, como los valores de poder dentro de la literatura, las perspectivas reproductivistas de la sexualidad y binarismos de poder y de género, característicos de la traducción feminista. Tal activismo es manifiesto por medio de recursos estilísticos como la parodia, el *camp talk* y la autotraducción en sí, otorgándole al escritor las herramientas para problematizar concepciones patriarcales de la lengua y de la sociedad.

III. Autotraducción en Manuel Puig

1. Introducción a la obra de Puig

Maldición eterna a quien lea estas páginas, la sexta novela de Manuel Puig, fue publicada en 1980 por la editorial española Seix Barral. Su versión en inglés fue publicada en el año 1982 bajo el nombre de *Eternal Curse on the Reader of These Pages* en la editorial Random House con la siguiente aclaración: “Originally published as a translation into Spanish by Seix Barral. S.A., in 1980”. Esto quiere decir que la versión original de la novela es la versión en inglés, lo que convierte a la española en su versión autotraducida. La metodología de trabajo fue el de la autotraducción simultánea, es decir que la escritura directa y la autotraducción de la obra se ejecutaron de manera sincrónica. *Maldición eterna* es la primera de dos novelas que el escritor autotradujo, siendo la segunda, *Sangre de amor correspondido*, del portugués al español²⁴. Estas dos autotraducciones se llevan a cabo en un momento avanzado de su carrera literaria, en una etapa que la crítica llama “el ciclo del exilio”. No obstante, no es este el primer acercamiento que Puig tiene con esta práctica.

Durante su primer viaje a Europa en 1955, el escritor empieza su exploración artística con la redacción y autotraducción de guiones para cine. De este primer acercamiento surgen *Ball Cancelled* y *Summer Indoors/Verano entre paredes*, pero estos resultan ser copias de películas que él había visto y de los cuáles quería replicar el formato: “Lo que me daba placer de escribir para cine era copiar, no crear” (Puig, 1977). Estos textos fueron olvidados y solo llegaron a ser publicados tras su muerte en

²⁴ En orden cronológico, las novelas de Manuel Puig son: *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires affair* (1973), *El beso de la mujer araña* (1976), *Pubis angelical* (1979), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), *Sangre de amor correspondido* (1982) y *Cae la noche tropical* (1988).

1996. Por lo demás, el resto de las traducciones de sus novelas fueron ejecutadas por terceros, si bien mantuvo una estrecha relación con sus colaboradores y supervisando las versiones de los idiomas que conocía: inglés, francés, italiano y portugués. En este capítulo expondremos cómo la censura en su país le significó un cambio de perspectiva en los mercados editoriales, teniendo que enfocarse especialmente en la calidad de sus versiones traducidas y en el mercado internacional de sus novelas, ya que eran las que le generaban ingresos.

En una entrevista para el diario argentino *Convicción* (1980), Manuel Puig describe la trama de *Maldición eterna* a partir de la única forma posible, sus personajes: “Son dos hombres solos que, por diversas causas han perdido a la mujer y se están secando como plantas. Un viejo argentino, enfermo, y un joven norteamericano a quien envidia por su salud y su puesto en la vida. El hecho de que el joven está destruido y necesita de apoyo más que el anciano, desencadena el conflicto” (Romero, 2006: 199). Siendo este el marco general de la novela, el relato se desenvuelve a partir de diálogos reales y otros imaginarios, lo que constituye casi la totalidad del cuerpo del texto, a excepción de seis intercambios epistolares que constituyen el final de la obra.

Sobre los personajes, el argentino, Ramírez, es un exiliado de setenta y cuatro años que huyó de Argentina tras haber sido encarcelado por la dictadura a causa de su lucha sindical. Por el contrario, Larry, el estadounidense, es un profesor de sociología de treinta y seis años que renuncia desilusionado a su proyecto de vida para dedicarse a trabajos menores, como la jardinería y cuidar ancianos. La relación de los personajes está marcada por una intimidad obligada que inicia cuando Larry es contratado por una agencia para cuidar a Ramírez, quien sufre de afasia y amnesia, y que está internado en un asilo en Nueva York. A través de la novela se crea una relación de co-dependencia que se exhibe en las interacciones y conversaciones que pretenden sacar a relucir sus conflictos más profundos; una relación, por lo demás, motivada por el deseo de Larry de investigar unos libros encriptados que pertenecen a Ramírez y cuyo contenido él no recuerda. En una entrevista con Albert Bensoussan en 1984, Puig afirma sobre el personaje de Larry: “Él es un absoluto producto de su medio. Quiere cambiar, pero no sabe cómo hacer, y de algún modo los dos personajes por momentos inspiran en el otro lo peor, el uno saca a relucir lo peor del otro, y hay momentos en que no se entienden, y logran mutuamente aclararse problemas. Es una difícil relación” (Romero, 2006: 281).

Al igual que la relación obligatoria contractual que tienen los personajes, la novela surge de un contrato que Puig hace con un vecino suyo del *Village* donde estaba

residiendo en Nueva York durante su exilio entre 1976 y 1980. El contrato consistía en varias entrevistas pagas durante las cuales el vecino debía tener el valor de responder a todas las preguntas que Puig hiciese; entrevistas de las que surgieron cerca de doscientas páginas de notas que eran el diálogo que sostuvieron y que el personaje en cuestión se negó a que fuera grabado. Debido a que la transcripción del diálogo se encontraba en inglés, Puig escribió la novela en ambos idiomas, ya que en español se sentía más libre para armar una narración autónoma a partir de sus notas (Romero, 2006: 171, 204-205).

La motivación para escribir esta novela surgió de las dificultades de adaptación que Puig estaba viviendo en ese momento en Nueva York. Después de haber salido de Argentina y haber residido dos años en México, Puig tuvo que abandonar ese país por problemas de salud y volver a Nueva York, donde ya había vivido entre 1963 y 1967. Al regresar, encontró al país en un ambiente inmediatamente posterior al auge del hipismo y con un aspecto conservador con el que no se podía comunicar bien. En palabras de Puig:

Yo quería de algún modo ilustrar y analizar un estado de ánimo mío; la dificultad de aceptar Nueva York como lugar de residencia. Después de dos años en México donde me había sentido muy bien, la estadía se interrumpió por un problema de salud muy inquietante en el que desarrollé una intolerancia a la altura. Me fui entonces a Nueva York y me encontré ahí con un personaje, con un ser real vecino del *Village*, que de algún modo encarnaba todas las incógnitas neoyorquinas; es decir, Nueva York, para mí, era una ciudad llena de atractivos pero a la que yo no sabía integrarme, y este personaje también era alguien lleno de interés con quien no se podía establecer el menor diálogo. Ambos estábamos en un momento de crisis personal, los dos solos y al mismo tiempo incapacitados de ayudarnos mutuamente. Él venía de una experiencia matrimonial que yo le envidiaba, y yo venía de una experiencia profesional (mis cuatro libros publicados hasta ese momento, 1976) que él me envidiaba. Yo tenía la intuición de que podíamos complementarnos; él, en cambio, no. El misterio que lo envolvía me fue obsesionando: él era un símbolo viviente de mis dificultades en Nueva York (Romero, 2006: 204).

El hombre en el que se basó el personaje de Larry, el estadounidense, resultaba muy atrayente, pues su historia de vida reflejaba el contexto histórico-cultural que enmarcaba el derrumbamiento del “sueño americano” que había sido insignia de ese país durante todo el siglo XX. Era un hombre que provenía de los suburbios que representaban a la familia norteamericana, de padres obreros, que había construido su vida a partir de esfuerzos individuales, estudiando y trabajando para convertirse en

profesor de sociología con ideales marxistas. Al darse cuenta de que convivía en una cultura basada en una interminable exigencia por el arribismo de clases, renuncia a ella convirtiéndose en un ejemplo del fracaso absoluto de ese sistema. No obstante, no tenía idea de cómo superarse, por lo que cayó en un estado de individualidad y soledad que no le permitía comunicarse (Romero, 2006: 202, 203). Según Puig, esto coartó su experimentación formal con la novela porque su escritura dependía de sus personajes, por lo que solo podía entender a este personaje misterioso a través de lo que decía —esta fue en parte la razón por la que Puig propuso el ejercicio de entrevistas—. De igual forma, en la novela los personajes se expresan a través de diferentes recursos: mientras Larry solo puede entenderse a partir de sus palabras y su conducta exterior, Ramírez, además de eso, también puede expresarse a partir de estados oníricos o inconscientes que aparecen como fragmentos de la novela (Romero, 2006: 226, 260, 281).

Este capítulo dedicado a Manuel Puig y su obra tiene como objetivo general exponer el contexto biográfico y sociocultural que rodeó la génesis de su estilo literario y que dieron forma a su semiótica de la identificación. Estableceremos cómo este proceso estuvo marcado por tres factores importantes: el exilio, la crítica y la censura; con el fin de evidenciar los rasgos que definieron su lucha ideológica por la reivindicación de la mujer y lo femenino. El objetivo específico en este capítulo es analizar los elementos principales de su escritura en comparación con el proceso de autotraducción de la novela *Maldición eterna*, con el fin de asociar estos factores a sus componentes ideológicos y a los de una identidad y comunidad gay.

Este capítulo consta de dos partes. En la primera nos enfocaremos en la relación que tuvo el escritor con su país natal y el exilio que posteriormente supuso el nacimiento de su obra literaria. Allí expondremos la relación de Manuel Puig y su obra con la crítica y la censura, con el fin de resaltar cómo se fue desarrollando su ideología de sexo-género, y cómo esta fue plasmada posteriormente en sus novelas. En el segundo nos dedicaremos específicamente al análisis de la autotraducción de la novela *Maldición eterna*, teniendo como lineamientos los rasgos literarios e ideológicos del escritor. Este estudio será propuesto a partir de un orden secuencial de cuatro momentos estilísticos que se ven reflejados en su obra, y por medio de los cuales expondremos los casos encontrados en el análisis comparativo de las dos versiones, en inglés y español, de la obra. En el primer momento explicaremos los rasgos masculinos y femeninos encontrados en la obra y su proceso de autotraducción; en el segundo, cómo estos rasgos fueron problematizados a partir de una perspectiva de género específica

defendida por el escritor; en el tercero examinaremos los casos relacionados de acuerdo con la aplicación de los componentes ideológicos del escritor en su contexto sociocultural, político y literario; finalmente, en el cuarto momento analizaremos cómo esos elementos de la ideología fueron interiorizados y aplicados a la práctica misma de la autotraducción.

2. Puig, su experiencia y su ideología

2.1. De General Villegas A Roma

En 1936, a la edad de cuatro años, Manuel Puig fue llevado por primera vez al cine de General Villegas, el pueblo donde había nacido. Esa experiencia que vivió desde el cuarto de proyección –ya que le dio miedo sentarse en la sala oscura a ver una película de terror– fue el origen de la estrecha relación de este futuro escritor con el cine, los idiomas y la fascinación por lo femenino. Según Suzanne Jill Levine, Puig fue llevado por su padre a ver *The Bride of Frankenstein* en un entusiasmo tecnológico por ver la nueva sala de proyección del Teatro Español de General Villegas (Levine, 2000: 40). En ocasiones posteriores al referirse a ese acontecimiento, el escritor vinculaba esta actividad únicamente con su madre, dejando la relación con su padre por fuera de toda interacción con el cine. Como veremos más adelante, este conflicto con el padre adquiere una relevancia para el análisis del proceso de autotraducción de *Maldición eterna*. La selección de este primer acercamiento al cine como puerta de entrada al mundo literario no es aleatoria, sino que, por el contrario, es este momento de su vida el que representa simbólicamente el nacimiento de la obra de Puig.

En entrevistas concedidas posteriormente, Manuel Puig siempre recordó su pueblo como una “película de *Western* de la que no podía escapar” (Puig, 1977) debido a que era un lugar sumamente aislado y desprovisto de cualquier tipo de entretenimiento ubicado en La Pampa seca, donde la única regla social era la del sometimiento del fuerte –hombre– sobre el débil –mujer– (Puig, 1977); este elemento será crucial para entender la naturaleza de la obra literaria de Puig. El cine se convirtió en el lugar donde podía admirar a las actrices de Hollywood y soñar con el mundo de la Metro Goldwyn Mayer como si fuera el propio. Sin embargo, su madre debía susurrarle al oído todos los subtítulos de las películas que llegaban en su idioma original, lo cual le suponía al pequeño Puig un distanciamiento de los sueños que anhelaba perseguir. Desde aquella

temprana edad, entonces, comenzó sus estudios de inglés y, posteriormente en Buenos Aires, de francés e italiano²⁵. De esta manera, los idiomas extranjeros se convirtieron en un vehículo que le permitían conectarse con su mundo idílico del cine y las divas de los treinta, que él entendía como lo culturalmente superior. Por el contrario, la realidad machista de su pueblo al estilo *Western* se convirtió en el referente de todo lo que rechazaba porque representaba un ambiente subdesarrollado al que no pertenecía y con el que no se podía vincular. Puig también afirmaba que, por este motivo, rechazó por un tiempo la lengua española, ya que la asociaba con esa realidad (Puig, 1977). Esto se evidencia en los primeros guiones mencionados en el apartado anterior que corresponden a los primeros ejercicios de autotraducción, ya que fueron escritos inicialmente en inglés porque el escritor lo consideraba el idioma del cine y en un intento por alejarse del español como lengua creadora.

Así pues, el cine se convirtió en un propósito de vida y se materializó en un anhelo por estudiar dirección de cine. Sumado a su conocimiento de lenguas, se encaminó en una búsqueda por alcanzar ese ideal cultural que, para ese entonces, era el mundo norteamericano y europeo. Así, en 1955 viajó becado por la Asociación Dante Alighieri a Roma para estudiar cine en el Centro Sperimentale di Cinematografía. En los cincuenta, Italia era considerada la capital del cine, dándole especial posicionamiento a la corriente neorrealista²⁶ que había sido instituida por Cesare Zavattini y era la enseñada en el Centro por Vittorio De Sica y Roberto Rossellini en el momento en que Puig inicio sus cursos; no obstante, como el mismo Puig lo afirmaba tiempo después, ya esta corriente teórica estaba en declive (Levine, 2000: 82). Debido a conflictos con esta doctrina que le indicaba que debía atender a la imposición de una autoridad con la que no estaba de acuerdo –similar a la experimentada en su pueblo– (Puig, 1977), el escritor decidió abandonar sus estudios y dedicarse a un par de trabajos como asistente en sets de películas como *Adiós a las armas* y con directores como el mismo Vittorio De Sica, Charles Vidor, René Clément y Stanley Dunham (Puig, 1977). Sin embargo, al igual que en el Centro, los sets de películas también tenían un fuerte aire de autoridad y

²⁵ Inició lecciones privadas de inglés en 1942 con una maestra llamada Elsa Corradi (Levine, 2000: 31). Posteriormente, estudia cuando es adolescente en Buenos Aires en el British Institute –inglés–, la Alliance Française –francés– y la Asociación Dante Alighieri –italiano– (Levine, 2000: 62).

²⁶ El neorrealismo italiano fue un movimiento narrativo y cinematográfico que entendía el cine como un mecanismo de denuncia y lo usaba como una exploración y fotografía de la realidad; su objetivo era mostrar condiciones sociales más auténticas y humanas, alejándose del estilo histórico y musical que hasta entonces había impuesto la Italia fascista (1922-1945) (Caldevilla, 2009: 1-5).

opresión, por lo que Puig decide finalmente abandonar su lucha por ser director y por alcanzar esa cultura superior representada en el cine europeo y norteamericano²⁷.

Así, Puig regresó a Buenos Aires en 1959 cuando ya estaba escribiendo su tercer guion *La tajada*, el cual era en español y, a su vez, un intento por escribir sobre un tema más familiar, el peronismo. El argumento del guion relata el ascenso social de una muchacha humilde que inicia una carrera artística junto con el nacimiento del peronismo; sin embargo, su distanciamiento de Argentina se vio evidenciado en la forma en que trató el tema, ya que no lo conocía lo suficiente (Levine, 2000: 130). Después de este tercer intento de escritura, Puig regresa a Europa con nuevas oportunidades de trabajo en subtitulación y, allá, en una búsqueda interior con el fin de conseguir material para un nuevo guion, decide escribir las anécdotas donjuanescas de su primo Jorge en su pueblo General Villegas. Sin embargo, para contextualizar el relato, se toma el trabajo de hacer un perfil de cada personaje, comenzando por el de su tía; es en este momento que el escritor dice que sintió que la voz de su tía llegó a él y, lo que se suponía era un ejercicio de dos páginas, terminó siendo de treinta. Puig se da cuenta que ese material no puede ser una película y entiende que está escribiendo su primera novela *La traición de Rita Hayworth*. Este episodio es documentado en muchos de sus escritos y entrevistas como la publicada en la revista *Claudia*, la que otorgó en el programa *A fondo* para RTVE y también aparece registrado en su biografía escrita por Suzanne Jill Levine (Levine, 2000: 143).

Estas páginas mutan y crecen durante un largo tiempo en el que Puig escribe en Europa, Buenos Aires y posteriormente en Nueva York. Si bien la novela es terminada en su estancia en Estados Unidos a mediados de los sesenta y termina recibiendo el apoyo de Néstor Almendros, Severo Sarduy y Juan Goytisolo para promocionarla en las editoriales –participa en el concurso Biblioteca Breve de la editorial Seix-Barral en 1965 donde queda en segundo lugar–, *La traición de Rita Hayworth* solo llega a ser publicada en 1968 en la pequeña editorial Jorge Álvarez de Argentina. Por otra parte, el apoyo de sus amigos le da frutos, ya que consigue en 1966 un contrato de publicación con la editorial Gallimard en Francia una vez se hubiese concretado la publicación en español. Así, cuando la novela es publicada en Argentina, la publicación en Gallimard

²⁷ Sin embargo, Puig siguió intentando entrar a los sets de películas como asistente o cualquier trabajo que le permitiera codearse con las celebridades de la época, incluso en sus estancias en París y Londres. En las cartas a su familia en las que siempre informaba a su madre de todos los pormenores del cine europeo y americano, también le cuenta sobre sus experiencias en los sets. Estas cartas fueron recopiladas y ordenadas por Graciela Goldchluk en el libro *Querida Familia* por medio de la Universidad Nacional de La Plata. Las anécdotas en los sets a las que nos referimos se pueden encontrar en el primer tomo “Cartas europeas”, especialmente en las de los años 1956 a 1958.

se lleva a cabo un año después además de la publicación en español de su segunda novela *Boquitas pintadas* (Romero, 2006: 65). Esta última le vale a Manuel Puig muchas críticas positivas que lo posicionaron como una figura literaria argentina y lo lanzan a la fama. Entre otras, el diario *Le Monde* calificó a *La traición de Rita Hayworth* como una de las mejores novelas del período 68-69. También, las traducciones al portugués y al italiano de *Boquitas pintadas* figuraron en las listas de los mejores libros del año. Finalmente, *La Traición de Rita Hayworth* fue catalogada por el *New York Times* como una de las mejores publicaciones de 1971 (Romero, 2006: 65).

2.2. La crítica y el exilio.

Los conflictos que tuvo Manuel Puig para publicar su primera novela se debieron, en parte, a la censura. Si bien haber quedado en segundo lugar en el concurso Biblioteca Breve de Seix-Barral le garantizaba la publicación de su obra, este hecho nunca se llevó a cabo debido, ya que la dictadura franquista no lo permitió (Romero, 2006: 65). Esto marcó el inicio de la relación que mantuvo con la crítica de su obra, la cual se caracterizó por ser muy conflictiva y llena de altibajos hasta el final. Debido a que Seix-Barral no publicó su obra, Puig se vio en la necesidad de tocar puertas en varias editoriales argentinas hasta encontrar a Jorge Álvarez, no sin antes haber sido rechazado por Sudamericana por conflictos también relacionados con la censura. Una vez su obra fue publicada, Puig admite que la “frialidad de la acogida [de *La Traición de Rita Hayworth*] fue una gran desilusión” (Romero, 2006: 65), refiriéndose a las críticas tibias que su novela generó en Argentina. Posteriormente, Puig llegó a considerar a la crítica y la censura como todo un “mundo de interferencias que existe en la literatura”, que no le permitía desarrollar su trabajo cabalmente ni comunicarse directamente con su lector (Romero, 2006: 244).

Fue precisamente en Argentina donde la relación entre la crítica y el escritor fue más álgida y la que generó más impacto en él. Graciela Goldchluk (2011) marca tres momentos en esta etapa inicial de las relaciones de Puig con la crítica argentina entre 1968 y 1973, cada uno alrededor de las publicaciones de sus tres primeras novelas. El primer momento: “comienzo accidentado”, hace referencia a los hechos y vaivenes con *La traición de Rita Hayworth*, las dificultades para su publicación y su recepción con poco eco. El segundo momento, llamado “idilio apasionado”, encuentra a Manuel Puig justo después de publicar *Boquitas pintadas* cuando recibe toda la atención de la prensa

argentina: Héctor Schmucler le dedica una reseña consagratoria en la revista *Los Libros* y en una encuesta de esta misma revista a nueve escritores, cinco de ellos la eligen como la mejor del año; además, la novela tiene cuatro ediciones entre agosto y diciembre de 1969 (Goldchluk, 2011: 63). Igualmente, capta la atención del productor argentino Leopoldo Torre Nilsson, quien insiste en filmar una película basada en ella, estrenada en 1974, e incluso se manufactura ropa inspirada en la novela.

El tercer y último momento que menciona Goldchluk es la “ruptura”, que hace referencia a la controvertida publicación de *The Buenos Aires affair*, una novela que requirió de gran esfuerzo y cuatro años de proceso de escritura –según Goldchluk, es la novela que más páginas de manuscritos descartados y más esquemas prerredaccionales acumula– (Goldchluk, 2011: 64). El título que Goldchluk le da a este momento se debe al fuerte rechazo que sufrió la obra de Puig, seguido de la censura y posterior incautación por orden gubernamental. De acuerdo con la biografía de Suzanne Jill Levine, el libro tuvo buenas ventas –15.000 copias en las primeras tres semanas– a pesar de la crítica negativa que recibió; pese al número de ventas, Puig empezó a recibir cancelaciones de entrevistas importantes, para luego ser sacado de circulación y reeditado con eliminaciones de párrafos que se refirieran a Perón o que se consideraran obscenos. Finalmente, el libro es censurado como “pornografía” y en enero de 1974 se incautan todas las copias de las librerías (Levine, 2000: 240). En 1973, cuando Puig empieza a sentir la tensión en el país debido al nuevo gobierno, decide viajar a Milán y luego establecerse por un tiempo en México, mientras espera que la situación política cambie. Sin embargo, en 1974 su familia en Buenos Aires recibe una amenaza telefónica por parte del grupo parapolicial Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), por lo que se ve obligado a permanecer fuera del país (Levine, 2000: 242; Cabrera, 2013: 116).

Desde este momento, la relación de Puig con su país natal estuvo marcada por ataques desde ambas partes. Las novelas de Puig fueron prohibidas en Argentina desde 1974 hasta la caída de la junta militar en 1983, por lo que sus ventas se vieron afectadas, teniendo en cuenta que Argentina era su mercado principal (Cabrera, 2013: 116). Este factor hizo que tuviera que prestarle especial atención, como mencionamos, al mercado de sus traducciones, por lo que a lo largo de su vida profesional como escritor viajó constantemente a los países que publicaban sus novelas a impulsarlas y a hacer mercadeo (Corbatta, 1983: 605). Más aún, cuando se refería a la censura en su país, afirmaba: “Escribo en castellano y soy leído en traducciones” (Romero, 2006: 19). Puig

rechazaba todo tipo de crítica y censura en su contra, como se evidencia en comentarios que hizo en los que afirma que la literatura argentina le parecía “teñida de pampa y machismo” (Logie y Romero, 2008: 4) o en otros tantos consignados en las cartas que envió a su familia desde sus viajes por Europa hasta en la época del exilio²⁸.

Puig creía que, desde lo cultural, la lucha en contra de la censura específicamente en Latinoamérica tenía un alto potencial subversivo y permitía poner sobre la mesa ciertas dicotomías, como la de los cánones de lo “alto” y lo “bajo” en la literatura – binomio que él asociaba con el de hombre-fuerte/mujer-débil–. Contrastaba la importancia de la opinión editorial en países como Estados Unidos donde, según él, era muy caro editar, no era posible trabajar de modo *underground* o semiprofesional, y además las librerías no tomaban el material porque todo estaba condicionado por la publicidad; en comparación con países latinoamericanos donde “todavía tiene algún sentido luchar contra la censura, porque nuestros sistemas gubernamentales son, de algún modo, vulnerables. Eso, al escritor, le da cierta identidad: ‘me censuran, luego existo’. Es un estímulo” (Corbatta, 1983: 613). Para Puig, esta característica subversiva en la literatura latinoamericana era especialmente importante, ya que se podía sustentar en pequeñas editoriales –como lo fue Jorge Álvarez para su primera novela– que permitían la circulación de nuevas formas de literatura.

Si bien la crítica argentina había decidido borrarlo de la historia literaria del país por medio de desaires que se prolongaron a lo largo de su carrera²⁹, el panorama internacional no fue tan receptivo con la figura de exiliado que él representaba. De acuerdo con nuestro apartado sobre las representaciones de la figura del exiliado del primer capítulo, en la década del setenta existían diferentes metáforas del exiliado a las cuales uno u otro escritor eran afiliados, siendo estos usualmente relacionados con la del “exiliado poético”. Manuel Puig nunca se apropió de su figura dentro de ese calificativo metafórico, ya que sus verdaderos intereses eran los de la reivindicación de lo femenino (Romero, 2006: 211), aspecto que no tenía tanta relevancia en ese momento y dentro de

²⁸ En el tomo II de *Querida familia*, libro recopilado por Graciela Goldchluk en 2006, se puede leer, por ejemplo: “Pienso en lo que es la Argentina en ese sentido [la malicia, la ironía] y la desprecio desde lo más hondo, la tierra de los vivos, los piolas, los sobradadores, pobres harpías, que se intoxiquen con su propio veneno” (p. 147, carta del miércoles 10 de marzo de 1965); “qué horror ese país, todo ahí se atranca y cuesta sangre, cuando yo pienso que hasta los atrasados gallegos aprecian mi novela y los críticos argentinos a los que mostré algo no se pronunciaban ni que sí ni que no” (p. 194, carta del martes 28 de diciembre de 1965); “tengo un buen veneno contra la Argentina, hay algo ahí que no funciona, una cosa de rivalidad en el aire que tiene a la gente siempre mal dispuesta” (p. 210, carta del sábado 19 de febrero de 1966).

²⁹ Puig recuerda especialmente cómo fue ignorado por Leopoldo Torre Nilsson y la delegación argentina de la película de *Boquitas pintadas* en el marco del Festival de San Sebastián. La película obtuvo el premio especial del jurado y Manuel Puig el premio “Pluma de oro” de la asociación de Escritores de San Sebastián al mejor guion, pero Puig no fue avisado ni invitado por la delegación argentina a asistir al evento (Romero, 2006: 104).

ese espacio. Esto le valió fuertes críticas por parte de sus contemporáneos que lo veían como superficial y falto de “trascendencia revolucionaria”, como se evidencia en el artículo que escribió Mario Vargas Llosa en el 2001 con el motivo de los diez años de la muerte de Puig, donde se puede leer:

De todos los escritores que conocí, el que parecía menos interesado en la literatura fue Manuel Puig (1932-1990). Nunca hablaba de autores o libros y, cuando la literatura se infiltraba en la conversación, se mostraba aburrido y cambiaba de tema [...] me pregunto si la escritura de Puig tiene la trascendencia revolucionaria que le atribuyen Levine y otros críticos. Me temo que no. Creo que es más ingeniosa y brillante que profunda, más artificial que innovadora, y demasiado dependiente de las modas y los mitos de su época como para alcanzar, alguna vez, la permanencia de las grandes obras literarias, como las de un Borges o un Faulkner. [...] En la escritura de Puig hay imágenes cuidadosas, hábilmente construidas, pero no ideas, ni una visión central que organice y le dé significado al mundo ficcional, ni un estilo personal. Hay fantasmas y manifestaciones de ingenio, algunos títeres de las sombras a los que la destreza formal del escritor ocasionalmente otorga una semblanza de realidad, pero, unas páginas después desaparecen como espejismos” (Cita tomada textualmente de Cabrera, 2013: 117; publicada originalmente en *Clarín*, 07/01/2001).

Como vemos, Puig era asociado a la categoría de exiliados despolitizados que, por su sola nomenclatura, denigraba su experiencia, ya que era criticado desde una perspectiva exclusivamente estética. Otro ejemplo es en una entrevista de 1979 con el periodista Fernando de Ita, en donde surge la siguiente interacción: “‘Entiendo que su exilio fue voluntario, ¿no es cierto?’ Un gesto de fastidio y Puig contesta: ‘Sí, salí por voluntad propia, pero no por gusto. Ya se me había hostigado de varias formas, había recibido amenazas y decidí continuar en otra parte, en México, entre otros lugares’” (Romero, 2006: 172).

Parte de los ataques que Puig recibió a finales de la década de los setenta se debió al rechazo de lo homosexual por parte de la ideología de izquierda que lideraba la revolución cubana de Fidel Castro (Cabrera, 2013: 153). Esta fue una de las críticas que Puig y Sarduy recibieron en conjunto debido a que sus obras representaban la temática homosexual, especialmente después de 1976 cuando Puig publicó *El beso de la mujer araña*³⁰, una novela que cuenta con un personaje explícitamente homosexual y donde se

³⁰ Puig admitió que tenía muchas dudas de publicar la novela por temor de que a su familia le sucediera algo debido a la censura: “¿Qué iba a hacer yo con mi nueva novela? ¿Iba a publicarla y posiblemente poner a mi familia –mi hermano y mis padres– en peligro? Supe que la familia de Juan Gelman había sido asesinada, incluso pensando que

discute la homosexualidad desde lo científico y descriptivo. En los sesenta y setenta lo homosexual era considerado una práctica burguesa que debía ser rechazada, ya que los únicos valores importantes eran los anticapitalistas y antiimperialistas (Cabrera, 2013: 153). Como lo sostiene Cabrera, “a pesar de la retórica igualitaria, tanto las mujeres, como los y las homosexuales eran vistos como un factor de desestabilización de la fuerza y del carisma del sujeto político de la izquierda: viril, trabajador, reproductivo y varón” (Cabrera, 2013: 153); todo lo que Manuel Puig y Severo Sarduy buscaban deconstruir con sus producciones literarias. Esto les costó a ambos su mercado literario en Cuba y, en especial a Manuel Puig, una lucha con varias editoriales extranjeras como Feltrinelli en Italia y Gallimard en Francia para publicar *El beso de la mujer araña*, ya que su personaje Valentín no se ajustaba a la imagen de militante revolucionario latinoamericano, puesto que era seducido por un homosexual afeminado (Cabrera 2013: 153; Romero, 2006: 185, 397).

El beso de la mujer araña fue la primera de las novelas que los estudiosos de Puig enmarcaron en lo que llamaron el “ciclo del exilio”, que llega hasta su última novela *Cae la noche tropical*. Uno de los aspectos más destacables en estas obras es que la realidad política de la época no es “representada” sino que se propone como la propia “relación entre realidad y literatura”, la cual va a ser cuestionada (Cabrera, 2013: 132). Cabrera, por ejemplo, afirma que Puig problematiza la realidad política por medio de personajes que son “sujetos políticos” que no responden a las figuras que privilegiaba el campo literario del momento, caracterizados por ser revolucionarios y exiliados, como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Ernesto Cardenal. Por el contrario, estos sujetos políticos de Puig no se pueden encontrar dentro de las correspondencias lineales que se quieren plantear dentro esta ideología revolucionaria –sujeto y territorio, lugar de origen y su lengua, sexualidades y géneros normativos–, por lo que su novela, como sostiene Alan Pauls, se resiste a la crítica y no se deja reducir ni convertir en un ejemplo de nada (Prieto, 2006: 414).

Por lo anterior, parte de la crítica se refirió a sus personajes del ciclo del exilio como insignificantes e insustanciales: una mujer enferma de cáncer, exiliada pero ‘apolítica’, y una prostituta del futuro en *Pubis angelical*, un homosexual afeminado y

había una diferencia, dado que él se había involucrado con la guerrilla, no era únicamente un poeta. Aún, así, el antecedente estaba, la familia de un escritor exiliado había sido asesinada. Finalmente decidí seguir adelante con la novela y la envié a mi editor en España” (versión en español de esta cita sacada de Goldchluk, 2011: 101, originalmente publicada en el artículo con el título “Publish and be killed”, en “Writers and Repression” en 1984). Además, Puig tenía pesadillas constantemente en la que explotaban una bomba en su casa de Buenos Aires, asesinando a sus padres y hermanos (Romero, 2006: 399; Levine, 2000: 282).

un guerrillero sensibilizado por una ‘loca’ en *El beso de la mujer araña*, un exiliado en silla de ruedas y un ex profesor desempleado en *Maldición eterna*, y dos viejitas muriendo en el trópico mientras comentan la vida de su vecina psicóloga en *Cae la noche tropical* (Cabrera, 2013: 133). Específicamente, Claude Cymerman en “La literatura hispanoamericana y el exilio” (1993) clasifica a *Maldición eterna* y a *Pubis angelical* dentro de las “obras que hacen de los revolucionarios unos fracasados”, y *Cae la noche tropical* como una de las “obras que presentan el exilio de mediocres o de personas insignificantes” (Cabrera, 2013: 132). Si bien esta crítica castigó la visión “superficial” que Puig daba del exilio y la lucha revolucionaria, otras evidenciaron un gran descontento por el hecho de que en *Maldición eterna* Puig hubiese decidido alejarse del estilo de sus trabajos previos, ya que tanto la temática como los referentes eran totalmente diferentes de sus otras obras. Un periodista del *New York Times*, por ejemplo, se lamentó que los diálogos entre Larry y Ramírez se convirtieran en un “teatro del absurdo”, en lugar de continuar el tono de sus “primeras novelas latinas apasionadas”; o que este famoso novelista argentino hubiera decidido escribir un libro ambientado en Nueva York, cuando “a nosotros nos gustaría saber más sobre lo que pasa en su propio país” (Cabrera, 2015: 71).

En esta etapa de su vida como escritor consagrado, ya Puig tenía plena conciencia del valor de sus lectores y de la recepción de sus novelas. En entrevistas de inicios de los ochenta, cuando ya estaba haciendo publicidad a *Maldición eterna*, demostraba una preocupación por la recepción de su novela que era “muy distinta a sus obras anteriores” en la que no había “referencias cinematográficas, ni mujeres, ni homosexuales que cubran el rol femenino [...], ni otras formas de la cultura popular” (Romero, 2006: 199). No en vano, aunque la editorial norteamericana Knopf había tenido muy buenas ventas con las ediciones de bolsillo de varias de sus obras anteriores, esta y otras editoriales norteamericanas se molestaron con la nueva novela y rechazaron su publicación. Una vez publicada, hubo varias situaciones con respecto a la crítica que dejaron ver lo dividida que estaba con respecto al valor de la novela dentro de la obra literaria de Puig. En España, por ejemplo, *El país* –Madrid– la catalogó como su mejor novela, mientras que *La vanguardia* –Barcelona– se refirió a ella como su peor producción. A su vez, al ser reeditada para versión de bolsillo, los libreros presionaron para que el título fuese recortado únicamente a *Maldición eterna*, porque, al parecer, muchos clientes se ofendían con el título y la descartaban. Por parte de los lectores, unos le dieron veredictos muy positivos, mientras que otros rechazaban, por ejemplo, los capítulos con

conversaciones oníricas de Ramírez por cortar la linealidad de la interacción inicial (Romero, 2006: 204, 205, 263).

Previamente a la publicación de la novela, ya Manuel Puig había predicho la recepción ambivalente que tendría desde la misma concepción del título. Cuando le preguntaron sobre su significado en una entrevista, afirmó: “Es un diario en código, lo que abre el diario es esta inscripción: ‘Maldición eterna a quien lea estas páginas’. Porque él piensa que solamente va a ser leído con mala intención, con ojos de policía. Él no piensa que el diario un día pueda ser leído con otros ojos” (Romero, 2006: 278). Se refiere al diario personal que el personaje Ramírez escribe en tres novelas que tenía en su celda después de haber sido capturado por el régimen. El diario lo escribe por medio de la enumeración de las palabras en las novelas para formar nuevas oraciones y donde relata su historia con la lucha sindical, la cual inicia con la oración que da el título a la obra.

Muchos comentarios en entrevistas y artículos revelan la intensa relación que tuvo Manuel Puig con la crítica mundial, la cual lo consolidó como una figura latinoamericana influyente del mundo literario –también dentro del mundo del teatro y el cine, especialmente en la década de los ochenta–, pero que, a su vez, supo poner trabas en su vida como escritor. La mayoría de esas críticas, concretamente las posteriores, fueron enfocadas en su vida como exiliado, y no en vano, ya que el viaje en Puig fue siempre una constante y un aspecto definitivo para su obra, tanto como sus referencias cinematográficas o sus recursos del *pop*. Como dice Christopher Larkosh (2006), es difícil imaginar que los tres motivos por los que Manuel Puig se exilió – políticos, sexuales y literarios– puedan existir en él sin depender entre ellos. Puig sí fue un revolucionario de su época, pero de otra índole: su lucha era en contra de la mitificación de la sexualidad y su uso como herramienta de represión en la sociedad y en la constitución de las figuras binarias de poder.

Así pues, en el siguiente apartado nos adentraremos en el examen de los procesos de escritura y autotraducción de *Maldición eterna*, por medio del cual nos propondremos exponer el producto del análisis comparativo de ambas versiones que sustente, entre otros, estos rasgos de lucha en contra de los binarismos de poder. Al igual que en nuestro capítulo dedicado a Severo Sarduy, suscribiremos estos rasgos de lucha de Puig dentro de la denominación “componentes ideológicos” de la “semiótica de identificación” del escritor (Harvey, 2000). No obstante, a diferencia de la relación transversal de esos componentes expuestos en la literatura de Sarduy, nuestro objetivo

en este capítulo será proponer una lectura secuencial en los pertenecientes al imaginario de Puig y cómo se ven representados en casos concretos del proceso autotraductivo de *Maldición eterna*.

3. Análisis de la escritura de Puig y la autotraducción de *Maldición eterna*

3.1. Una escritura en pro de lo femenino

El apartado anterior de este capítulo estuvo dedicado a dos componentes: la contextualización de la ideología de Manuel Puig a partir de su rechazo a los binarismos de poder y su relación con el mundo literario a partir del exilio, la censura y la crítica. Como pudimos ver, ambos aspectos se superponen en la medida en que el escritor problematizaba la relación dual de poder de la literatura –alta, baja– desde la perspectiva de género. Este interés surge, como señalamos ya, de la experiencia personal que puso en evidencia su enajenación de ese inconsciente colectivo machista que veía en todas partes, desde su infancia en General Villegas hasta su adultez en el Centro Sperimentale di Cinematografia en Italia. Por lo tanto, Puig transportó esta perspectiva a su obra literaria, la cual se constituye a partir de un sistema de enaltecimiento de lo femenino; de hecho, él mismo se proclamaba “el autor que más trata el problema de las mujeres” (Romero, 2006: 211). Concretamente, Puig consideraba que se le había dado una concepción negativa a la sexualidad, lo que benefició la libertad de expresión sexual y de deseo del hombre sobre la mujer, degradándola a un lugar de explotada que se extrapoló a las otras esferas de la vida, como el trabajo y las interacciones sociales, y convirtiéndola en una herramienta del patriarcado (Romero, 2006: 246). Un ejemplo de este punto de vista se ve reflejado en la protagonista de *Pubis angelical*, una mujer bella que “ha sido criada para ser objeto sexual, para agradar al hombre, casarse bien con un hombre que la llene de cosas, pero a cuyas órdenes ella permanece” (Corbatta, 1983: 619). En esa lucha por la reivindicación de lo femenino, Puig advierte que la mujer nunca recibirá el valor que merece a menos que se deconstruya el binomio de poder tan presente en su discurso.

Por consiguiente, Manuel Puig se propuso resignificar la escala de valores de “alto” y “bajo” en la literatura a partir de su escritura, debido a que para él la “literatura alta” representaba lo masculino de la sociedad, la figura del poder, mientras que la “literatura baja” era la personificación de lo femenino, de lo que se era aprovechado y

abusado. En sus propias palabras: “De veras hay una tendencia tan autoritaria en la crítica en general, que me eriza, la misma actitud existe con los géneros menores, y de los subgéneros (todo ese ámbito del mal gusto) ya mencionados. El crítico los trata como se trata a la mujer en los países machistas, es decir se goza con ellas pero no se las respeta. ¿Qué clase de esquizofrenia es esa? Fascismo puro” (Romero, 2006: 112). Así pues, la obra literaria de Puig está compuesta principalmente por recursos que él consideraba que pertenecían a la “literatura baja”, como elementos del *pop*, *camp*, *kitsch*, el *collage* y el *mass-media*. Además, todos sus personajes protagónicos son mujeres o que representan lo femenino –como el homosexual de *El beso de la mujer araña* que enaltece a la figura de mujer tradicional que necesita de un hombre– e incorpora una gran multiplicidad de referentes del cine, su otro universo artístico.

De acuerdo con lo anterior, para los propósitos de nuestra investigación, denominaremos el estilo de escritura de Manuel Puig como pro femenina y “antibinarista”; este será el contexto estilístico con el que proponemos analizar el proceso autotraductivo de la novela *Maldición eterna*. Consideramos que todos los componentes ideológicos del escritor se inscriben, en menor o mayor medida, a este compromiso por la reivindicación de la mujer a través de la obra literaria y que rechaza las concepciones binarias de poder. Además, como mencionamos, nuestra hipótesis será sustentada partir de la máxima de que estos componentes pueden interpretarse de forma secuencial en el proceso creativo de Puig y que todos pueden evidenciarse en la práctica de la autotraducción. Teniendo esto en cuenta, dividiremos los resultados de nuestro análisis comparativo en cuatro momentos que, consideramos, distribuyen los componentes ideológicos. El primero o “momento de identificación” enmarcará los componentes que constituyen el binarismo a deconstruir, “lo masculino” y “lo femenino”. Por un lado, describiremos lo masculino desde la figura que personifica para Puig este concepto: el padre; analizaremos las variaciones de la figura paterna en el texto y los recursos utilizados para su autotraducción. Por otro, asociaremos lo femenino con las evidencias de la escritura y autotraducción que abordan el tema concreto de la mujer a partir de la parodia y el *camp*.

El segundo o “momento de relativización” propondrá un análisis de las dos figuras expuestas desde la deconstrucción misma del binarismo de poder, examinando cómo el texto y su autotraducción problematizan la cuestión del género y la sexualidad. El tercer momento o de “aplicación” constituirá las formas en que consideramos Manuel Puig controvierte el valor de lo “alto” y lo “bajo” en la literatura a partir de ejemplos en

el proceso de autotraducción relacionados con el cambio de registro; también incluiremos en este momento lo relacionado con la concepción política del autor que se ve plasmada en el texto. Finalmente, en nuestro último momento o de “interiorización” plantearemos cómo la práctica de la autotraducción es intrínseca al estilo literario de Puig, ya que funciona como un espacio neutro, donde los valores binarios pierden su cualidad de rivalidad para poder habitar un lugar como iguales.

3.2. Lo masculino y lo paternal

De acuerdo con estudiosos de Puig como Suzanne Jill Levine (2000), Christopher Larkosh (2006) y Julia Romero (2006), dentro del imaginario de Puig el equivalente del machismo autoritario era su padre (Romero, 2006: 217). Afirmaba que la figura de autoridad con la que siempre tuvo problemas era simbolizada principalmente por él, al igual que por otras figuras de “machos” como deportistas campeones, o incluso Perón (Romero, 2006: 197). Puig se prohibía actuar como ellos, pero tenía múltiples conflictos porque su padre no se presentaba con un solo tono dictatorial, sino que tenía muchas facetas que hacían que sintiera orgullo por él –como el “principio de inquietud socialista” que llevaba a su padre a pagar muy bien a sus trabajadores y a tratar sin distinción al servicio doméstico– (Romero 2006: 218). El conflicto padre/hijo es abordado por primera vez en *La traición de Rita Hayworth* como se lo explica Puig a la misma Rita Hayworth en la carta que le envía para pedirle su aprobación para el título del libro. En dicha carta se puede leer:

Querida señorita Hayworth... Usted es mencionada en el capítulo 5, su aparición es breve pero extremadamente importante ya que se convierte en un momento crucial en la relación del niño con su padre. Este hombre parece desinteresado del pequeño chico, absorbido como está en los negocios problemáticos de su empresa, a pesar de los esfuerzos del niño para llamar su atención. El capítulo 5 es el gran momento crucial en la novela ya que es allí donde el chico deja de buscar a su padre y lo empieza a reemplazar con otra... imagen. Este es el desarrollo real: el niño siempre va al cine con su madre y su padre se rehúsa a asistir, ya que no se puede concentrar debido a su obsesión por sus intereses financieros.

Pero en el capítulo 5 va a ver *Sangre y arena* con su esposa e hijo y disfruta de la película y de la nueva estrella (usted misma) enormemente: él promete regresar al cine más a menudo. Este es un momento de felicidad y satisfacción para el niño, pero su padre falta a su promesa y el niño se ofende al punto de rechazarlo. Rechaza a su padre y a todo lo que representa; simbólicamente el chico resiente que a su padre le guste Rita-Doña Sol, quien

traiciona a Juan Gallardo en la película. Y el hecho de que Doña Sol sea malvada pero hermosa al mismo tiempo confunde al chico aún más. Debido a este momento simbólico, la frase ‘la traición de Rita Hayworth’ surgió como un posible título (Levine, 2000: 401; la traducción es nuestra).

Así como el pequeño Toto en la novela, Coco –el apodo que le dio la familia a Puig desde pequeño– renuncia a integrarse al mundo de su padre y comienza a inventar y a reinventar la figura masculina en su vida. Esto debido a que el padre era solo un representante de la cultura occidental que era liderado por un “estado castrador y machista” que le recordaba constantemente la relación que tenían, por lo que Puig nunca logró emanciparse del conflicto que vivía con él (Romero, 2006: 329).

Así, Puig toma en sus propias manos la lucha en contra de esa figura estado que, según él, se alimenta de la concepción occidental de masculinidad y que ejerce una gran influencia en el funcionamiento político. Según él, la masculinidad implica una “fuerza y un regodeo en el poder” que es la “escuela perfecta del fascismo”; es una escuela que está a la “derecha” y quienes se gradúan de ella son un “enfermizo producto histórico-cultural” que están listos para ir más allá del sometimiento al más débil y creen contar con capacidades de fuerza e invulnerabilidad que, en realidad, son ilusiones que se presentan como una máscara ante un miedo muy fuerte a la aceptación de la vulnerabilidad de la condición humana y a la muerte (Goldchluk, 2011: 279). Puig opina que todas las luchas de clases deben pasar antes por la revisión del concepto de masculinidad y concluye afirmando que esta: “Es un vicio, una adicción, un gusto por el mandato. Y otra plaga en su contrapartida, el vicio de la sumisión. Que en política desemboca en el culto de la personalidad, de la sumisión ante una figura que todo lo resuelve, una figura paternal mágica, como fue el caso de Hitler y Mussolini. Por todo eso, me parece muy positivo el movimiento feminista” (Goldchluk, 2011: 279; Romero, 2006: 123).

La temática de la relación paternal es ampliamente tratada en *Maldición eterna* desde varias perspectivas, lo que demuestra que se trata de un tema crucial que el autor quería desarrollar en su novela; concretamente son: la relación de Larry con su padre, la relación de Ramírez con su hijo, la situación metafórica en la que Ramírez y Larry actúan como padre e hijo a partir de insinuaciones del primero –esos roles mutan durante toda la novela y cada personaje habita tanto el de padre como el de hijo–, y una línea imaginaria y paródica de la historia en la que se relata la relación cotidiana de Dios y Jesús como padre e hijo en el cielo. Los procesos autotraductivos ejecutados en

tres de estas perspectivas varían y evidencian una mutación de ambos conceptos tanto en inglés como en español. El cuarto caso concerniente a la línea imaginaria en el cielo está más ligado a una intención paródica, por lo que nos referiremos a él en el siguiente apartado. Para el resto de los casos podemos ver que Puig decide interceder en el sentido del texto desde el cambio de sentidos que implican diferentes emociones de los personajes y sus deseos, tanto en las dimensiones privada como pública del sexo-género. También se da espacio en la autotraducción a la adición de dobles sentidos que solo se evidencian al comparar las dos versiones de la novela.

Así, por ejemplo, cuando Ramírez está increpando a Larry sobre su relación con su padre, le solicita en inglés: “If you don't mind, tell me how you felt when you loved your father” (p. 33), traducido literalmente como: “Si no le molesta, dígame cómo se sentía cuando amaba a su padre”. Por el contrario, en español, Ramírez le hace la siguiente pregunta: “Si no le es molesto, ¿me podría decir lo que le habría hecho a su papá, en esos momentos en que lo quería bien?” (p. 39). La decisión de autotraducción supone una ampliación del sentido, puesto que en la versión en inglés la conversación se está concibiendo desde la emoción al preguntarle a Larry “qué sentía” él con respecto a su padre en el campo del amor –lo afectivo–. Por su parte, la versión en español está concebida desde la acción, demandándole a Larry un acto hacia su padre a partir de un “qué le habría hecho” que, a su vez, es expuesto desde el campo del querer bien, dando por entendido que hay un querer mal. En la versión en inglés al personaje se le está increpando desde el sentir, desde la dimensión privada de su identidad, mientras que en la versión en español se cuestiona desde la interacción, es decir, desde la dimensión pública de la identidad. Solo ambas versiones pueden completar el sentido total del texto y este sentido solo se hace evidente porque existe esta decisión en autotraducción. Más aún, posteriormente en la misma página cuando la pregunta se invierte y se hace desde el plano emocional del odio, también se evidencia la misma dualidad en la identidad:

–Maybe you wouldn't mind telling me how you felt when you hated him.

–I wanted to kill him (p. 33)

–Tal vez no le molestaría decirme otra cosa, lo que quería hacerle en los momentos en que lo odiaba.

–Destruirlo (p. 39).

Tanto la pregunta como la respuesta en inglés se hacen desde el plano del deseo con los verbos “*felt*” y “*wanted to*” –sintió y quería–, mientras que en español se establecen desde la acción con las expresiones “lo que quería *hacerle*” y “destruirlo”.

En el plano de las emociones, hay varios ejemplos en los que estas son suprimidas, adicionadas o incluso sustituidas dependiendo de la versión, lo que modifica los sentidos desde una perspectiva global. Por ejemplo, en la versión en inglés, cuando están iniciando la conversación sobre la relación paternal entre Larry y su padre, Ramírez hace una intervención que es suprimida en la versión en español sobre el discurso de un padre en la cotidianidad:

–You might find them entertaining.

–*Fathers give answers, you say; are they good, thoughtful answers, or ready-made, synthetic ones like my doctor's?*

–...

–I have an idea. Talk to me like a father and teach me. I will listen as if I were your son (p. 29).

–Podrían resultarle curiosas.

–Escuche, ¿por qué no hacemos una cosa? Usted podría hablar como si fuese un padre, así yo aprendo. Yo escucharía como si fuera el hijo (p. 35).

Toda la idea de la pregunta sobre lo que puede ser la diferencia entre un buen padre y un mal padre, por medio de las conversaciones que pueden tener con sus hijos, es suprimida y esta idea preconcebida de Ramírez se pierde en español. Un ejemplo opuesto, es decir de adición, se da un par de páginas más adelante cuando Larry está describiendo los golpes que recibía de su padre:

Yes, he beat me with relish. It hurt terribly, and I howled. The beating seemed to last a long time; *but I knew I would survive and that, strong as he was, he couldn't break me, even with that plank* (p. 32).

Sí, vino y con ganas me empezó a dar la paliza. Dolía muchísimo, y yo chillaba como loco. Pareció estar pegándome horas con ese tablón, *pero yo estaba seguro de sobrevivir y de que por fuerte que él fuese y por fuerte que pegase, el tablón no me podía hacer nada, realmente. No me podía deshacer* (p. 35).

Como podemos ver, la versión en español contiene una descripción más detallada de lo que sentía el personaje en el momento en que era golpeado, una elevación más concreta de la dimensión privada de la identidad.

Finalmente, la novela esboza un conflicto edípico entre Larry cuando era pequeño y su madre. No obstante, esta relación se expone a partir de lo que sería el triángulo amoroso con el padre y de la impotencia del niño al verse superado por su padre en todos los aspectos de la “hombría”. En el plano traductivo, comparamos este ejemplo con el planteamiento de Pilar Godayol (2008: 68) acerca del triángulo edípico que propone Serge Gavronsky en la teoría de la traducción: madre objeto de deseo, padre autor del texto e hijo traductor. En *Maldición eterna* el hijo traductor siente impotencia de que sus habilidades sean opacadas por las de su padre autor del texto; no obstante, hay un giro paródico, ya que este sentido solo se puede comprender a partir de un recurso autotraductivo de sustitución que solo se entiende al comparar los dos textos. En el momento en que la discusión sobre la relación edípica encara la sexualidad desde la perspectiva del pequeño, Ramírez, al escuchar hablar a Larry sobre los deseos por su madre y porque ella lo acariciase, genera la siguiente interacción:

–¿Qué le acariciase *el pene diminuto de niño*?

–No tan diminuto. Y el chico siente que sus deseos no son tan fuertes como los del padre. El padre está ahí... en virtud de su *tamaño mayor*, y nada más. Aparte de eso no es superior en nada (p. 114).

–To fondle your *tiny penis*?

–It ain't all that tiny. And a child feels that his desires are as strong as his father's. The father is there... merely by virtue of his *bigness*. But in no other way is he superior (p. 105).

Si bien el contexto de la conversación concede el doble sentido del sustantivo “tamaño mayor” –no es preciso si se habla del pene del padre o del padre como tal–, en la versión en español solo se puede entender como un doble sentido, mientras que la versión en inglés es más explícita debido a que no es natural adjudicar el sustantivo “*bigness*” a una persona, como sí a un objeto u “órgano”.

Cómo hemos podido ver, estos ejemplos demuestran que hay una manipulación de la información en el proceso de autotraducción que el escritor quiere exponer en uno u otro idioma sobre el concepto de lo paternal. No obstante, el análisis comparativo ha comprobado como estas adiciones, supresiones o sustituciones terminan por complementar el concepto de lo masculino que, en la mayoría de los ejemplos, se propone por medio de relaciones de poder, tratos violentos y enfatización de la figura machista. Con esto en mente, procederemos a exponer los rasgos de lo femenino donde

evidenciaremos que, por medio de figuras paródicas, se expone una representación ambigua de la mujer “débil” que, al analizarse detenidamente, termina por reafirmar lo problemático del binarismo de poder en el que la mujer, contrario a lo estipulado por el lenguaje patriarcal, sería otro elemento que también ejerce poder.

3.3. Lo femenino, la parodia y el *camp*

De acuerdo con lo expuesto al inicio de este análisis sobre el estilo de escritura de Manuel Puig, en *Maldición eterna* el escritor utiliza estrategias del *camp* por medio del uso estandarizado de discursos patriarcales en la voz de sus dos personajes que tratan de establecer la inferioridad de la mujer en el texto. No obstante, el giro paródico está en que son los personajes masculinos y presentes los que carecen de motivos para vivir y se muestran como estancados en sus vidas. Puig utiliza este recurso en la autotraducción, donde se evidencian sustituciones que acentúan la fuerza de los discursos discriminatorios de los personajes, haciendo más enfático su valor paródico. Por ejemplo, en una de las interacciones Larry habla de los conflictos con su madre de la siguiente manera:

Tabla 9: Parodia del machismo (caso de sustitución)				
Inglés		Español		
# de pág.	Texto fuente	# de pág.	Autotraducción	Versión literal
82	I wasn't really wild: that was her term. <u><i>I can hardly speak and think without using her language</i></u>	91	Ni siquiera era salvajismo, ése era el término de ella, <u><i>hasta llegó a hablar y pensar con sus palabras</i></u>	Yo en realidad no era salvaje: ese era su término. <u><i>A duras penas puedo hablar y pensar sin usar su lenguaje</i></u>
82	<u><i>It wasn't only words, but attitudes. Or reactions that were automatic, unthinking</i></u>		<u><i>Mi madre no tenía palabras propias. Ni sabía pensar por su cuenta</i></u>	<u><i>No eran solo palabras, sino actitudes. También reacciones que eran pensamiento automático</i></u>
83	<u><i>They weren't hers, either. She didn't have thoughts of her own</i></u>		<u><i>Lo que hacía mi madre era como vivir la vida del otro, y justificarse con frases hechas que creía haber inventado</i></u>	<u><i>No eran suyas tampoco. Ella no tenía pensamientos propios</i></u>

Si bien la versión en inglés del primer ejemplo busca resaltar la relación de Larry con su madre, en español se convierte en un ataque y la denigra como mujer. Así, el efecto paródico proviene de la situación del personaje que acusa a su madre de no

tener voz, pero que él mismo solo vuelve a tener relevancia profesional a partir del estudio de textos ajenos, de la voz de otra persona, de los libros de Ramírez. La parodia cobra más fuerza posteriormente en la misma conversación, como podemos ver en el segundo ejemplo, cuando Larry despoja a su madre de cualquier pensamiento propio, de cualquier tipo de inteligencia. Finalmente, la figura se completa con la última intervención de Larry en la que acusa a su madre explícitamente de hacer lo mismo que él está haciendo, hecho que se hace evidente por medio de una sustitución en el proceso autotraductivo al español.

Otro ejemplo aparece más adelante cuando Larry está hablando de sus experiencias sexuales como adolescente, ya que sus expresiones pretenden objetivar a las mujeres a partir de su cuerpo con un lenguaje enteramente patriarcal, el mismo lenguaje con el que también nos damos cuenta en la novela que su masculinidad es muy frágil y que está basada en la inseguridad de su desempeño sexual y en su temor a perder su atractivo físico. En la autotraducción del párrafo sobre sus experiencias sexuales, Puig recurre nuevamente a la sustitución para hacer más enfático el lenguaje y ser más agresivo con la figura de la mujer:

There are few actual encounters with girls at that age. And sex is not talked about with girls, but with other boys. It's not thought of as gentle or as giving pleasure to girls. Boys talk about it among themselves as a nasty, lecherous impulse they share, as opposed to girls, and as opposed to school authorities, who forbid it, never give it recognition, and are always talking about drier subjects. There's solidarity among boys because they share these impulses and don't imagine that girls have the same feelings. If a girl actually agreed to do something... she immediately degraded herself in our eyes. And became less desirable as a sexual object (p. 149).

Había pocos encuentros reales, con muchachas, a esa edad. Y con ellas no se hablaba de sexo, sino entre los varones mismos, que comentaban sobre las hembras. Y de manera nada amable, y sin tener en cuenta en lo más mínimo el placer que ellas podrían recibir. Los varones hablaban de eso entre ellos, como de un impulso inundo y lascivo que compartían, y que iba en contra de la hembra, y que iba en contra de las autoridades de la escuela, que lo prohibían, que nunca lo reconocían, y que hablaban siempre de otros temas, más limpios. Había solidaridad entre los varones, por compartir esos impulsos, sin imaginarme que ellas tenían las mismas sensaciones. Si una muchacha aceptaba de veras hacer algo... a nuestros ojos se desagradaba, de inmediato. Y se volvía menos deseable, como objeto sexual (p. 162).

La autotraducción contiene un lenguaje más violento, como la inclusión de “hembra” como traducción de “*girl*”, además de la forma en que se expresa que lo menos importante era el placer de la mujer. Previamente, en la versión en inglés ya Larry ha hablado de su frágil masculinidad, interacción que también resulta modificada en la autotraducción para darle un sentido más ofensivo, incluyendo la palabra “arma” para referirse a su atractivo físico, de la siguiente manera: “O.K. *One of my worst fears is of no longer being attractive, of no longer being able to use my looks.* Perhaps you have known this fear” (p. 75); “Está bien. *Uno de mis terrores más grandes es el de perder mi atractivo físico, de no contar más con esa arma.* Usted debe saber de lo que hablo” (p. 83). Con esta interacción se completa el sentido paródico que tienen todas las afirmaciones despectivas de Larry sobre las mujeres, si bien en otros casos también habla de su inseguridad sexual y del miedo que sentía de perder a su pareja ante otro hombre más masculino que él.

Como mencionamos anteriormente, *Maldición eterna* recibe muchos comentarios de la crítica porque se le acusa a Puig de no incluir su lenguaje explícitamente *camp*, como los referentes de películas y la inclusión de personajes muy femeninos, que sí están en sus otras novelas. Sin embargo, la crítica no tiene en cuenta que la novela sí tiene un referente del cine y que, solo con este, se está constituyendo la figura paródica que hemos venido exponiendo. Se trata de la película *The Incredible Shrinking Man* –El increíble hombre encogido– una película de 1957 sobre un hombre con una vida y una pareja perfecta –que Puig describe como muy inteligente, hermosa y comprensiva– que tiene un suceso extraño con una neblina y comienza a encogerse, poniendo en duda su masculinidad y haciendo que ataque a su esposa por impotencia. En la autotraducción de la descripción de la pérdida de la masculinidad del personaje también hay una adición de “cada vez que algo lo humilla” y “pero después el proceso se revierte”, que enfatiza el poder paródico del referente, así:

At one point he has to fend off a pussycat, who is now gigantic, prehistoric, compared to him. *It's like being robbed of his masculinity, because his wife is always there.* And the process continues until he's tiny (p. 133).

En cierto momento tiene que protegerse de un gato, que en comparación es gigantesco, como un animal antediluviano. *Es como si le arrebatasen la masculinidad, porque la esposa está siempre presente cada vez que algo lo humilla.* Y el asunto avanza hasta que él se vuelve diminuto, *pero después el proceso se revierte* (p. 144).

Otros recursos paródicos en la novela tienen que ver con la literatura y la religión. El primer caso tiene que ver con la feminización de la literatura y la relación del personaje de Larry con su padre, quien piensa, desde el enaltecimiento de su discurso patriarcal, que lo único importante es hacer dinero y que leer es para los afeminados. Una vez más, la autotraducción le sirve a Puig para convertir el mensaje en español en uno más enfático agregando el sustantivo “leer” que no aparece en inglés:

He doesn't understand... why one would waste time reading a book... if it didn't help one to make money... it's stupid and effeminate... shows you're a little off... (p. 173).

Él no entiende... por qué alguien puede perder el tiempo leyendo un libro... si no le permite ganar dinero... Leer es estúpido y afeminado... demuestra que uno está fuera de onda... (p. 183).

En cuanto a la religión, existe el recurso paródico del *camp* en la descripción que se hace de la relación paternal entre Dios y Jesús al que nos referimos en el apartado anterior, donde se trivializan la deidad del catolicismo y la escala de valores patriarcales. Incluso, cuando Larry está hablando del declive de su relación matrimonial, admite que su mujer lo deja por un hombre que solía ser cura y, al referirse a la religiosidad del hombre, lo pone en términos de “*religious phase*” –fase religiosa– que en español se traduce simplemente como “religión”, así: “She said she met some ex-priest, and they started reminiscing. About his religious phase and this and that” (p. 204); “Contestó que se había encontrado con un ex cura, y empezaron a recordar cosas, y a hablar de religión, y esto y el otro” (p. 222).

Como podemos ver, todos los ejemplos están compuestos por el discurso patriarcal que impone una relación de poder del hombre sobre la mujer. Sin embargo, una visión macro sobre la novela nos permite situar estos casos en un contexto donde la figura masculina carece de cualquier elemento de mando o dominio, lo que le otorga valor paródico a la burla y denigración de lo femenino. En cambio, se hace un giro semántico de las situaciones que termina por poner a la mujer en una posición de poder moral sobre los hombres. De este modo, hemos planteado el valor real de la dicotomía de género en la ideología de Puig, el cual solo cobra sentido manifiesto por medio de la autotraducción. Por consiguiente, entraremos en el segundo momento de “relativización” donde entablaremos la discusión sobre las dos figuras expuestas con el fin de adoptar la perspectiva de género acorde a la ideología de Puig; esto, a partir de

ejemplos que revelaran una anulación de los preconceptos binaristas y una ambigüedad sexual.

3.4. Relativización del binarismo de género y la sexualidad

Para entender la ideología de género de Manuel Puig, es necesario adentrarse en el universo de sus personajes. Su capacidad para identificar y replicar en sus novelas los discursos emergentes sobre la sexualidad y el género lo facultaban a personificar en sus personajes diferentes perspectivas y realidades que se desvinculaban de los lazos constrictivos de la concepción binaria del género (Cabrera, 2013: 181). Varios estudiosos resaltan esta capacidad de Puig de encontrar afinidad con todas las poblaciones marginalizadas por clase, sexo, raza o edad, como lo retrata Suzanne Jill Levine (2000: 208), o como lo afirma Juan Goytisolo, su amigo, en el homenaje que le hizo por motivo de su muerte: “A la hora de su muerte quiero recordar así no sólo al gran escritor que fue sino también al tenaz defensor de los derechos de las mujeres y homosexuales en un mundo ferozmente machista y a quien, con certeza y dignidad, supo discernir y captar la realidad a pesar de las brumas del miedo y los ojos vendados de las ideologías” (Romero, 2006: 407).

Efectivamente, su obra se muestra como un compendio de voces que pueden expresarse gracias a la validación que, en ese momento, pocos escritores se atrevían a brindar. Por ejemplo, su texto *Estertores de una década, Nueva York 78* (1993) contiene varios relatos que Puig escribió especialmente para la revista española *Bazaar* a finales de 1978 y principios de 1979, y donde se exhiben diferentes perfiles de hombres y mujeres, homosexuales y heterosexuales, que exponen las formas en que son oprimidos por la sociedad paternalista y machista. Por lo demás, otra forma de visibilización por medio de la escritura fue a través de las mujeres que Puig eligió representar en sus novelas, las cuáles, en el caso concreto de *Pubis angelical*, simbolizan “una tradición de mujeres que están en relación con el Estado y al mismo tiempo desobedecen el mandato: no son vírgenes, no tienen hijos y si los tienen establecen una línea hereditaria por la vía materna que contradice las leyes patriarcales” (Goldchluk, 2011: 166). Otro caso es el de los personajes de *El beso de la mujer araña*, un homosexual y un revolucionario conmovido por él, cuyos perfiles son testimonio de otras realidades masculinas. No obstante, dentro de este contexto del sexo-género, el tema de la homosexualidad en Puig parece ser un tanto ambiguo a primera vista, si se tienen en

cuenta los comentarios negativos que el autor hizo en entrevistas y en su texto “El error gay” sobre el significado de la homosexualidad.

De entrada, el texto de Puig afirma que la “homosexualidad no existe”; un argumento radical para un escritor homosexual cuyas obras buscan, por el contrario, visibilizar tal población. Sin embargo, el resto del texto supone una interpretación un tanto menos categórica al entender el verdadero conflicto que Manuel Puig plantea. Según él, el sexo es una actividad vegetativa como dormir o comer que tienen una gran importancia, pero no un peso moral. Por lo tanto, para Puig la identidad, ya sea gay o heterosexual, que esté basada en el valor moral de la sexualidad –los comportamientos sexuales que son categorizados por el patriarcado– no existe, por lo que la verdadera identidad sexual, para él, es la que se forma a partir de la afectividad. Puig plantea que lo verdaderamente moral es la actividad afectiva –léase como las actividades interpersonales emocionales basadas en un vínculo amoroso–, por lo que debería ser esto lo trascendente y significativo (Romero, 2006: 402-403): el sexo funcionaría como un instrumento de impulso de lo puramente afectivo y se debería alcanzar una liberación sexual por fuera de los roles sociales del sexo-género, donde el sexo pierda su valor de herramienta opresora y se utilice para el placer exclusivamente. Puig no se identificaba con una sola perspectiva minoritaria, sino con varias, especialmente la femenina; debido a esto, encasillarse dentro de la cultura gay, le suponía un esfuerzo antinatural, ya que no quería replicar las relaciones de poder que le generaban rechazo³¹.

En *Maldición eterna*, esta multiplicidad de perspectivas de sexo-género se ve en los cambios que hace en discursos donde se expone el tema de la relación entre las personas. El escritor subjetiviza las interacciones o amplía el espectro del entendimiento del género, la sexualidad y las relaciones entre hombres y mujeres de forma muy sutil. Es este el caso de una conversación donde Larry increpa a Ramírez de la siguiente manera: “*Can't two guys* have a conversation without getting into each other's business? Let's talk about sports or the news. Anything. Earthquakes, books...” (p. 8); no obstante, en la versión en español el espectro del sexo-género se anula y, al anularse, se amplía a todas las posibilidades de interacciones que pueden existir entre dos personas, exactamente sustituyendo el sustantivo “*guys*” –chicos, hombres– por “personas”, de la

³¹ Al respecto, Puig afirma que en culturas como las de los Estados Unidos donde nadie castiga a los homosexuales, ellos tienden a castigarse entre ellos mismos por medio del sadomasoquismo (Romero, 2006: 188). Este tema se puede ver tratado en el relato de *Estertores de una década*, Nueva York 78 llamado “The SadoMasoch Blues” donde una “mariquita” estadounidense habla sobre la degradación del sadomasoquismo en los bares neoyorquinos, pero que, a su vez, ella misma denigra a homosexuales latinos por “subdesarrollados” (Puig, 1993: 18-20).

siguiente forma: “*¿Dos personas* no pueden conversar sin meterse en cuestiones privadas? Hablemos de deportes, o de las últimas noticias, ¡qué sé yo! ¡de terremotos! ¡de libros!” (p. 14).

Otro caso se da cuando los dos conversan sobre el servicio de asistencia médica y en la versión en inglés se tiene que hacer una especificación sobre el género de “*the nurse*”, ya que el artículo en inglés es neutro y, por ende, no se puede identificar el género de ese/a enfermero/a. Debido al estereotipo de la enfermera mujer –que está por debajo en la escala de poder del médico hombre–, la versión en inglés debe hacer una especificación del género de este personaje, caso que no es necesario en español. No obstante, cuando esta situación es expuesta al proceso autotraductivo, Puig decide conservar la especificación, creando una figura de reiteración en español, así: “*The nurse* at the home pushes my wheelchair better than you do. *The male nurse*. Of course, the girls have an even gentler touch” (p. 12); “*El enfermero* del Hogar maneja la silla mejor que usted. *Y es hombre también él*. De las muchachas ni hablar, son más suaves todavía” (p. 17).

Más adelante, otro caso es cuando Larry está compartiendo lo que se puede sentir por otra persona, desde una perspectiva emocional y amorosa. En la versión en inglés el párrafo asume que el personaje está refiriéndose estrictamente a una mujer y utiliza todos los pronombres femeninos para confirmarlo, mientras que, en la versión en español, Puig recurre al giro autotraductivo de anular el sexo-género para ampliar el espectro de las relaciones interpersonales entre personas, sin importar de qué género sean:

No, never. You can have all the others easily, but you're always longing *for her*. The person you really want, who, if you *had her*, would solve so many problems, fill so many gaps, heal so many wounds. *She* is virtually unattainable; you weaken as you approach *her* (p. 61).

No, nunca. Uno puede conseguir a todas las otras sin ningún problema, pero queda siempre suspirando por *alguien más*. La persona que realmente quiere, *la que es mágica para uno*, la que le resolvería todos los problemas, y le colmaría todos los vacíos, y le curaría todas las heridas, *esa persona* es casi inalcanzable, y uno se debilita a medida que se le acerca (p. 69).

Si bien se utiliza el artículo femenino en español, este artículo se refiere a la “persona” que es un sustantivo que, aunque femenino, puede indicar a un hombre o a

una mujer. Por el contrario, aunque en inglés también se habla de “*the person*”, ese sustantivo en inglés debe ser especificado con los pronombres de objeto “*him*” o “*her*” y en este caso se escoge el femenino “*her*”.

Desde otro plano, la sexualidad se presenta en la autotraducción de *Maldición eterna* como un subtexto de insinuaciones y ambigüedades que solo se hace concreto o explícito al leer de forma comparativa sus dos versiones. Puig propone personajes que, en primera medida, son expuestos a partir de identidades sexuales definidas, pero que muestran perspectivas duales de su sexualidad tanto desde la cotidianidad como la intimidad. Es aquí donde se pueden encontrar los subtextos en la novela, como es el caso de una de las primeras conversaciones en el plano onírico entre Larry y Ramírez, donde el primero le está pidiendo dinero al segundo para poder comer. En la versión en inglés el personaje de Larry se arrodilla, lo que genera una reacción sorpresiva en Ramírez, hecho que no se traduce enteramente al español, ya que en esta versión no se especifica si el personaje si se arrodilla o no: “*Get off your knees!* ... Others may be watching... these people are senile, but malicious” (p. 15); “Larry, *¡no se ponga de rodillas!...* Los demás nos pueden estar viendo... es gente senil, pero malintencionada” (p. 21). Nunca se especifica la razón por la sorpresa de Ramírez ante el acto de Larry, pero la continuación de la interacción establece un subtexto sexual de la “situación” en cuestión: “Dirán que usted es servil, no comprenderán la situación. Yo... yo aprecio al que se arrepiente” (p. 21). Debido a la decisión de autotraducción, la imagen completa se pierde en español al no ser explícita la posición física de Larry –no se precisa si el personaje sí realiza la acción, ya que la expresión de Ramírez “¡no se ponga de rodillas!” no la aclara–, imagen que, por otro lado, es mucho más específica en inglés donde la expresión de Ramírez indica que el personaje ya realizó la acción: “*Get off your knees!*”; la traducción literal “¡Levántese de las rodillas!” indica que el personaje ya está en esa posición.

La misma situación se repite tres páginas más adelante, donde se crea una ambigüedad con la acción de arrodillarse que es más evidente en la versión en inglés que en su contraparte en español. Cuando a Ramírez se le cae la billetera, Larry se inclina a recogerla, afirmando: “Let me pick it up... I don't mind... stooping”, a lo que Ramírez contesta: “I can see that.” (p. 18). La inclusión de puntos suspensivos en esta versión le inyecta pausas a la interacción y estas pausas dan paso a un subtexto que se sustenta en la selección del verbo “*stooping*” –que traduce “encorvarse”, “inclinarse” o, incluso “rebajarse a” cuando se le agrega la preposición to– y la respuesta ambigua del

otro personaje “I can see that” –literalmente “puedo verlo”–. Este subtexto es eliminado enteramente de la versión en español, ya que Puig decide, en su proceso autotraductivo, eliminar los puntos suspensivos y, por ende, sustraer el doble sentido de la interacción, así: “–Yo la recojo, no me importa inclinarme. –Ya lo veo.” (p. 24).

Como acabamos de ver, la cuestión del género se problematiza en la novela a partir de recursos de autotraducción que lo vuelven ambiguo, validando cualquier interpretación que el lector quiera dar desde su perspectiva personal. Esto supone que, en este tema, la intención del escritor es precisamente que la intención no se perciba; de hecho, solo el análisis comparativo de las versiones lo hace visible. Por el contrario, los casos que expondremos a continuación dentro del momento de la “aplicación” develaran una intención más concreta y ostensible de poner en jaque valores presupuestos como el de los cánones literarios. Así pues, el siguiente componente comprenderá lo relativo a las evidencias de rasgos políticos dentro del texto, además de elementos de cambio de registro que funcionaran como un sistema de denuncia desde el texto mismo y de los roles de poder dentro de la literatura.

3.5. Rasgos literarios y políticos de *Maldición eterna*

Al referirse a la escritura en Puig y a su relación con la literatura, resulta imprescindible mencionar, como hicimos en el apartado 3.1., los diferentes estilos y formatos que se incorporaron a sus novelas con la intención de utilizar formas de escritura diferentes a una tercera persona omnisciente. Incluía en su escritura otros lenguajes como los masificados e, incluso, diferentes expresiones del arte. Así, se puede ver cómo Puig incorporó en sus novelas el lenguaje del cine, de las canciones populares, de la telenovela y de la radio; a su vez que el desarrollo de formatos como la carta, el diario o el folletín. Esta inclusión hizo que su literatura fuera percibida como “menos literaria”, ya que por medio de la incorporación de esas “manifestaciones del mal gusto” se adentraba en el conflicto entre lo letrado y lo popular (Álvarez y Gómez, 2004: 1; Cabrera, 2013: 28). Su interés por resaltar este antecedente, que para él tenía una fuerte raíz latinoamericana, yacía en que el valor de la novela popular tenía una base cultural muy fuerte y podía convertirse en un tipo de literatura formal y social, lo que le permitiría incluir temáticas realistas y convertirse en un producto popular accesible a grandes masas de lectores (Romero, 2006: 78). La crítica de la obra de Puig asocia su uso del lenguaje popular al arte *pop* y resalta que, como en esta corriente, el hecho de

silenciar la función del narrador –o del artista– por medio de diferentes manifestaciones del “mal gusto” enaltece y valida las voces de los personajes que no están siendo oprimidos ni organizados por otra que se les imponga (Prieto, 2006: 411).

Concretamente en *Maldición eterna*, el recurso más visible para evitar la tercera persona omnisciente tradicional es la constitución del relato a partir de diálogos, como también expusimos en la introducción de este capítulo. Por otra parte, dentro del ejercicio autotraductivo, el escritor utiliza varios recursos para sustituir el registro entre una versión y otra, los cuales son: la inclusión de argentinismos³² que modifican la intención del discurso original, la variación constante del tono y la intención, y la adición de insultos. En primera medida, con respecto a los argentinismos, el escritor usa palabras como:

Tabla 10: Argentinismos (casos de adición y sustitución)					
Inglés		Español			Caso
# de pág.	Término	# de pág.	Autotraducción (Argentinismo)	Versión literal	
34	Look	40	Facha	Apariencia	Sustitución
97	Nonsense	106	Pavadas	Sin sentido	Sustitución
200	She spends part of her day reading economics and philosophy	217	Se pasa buena parte del día leyendo <i>paparruchas</i> filosóficas y económicas	Pasa parte de su día leyendo economía y filosofía	Adición
127	Simply, in pants and a shirt... The son is timid. <i>He sees three or four sides to every question</i> ; he hesitates	138	Sencillo, con pantalón y camisa... El hijo es más tímido. <i>Le ve cinco patas al gato</i> , titubea	Sencillo, con pantalones y una camisa... El son es tímido. <i>Le da muchas vueltas a un asunto</i> , duda	Sustitución

Si bien la inclusión de estos términos locales no es tan fuerte en Puig, el escritor realiza otro tipo de inclusión de argentinismos en el proceso de autotraducción de tiempos verbales. Es muy común que en *Maldición eterna* muchos de los tiempos presentes perfectos en inglés sean autotraducidos al español en tiempo pretérito

³² Entenderemos esta concepción de la variante rioplatense como una marca de estilo literario no suscrita al planteamiento que María López García (2015) pone en evidencia sobre la tendencia hacia la perspectiva diacrónica y prescriptivista que veía a la lengua regional como una deformación –según las posturas de Ramón Menéndez Pidal y Américo Castro–. Según esto, cualquier tipo de representación que viera la variedad como un desvío era fosilizada, lejos de la práctica que defendía el ideal lingüístico y que se sustentaba en las instituciones que estuviesen vinculadas al corte peninsular de la lengua (López García, 2015: 77).

indefinido o perfecto simple, otorgándole un tono argentino a las intervenciones de sus personajes. Así, por ejemplo:

Tabla 11: Tiempos verbales (caso de sustitución)				
Inglés		Español		
# de pág.	Texto fuente	# de pág.	Autotraducción	Versión literal
28	The truth is that the secretary <i>hasn't called me back</i> yet	34	La verdad es que la secretaria todavía <i>no me llamó</i>	La verdad es que la secretaria todavía no me ha llamado
44	You joke around because <i>you haven't seen</i> Edith Cavell's beautiful fase	51	Usted se ríe y habla así porque <i>no vio</i> la bellísima foto de Edith Cavell	Bromea porque <i>no ha visto</i> la fase hermosa de Edith Cavell
116	Since that day I went to Columbia <i>I haven't talked</i> to a soul but you, period	126	Desde el día que fui a Columbia, <i>no hablé</i> con nadie, que no sea usted	Desde el día que fui a Columbia <i>no he hablado</i> con nadie más que usted, punto

Como es posible ver, ambas versiones de las novelas incluyen recursos para cambiar el registro del lenguaje en las versiones en español; no obstante, como el propósito de Puig es desestabilizar el estatus de los cánones literarios, estos recursos encuentran su contrapeso en las autotraducciones más formales que se realizan en español de las intervenciones más parcas o cortantes de la versión en inglés. Específicamente en Puig, es posible ver que algunas de las oraciones que se enuncian en inglés como afirmaciones o instrucciones, pasan en español a ser preguntas o respuestas más cordiales en comparación a su otra versión. Esto enfatiza el valor de *collage* de la obra, cuyos componentes en diferentes registros subjetivizan el valor de la novela dentro de una de las posibles categorías literarias “alta” o “baja”.

De acuerdo con lo anterior, por ejemplo, en una intervención que hace Ramírez en la que se hace una invitación afirmativa: “Larry, since we're sitting here so peacefully, *let's discuss a few matters*” (p. 29), en español pasa a tener un registro más formal al traducirse de la siguiente forma: “Larry, ya que estamos sentados tan cómodamente, *¿no le vendría bien discutir algunas cuestiones conmigo?*” (p. 35). La invitación que se hace en la versión en español es mucho más cordial y cambia el registro a un texto que, en inglés, contiene una intención más instructiva, de empleador a empleado. Otro ejemplo un poco más adelante es: “*That's really none of your business*” (p. 31), “*¿Por qué no se mete en sus cosas me hace el favor?*” (p. 38). En este ejemplo se puede evidenciar que el tono cortante que implica la afirmación en inglés es suavizado al convertirse en pregunta en la versión en español, elevando el registro de la

conversación y el tono de los interlocutores, e introduciendo elementos de cortesía como “por favor”.

Otro recurso utilizado por Puig para modificar la formalidad de su texto tiene que ver con el alargamiento de respuestas cortas en inglés, que pasan al español a ser respuestas cordiales por medio de oraciones completas o viceversa. Por ejemplo:

Tabla 12: Elementos de cordialidad (casos de adición, supresión y sustitución)				
Inglés		Español		
# de pág.	Texto fuente	# de pág.	Autotraducción	Versión literal
31	–Were you persistent? – <u>Yes.</u>	37	–¿Le siguió rogando? – <u>Varias veces se lo pedí.</u>	–¿Fue persistente? – <u>Sí.</u>
40	– <u>Anxiety.</u>	46	– <u>Podría ser la ansiedad.</u>	– <u>Ansiedad.</u>
47	– <u>I understand...</u>	54	– <u>Ajá</u>	– <u>Entiendo.</u>
53	– <u>A snitch?</u>	61	– <u>¿En qué sentido delatora?</u>	– <u>¿Una delatora?</u>
57	– <u>A complete fabrication, totally untrue.</u>	65	– <u>Ficción pura.</u>	– <u>Una completa fabricación, totalmente falso.</u>
59	– <u>Please describe one of your landscapes.</u>	67	– <u>Un paisaje, por favor.</u>	– <u>Por favor, describa uno de sus paisajes.</u>

Este mecanismo lo utiliza en ambos sentidos, lo que deconstruye aún más el tono lineal del texto, ya que, al ser leído comparativamente, es posible ver cómo van oscilando los registros a lo largo de ambos textos, en una suerte de movimiento coordinado que aumenta y disminuye.

Otra de las variaciones en los registros se da a partir de la adición o supresión de insultos para modificar el tono que se lleva en las conversaciones hasta ese momento. En Puig, por ejemplo, en un momento Larry está hablando de sus sueños y menciona: “I don't know. In the morning, I asked myself what the dream must have been about” (p. 45); mientras que en la versión en español se puede leer: “No sé. A la mañana, me puse a pensar *qué diablos* significaba el sueño” (p. 52). Otro ejemplo unas páginas más adelante es cuando Ramírez está increpando a Larry sobre las sensaciones sexuales y el segundo contesta en inglés: “*What's the point?*” (p. 60), mientras que en español el tono se vuelve mucho más agresivo al responder: “*¿Para qué mierda?*” (p. 68).

En cuanto al componente político que se evidencia en la novela, el proceso de autotraducción tiende a atenuar o suprimir este tipo de rasgos. Aunque el personaje de Ramírez es un exiliado que huye de la situación política de Argentina de finales de los

setenta, la autotraducción de *Maldición eterna* en español tiende a ser menos específica cuando se habla de temas explícitamente políticos. Un ejemplo es cuando los personajes están teniendo una conversación en la biblioteca de la ciudad donde Ramírez hace una intervención cuyo contenido político es totalmente suprimido en la versión en español:

I found out in the newspaper that the trouble in my country started with a left uprising... Look, Larry, you don't know it, but you could be getting involved in something messy. Let's get out of this aisle. I don't want to be next to your favorite books (p. 42).

Salgamos de este pasillo. No quiero estar junto a sus libros favoritos (p. 49).

Más adelante, al retomar el tema, la autotraducción hace menos específica la afiliación política del personaje de Larry, sin que se establezca el por qué dentro del texto. Así:

But you thought of telephoning the university, and telling them about *my left-wing politics* so that I wouldn't get the job.” (p. 93).

Pero a usted se le ocurrió, ese llamado a la Universidad, para contarles de *mis ideas políticas*, para que no me dieran el puesto (p. 103).

Aquí se puede ver cómo la especificación de las ideas políticas de izquierda del personaje desaparece en la versión en español, donde el concepto es autotraducido por medio de una sustitución en la que se usa una palabra general –ideas– que no implica una ideología política concreta. Finalmente, dos ejemplos más al respecto son:

She's afraid of me, that's why she does not go out. If I died she would finally be able to go out. The streets, even if they are jammed with *Fascist patrols*, would seem to her free and sunny (p. 216).

Tiene miedo de mí, por eso no sale. Si yo muriese finalmente podría salir. Las calles de los buenos aires aunque estén plagadas de *las patrullas de la tiranía*, a ellos les parecerían libres y soleadas (p. 235).

Later I found out he was talking about a colony. The bronzed young people were Europeans; they were hated, and soon to be ejected. *But nobody was political in the fifties* (p. 155).

Tiempo después descubrí que Camus estaba hablando de una colonia. La gente joven y bronceada era europea, gente odiada y a un paso de ser expulsada (p. 168)

En el primer ejemplo, Ramírez hace una afirmación imaginándose la vida de su familia sin él; no obstante, aunque en español se adiciona el nombre de la ciudad de Buenos Aires en el proceso de autotraducción, la representa con un sentido metafórico, ya que no se escribe con mayúsculas iniciales y, al dar el referente espacial, prefiere usar un calificativo menos politizado para referirse a las “patrullas”. Por otro lado, en el segundo ejemplo, al describir una escena de un relato, la intervención de Larry es autotraducida suprimiendo el componente político de la frase “pero nadie era político en los cincuenta”.

Para finalizar el recorrido analítico que hemos llevado a lo largo de este capítulo, el siguiente apartado se enfocara en el último momento de “interiorización” en el que sustentaremos, a partir de dos propuestas teóricas, cómo los componentes ideológicos de Manuel Puig verdaderamente constituyen intrínsecamente su semiótica de identificación. Nuestro planteamiento afirmará que su estado de lucha es finalmente interiorizado en su estilo literario a través de estos componentes y que la autotraducción es uno de los recursos literarios utilizados para manifestarlo. Veremos cómo los ejemplos del proceso autotraductivo de la novela plantean un espacio intermedio del universo literario de Puig donde los binarismos relativizados conviven y se complementan entre ellos, generando nuevos discursos.

3.6. *Maldición eterna* como paradigma de la autotraducción

El análisis que propondremos en este apartado del valor de la autotraducción en la obra literaria de Manuel Puig está suscrito a dos componentes teóricos expuestos por estudiosos del escritor. Ambos están respaldados en las condiciones de creación de la novela que, desde sus concepciones, problematizan el lenguaje y la comunicación, a saber: por un lado, porque, como mencionamos en la introducción de este capítulo, nace de la imposibilidad del autor de relacionarse con la cultura y el idioma que lo reciben como figura de exiliado; por el otro, porque el proceso de creación está constituido por la multiplicidad lingüística, teniendo en cuenta que las entrevistas que Puig hace son en inglés, pero produce dos versiones simultáneas de la novela, una en esa lengua y otra en español.

Teniendo esto en cuenta, el primer componente teórico corresponde al concepto “*migrant style*” –estilo del migrante– que Christopher Larkosh (2014) propone para

describir el estilo de escritura utilizado en *Maldición eterna*. El término corresponde a la perspectiva del investigador que plantea la existencia de un lenguaje intermedio de trabajo compuesta por las dos lenguas iniciales y que engloba el proceso de creación de la novela, afirmando que es este lenguaje el que finalmente se puede leer a través del texto (2014: 16). Esto lo afirma considerando que no hay una lógica única del español o del inglés a lo largo de los diálogos y que el idioma en el que hablan los personajes nunca se especifica –Larry es angloparlante y Ramírez hispanohablante, pero ambos pueden comunicarse sin problema–. Larkosh finaliza su planteamiento catalogando esta práctica como “*the writing in the foreign*” –la escritura en el extranjero–, proceso que sostiene se lleva a cabo en todo su “ciclo del exilio” (2014: 16).

El segundo componente, por su parte, es el planteado por Delfina Cabrera (2013) basado en el multilingüismo de Puig que, muy alineada con Larkosh, plantea en *Maldición eterna* una relación del escritor con las lenguas de carácter abierta e ilimitada, también enmarcado en un proceso creativo y espacio de experimentación que la autora denomina “zona de traducción”; un lugar donde se relativizan los valores de original y traducción, ya que, según ella, el proceso de traducción “no parte de una lengua para luego llegar a otra sino que va tejiéndose en un entramado de lenguas” (2013: 45). Cabrera plantea, entonces, que Puig hace uso de las lenguas de forma multidireccional y múltiple porque ambas lenguas funcionan como herramientas de trabajo semejantes (2013: 54, 64).

Así, estos dos espacios intermedios que proponen Larkosh y Cabrera nos sirven para posicionar todo el entramado teórico y analítico que hemos venido proponiendo a lo largo de este capítulo, donde los elementos que constituyen los binarismos deconstruidos por Puig son reinterpretados como recursos estilísticos utilizados en su escritura y autotraducción, con el propósito de manifestar su semiótica de identificación asociada a la lucha feminista que hemos venido demostrando que existe en sus novelas.

Por consiguiente, solo queda por responder el interrogante de dónde y cómo se hace evidente en el proceso autotraductivo este espacio intermedio de creación. Sostenemos que el primer ejemplo es la lengua misma, o la multiplicidad de ellas, tomando el inglés como la lengua de la materia prima y de escritura, y el español como lengua de escritura y autotraducción. No obstante, hay una tercera lengua, el francés, que se usa en la novela también como insumo para el relato y material de estudio. Las obras que utiliza el personaje de Ramírez para escribir su diario están en francés y pertenecen a la literatura francesa –*Les liaisons dangereuses*, *La Princesse de Clèves* y

Adolphe—; además, utiliza las tres obras para reescribir una carta que su hijo le había enviado a la cárcel y que fue posteriormente arrebatada, y otra carta que sería la respuesta para su hijo. Incluso, las estudiosas Ilse Logie y Julia Romero (2008) sostienen que la carta del hijo no fue solamente cifrada a partir de los textos franceses, sino que fue escrita en su totalidad en francés y se encuentra entre los manuscritos de la novela. Además, que la versión en francés de la novela tampoco incluía este material, sino que corresponde a un elemento corregido y enumerado dentro del manuscrito que fue finalmente excluido de la versión final, constituyéndose como parte de la génesis de la novela (Logie y Romero, 2008: 11).

Las obras francesas también cumplen un papel lingüístico dentro de la novela cuando Larry explica el uso y significado que estas tienen. Este elemento se hace obvio a través del proceso de autotraducción, ya que hay una adición en la descripción que es más laxa en inglés y que en español pasa a ser más específica y ligada a lo semántico, así:

No, let's see what you were up to. You seem to be discussing a general strike... on some pages you found a lot of words you could use... on others not so many... (p. 102).

No, veamos qué era lo que se proponía. Parece que está hablando de una huelga... aquí el personaje de la novela se refiere a 'grève' como arenal, pero usted usa el otro sentido de 'grève', ¡huelga!... En algunas páginas encontró muchas palabras para usar... en otras muchas menos... (p. 112).

En el proceso de autotraducción también se hace uso de los recursos de adición, supresión y sustitución para modificar un elemento que podría entenderse como el símbolo del lenguaje intermedio: los puntos suspensivos. Este signo de puntuación se utiliza a lo largo de toda la novela constatando que hay un discurso de lo “no dicho”, que no es explícito en el texto, pero que siempre está presente y que indica que hay otro lenguaje, otra interacción que se está dando entre los personajes, pero que no puede expresarse ni en inglés ni en español. Es aquí donde *Maldición eterna* se muestra como el paradigma de la autotraducción, ya que, como planteamos, la aplicación de esta práctica a la novela crea un lenguaje intermedio entre lenguas, que se materializa en forma de puntos suspensivos, pero cuya presencia solo puede hacerse evidente a partir del análisis comparativo de sus versiones, es decir, a través de la autotraducción misma: su existencia solo puede comprobarse por medio de sí misma.

Tabla 13: Puntos suspensivos (casos de adición, supresión y sustitución)				
Inglés		Español		Caso
# de pág.	Texto fuente	# de pág.	Autotraducción	
5	–You mean you didn't see the tree last night... and the branch?	9	–¿Pero no vio ese árbol anoche, el de la rama diferente?	Supresión
5	–No, I didn't. –... –No one else saw it. Only you. The only person in the whole world.	9	–No, no lo vi. – <i>Toda la demás gente lo vio.</i> –Nadie lo vio. Usted solo lo vio. El único en el mundo.	Sustitución
6	–She brought her baby to the park, don't you see? ... It's not wrong to come to the park in the cold... –... –And she brought her dog along, too.	11	–Trae al bebé a la plaza ¿no ve?... no hace mal venir a la plaza, con este frío... – <i>De acuerdo.</i> –Y al perro, también al perro lo trae.	Sustitución
9	–Don't tell me you read horoscopes. –I don't know.	14	–No me diga que le interesan los horóscopos... –No sé, Larry...	Adición
13	–Carmine Street! You must live around here. –... –I've never been in a real home in this country.	18	–La calle Carmine. Por aquí vive usted. – <i>Ajá.</i> –Nunca he entrado en una casa de verdad, aquí en este país.	Sustitución
16	–What are you doing here? It's almost midnight. I guess you must have your reasons for coming as a ghost, a hallucination. –... –... –If I'm just a hallucination, it shouldn't matter if I bow my head	21	–¿A qué vino? Es casi medianoche. Supongo que hay una razón, para presentarse como un fantasma, como una alucinación. –... –No baje la frente. –Soy una alucinación y nada más, ¿qué importa si bajo la frente?	Supresión
39	–By then people were so demoralized and withdrawn that they didn't expect the union to win. This is an example of a completely bureaucratic approach.	45	A esta altura la gente estaba desmoralizada, se sentía ajena, no esperaba ganar, ni conseguir nada. –... –El planteo acá es totalmente burocrático.	Adición
55	– <i>Listen... before you go...</i>	63	–... –... –... –Your wish is my command.	Sustitución
71	–Those are only fabrications of yours, so as not to tell me about the nurse. –... –... –Your wish is my command.	79	–Todos inventos suyos para no contarme de la enfermera. –Hágase su voluntad...	Supresión y adición
74	I want to know your enemies;	83	–Quiero conocer a sus	Adición

	I'll try to think of them as mine. Close your eyes and tell me what they're like. They seem almost tame.		enemigos, trataré de creer que son los míos. -... -Cierre los ojos y dígame cómo son sus enemigos. Parecerían casi mansos.	
75	-Oh no, not you, Larry.	84	-¡No!, Usted no es el que retrocede, Larry...	Adición
76	Well, it's useless trying to fool me. She was here before you, and she gave me the true version of what happened. The nurse said she saw you coming toward her. Then you stopped at the corner. She was happy to see you and didn't hide it.	84	-Mire, es inútil tratar de embaucarme. Ella estuvo a verme antes que usted, y me dio la versión real. -... La enfermera lo vio venirle al encuentro. Usted se detuvo en la esquina. Ella estaba contenta de verlo y no lo ocultaba.	Adición
92	-What are you doing here?	101	-¿Qué... hace... aquí?	Adición
92	-I feel better now... but don't look at me like that.	101	-Me siento mejor, ahora... Pero no me mire... de esa manera.	Adición
93	-Yes, that's common knowledge, one watches the nest while the other goes for food. They encourage their offspring to fly a little at a time. The offspring are fed until they can gather their own food, and eventually, when they're able to survive on their own, they're forced to leave.	103	-Sí, es cosa remanida, se dan turnos para vigilar el nido, mientras uno sale a buscar alimento y van alentando a los pichones para que se animen a volar, poco a poco... Les dan de comer hasta que pueden encontrar la comida solos. -... -Y llegado el momento, cuando pueden sobrevivir por su cuenta, los obligan a irse. -...	Adición
105	-Somebody invented that story and you believed him. You're afraid that if that... longing doesn't exist, there won't be anything to replace it. That's why you believed the foolishness they told you. Maybe, like me, you are most afraid of not remembering what was there instead of that false desire, that senseless lie.	115	-Alguien inventó esa historia y usted se la creyó. -Usted tiene miedo de que si no existe ese... anhelo, no haya otra cosa en su lugar. Por eso creyó lo primero que le dijeron. -... -Pero sí que hay otra cosa. Yo sé, porque la tuve, pero la perdí y ya no recuerdo lo que era. -... -Tal vez como yo, a lo que usted le tenga más miedo es a no acordarse ya nunca de lo que había ahí, en lugar de ese anhelo suyo falso, de esa mentira insensata.	Adición
131	-I don't want to cause trouble... if I did, he'd look at me again with those cold, hard eyes... -What are you doing here?	142	-No quiero causar problemas... Si lo hiciese, él me volvería a mirar con esos ojos duros y fríos...	Adición

		 -¿Qué hace usted aquí?	
166	-...	180	- <u>Ummm.</u>	Sustitución
217	-I'm stupid for getting angry at you. It's not worth it. ... Anyhow, I hope you can find a way out, someday. -... -They were killed, your wife, your son and the poor French girl that raised curtains.	236	-Soy un estúpido por condescender a enojarme con usted. No vale la pena... De todos modos, espero que pueda encontrar una salida, un día. -A ellos los mataron, a su esposa, a su hijo, y a la pobre francesa que subía y bajaba el telón.	Adición

El tercer ejemplo tiene que ver con la intermitencia del nombre. En la novela no solo hay una reinterpretación del lenguaje en el que se están expresando los personajes, sino que, por medio de la adición o supresión de los nombres, también se relativiza a los sujetos mismos al despojarlos de su identidad. Modificar el nombre implica que se evidencie su valor y la pérdida de identidad por la que están pasando sus personajes dentro del relato. Además, se plantea la similitud entre el estado de los personajes, ya que las intervenciones pueden pertenecer a cualquiera de ellos; esto puede compararse con la misma regla de similitud que el escritor le adjudica a las lenguas dentro de su proceso creativo, por lo que problematizar la identidad se vuelve otro recurso estilístico. De hecho, este es el primer tema de conversación en la novela, cuando Ramírez se cuestiona el significado del nombre Washington:

-What is this?
-Washington Square, Mr. Ramírez.
-I know "square" but not "Washington." *Not really.*
-Washington is the name of a man, the first president of the United States.
-Yes, I know. Thanks so much.
-...
-Washington...
Forget it, it's not important, Mr. Ramírez. It's just a name and nothing more.
-Was he the owner of this land?
-No. They simply named it after him.
-"Named?"
-Yes. Why are you looking at me like that?
-Named...
-My name is Larry. Yours is Ramírez. And Washington is the name of this square, all right? The square is named Washington.

-I know. What I don't know is what one is supposed to feel when one says "Washington."

-...

-You said the name was not important. What, then, is important? (p. 3).

-¿Qué es esto?

-Plaza Washington, señor Ramírez.

-Plaza sé lo que es, Washington no. *No del todo.*

-Washington es el apellido de un hombre, del primer presidente de los Estados Unidos.

-Eso lo sé. Gracias.

-...

-Washington...

-No tiene importancia, Señor Ramírez, es un apellido y nada más.

-¿Era dueño de este terreno?

-No, le pusieron este nombre en honor a él.

-*¿Qué es eso de "le pusieron este nombre"?*

-*Le pusieron un nombre. ¿Por qué me mira así?*

-Un nombre...

-Mi nombre es Larry. El suyo Ramírez. Y Washington es el nombre de la plaza. La plaza se llama Washington.

-Gracias. Eso lo sé. Lo que no sé... es lo que se tendría que sentir, cuando se dice Washington.

-...

-Usted dijo que el nombre no tiene importancia. ¿Qué tiene importancia, entonces? (p. 7).

Al analizar comparativamente las versiones es posible demostrar que en el proceso de autotraducción hay una intención de relativizar el valor del nombre propio: en inglés se habla de nombre y en español de apellido. También, cuando se cuestiona ese valor en la interacción, Puig se encarga de enfatizar el mensaje en la versión en español, autotraduciendo: "Named?", por: "¿Qué es eso de 'le pusieron este nombre'?". Otros casos de autotraducción en los que se modifica el valor del nombre son, por ejemplo: el cambio de "Jesus" por "Dios" o "Manhattan" por "el centro de Nueva York", y la supresión del nombre "Marx" y libros como "Wuthering Heights" y "Capital".

En ese mismo plano de la pérdida de la identidad, la autotraducción de la novela también plasma el conflicto de la edad. Existen varios casos en los que las intervenciones referentes a la edad son modificadas o suprimidas en la versión en

español, como en la continuación del ejemplo anterior donde Ramírez afirma: “Yes... Washington, Larry, square, young Larry, old Ramirez, very old, seventy-four, and trees, benches, grass, cement” (p. 4), mientras que en la autotraducción al español se lee: “Sí... Washington, Larry, plaza, Larry joven, yo viejo, muy viejo, setenta y cuatro, y árboles, bancos, pasto, cemento, eso lo sé” (p. 8). La interacción proviene de la conversación sobre la ausencia de significado del nombre y Ramírez la ejemplifica asignándole a la identidad otro valor como el de la edad, que Puig enfatiza por medio de la autotraducción al modificar el nombre propio: “Larry joven, yo viejo, muy viejo, setenta y cuatro”.

En otros casos más adelante, el escritor continúa su relativización de la identidad aplicando el mismo recurso, esta vez inversamente, al autotraducir “*younger women*” (p. 10) solo por “mujeres” (p. 15), o la pregunta: “Have you taken care of old people like me before?” (p. 11), por: “¿Ya antes había cuidado gente como yo?” (p. 16). Posteriormente, cuando Larry le pregunta qué voz escucha Ramírez al leer mentalmente, este contesta: “Larry, when I read a book written by a man, I hear a young man's voice” (p. 36), mientras que en la versión en español Puig autotraduce: “Cuando leo un libro escrito por un hombre, no oigo más que mi voz” (p. 42). En este ejemplo, el proceso de autotraducción ejecutado mezcla ambos casos de la pérdida de la identidad –el nombre y la edad– al sustituir el uno por el otro, completando el círculo del valor relativo del sujeto que puede compararse con el valor relativo de las lenguas en el proceso de autotraducción.

De este modo, sostenemos que *Maldición eterna* constituye el escenario ideal en el que Manuel Puig puede desplegar todos los componentes ideológicos de su semiótica de la identificación, ya que una obra autotraducida donde se relativizan los binarismos de poder –original/traducción, lengua fuente/lengua meta, autor/traductor– supone la mejor plataforma para exponer una ideología de lucha que comparte este objetivo. Así, el análisis de la teoría y de su obra demuestra la existencia de un espacio intermedio donde todos estos procesos estilísticos se llevan a cabo, un espacio cuyas marcas son perceptibles en la obra misma.

4. Conclusiones

A lo largo de este capítulo nos propusimos exponer los aspectos biográficos más importantes de Manuel Puig que nos ayudarán en la tarea de analizar el proceso de

autotraducción de *Maldición eterna*. Dicha exposición nos llevó a través de su relación con su obra literaria y con el contexto sociocultural y de la crítica que rodeó su exilio para, así, adentrarnos en un examen secuencial de los componentes ideológicos relevantes que influyeron en las decisiones de la autotraducción. De este recorrido analítico y textual podemos concluir varios puntos. En primer lugar, podemos afirmar que el escritor compartió la misma posición privilegiada de Severo Sarduy del exiliado que abandona su país, en primera instancia, de forma voluntaria. No obstante, debido a la relación intermitente que Puig construyó con su nación, las experiencias vividas en cuanto a la censura y la crítica marcaron de manera más directa su creación literaria, teniendo en cuenta que él sí pudo, en algún momento, explorar personalmente el mercado editorial y literario argentino.

En segundo lugar, concluimos que los rasgos más importantes de su biografía estuvieron siempre relacionados con un interés particular por lo femenino y por el rechazo a los binarismos de poder, lo que constituyó un componente ideológico transversal en toda su creación literaria. Asimismo, el tema de lo femenino y su homosexualidad condicionan su situación exiliar politizándola; una situación que, por lo demás, se le impone explícitamente en el momento en que el escritor es amenazado de muerte y no puede regresar a su país. Finalmente, con respecto a este tema, concluimos que la percepción del exilio en Manuel Puig estuvo mediada por su rechazo a la figura metafórica del “exiliado poético” que le quisieron adjudicar desde instancias revolucionarias y por su verdadera intención de lucha basada en la reivindicación de lo femenino, tanto en lo social como en lo literario.

Con respecto a su proceso de autotraducción, Manuel Puig respeta los valores y límites asignados al rol de autotraductor propuestos por Helena Tanqueiro y expuestos en nuestro primer capítulo. Su práctica está constituida a partir de objetivos establecidos dentro de su universo ficcional definido y que corresponden a ideologías de su plano hermenéutico y personal que se ven reflejados en su proceso de creación. Consideramos que el hecho de que su ejercicio autotraductivo esté inscrito en una lucha por una ideología de género no binaria en pos de la mujer permite considerarlo feminista y afín a lo gay, ya que el enaltecimiento de esta comunidad está dentro de sus ideales de lucha por las minorías.

Precisamente, es la relación con la minoría y la subalteridad lo que permite denominarlo, al igual que a Severo Sarduy, como un escritor activista literario. Como demostramos, su activismo se despliega a lo largo de su obra, concretamente en

Maldición eterna, por medio de un proceso de cuatro etapas o momentos que evidencian un reconocimiento de los factores masculino y femenino que se quieren problematizar; una relativización de dichos elementos a la luz de una perspectiva de género; la aplicación de esa intención activista en su contexto sociocultural y literario; finalmente, la interiorización de esas perspectivas activistas y de lucha para ser aplicadas en su escritura y proceso de creación.

Conclusiones

Este apartado de conclusiones está estructurado en dos partes articuladas en torno a dos núcleos temáticos. El primero tendrá como objetivo integrar los resultados adquiridos a partir de los dos análisis que constituyeron nuestro estudio, enfocándonos en los ítems idénticos o cuya función pueda ser equiparada. Basados en este primer cierre y a través del discurso que hemos venido sosteniendo, el segundo núcleo analizará el planteamiento y la solución de las diferentes preguntas que nos habíamos propuesto antes de adentrarnos en esta investigación; así como las que fueron surgiendo durante el desarrollo de los estudios de caso. El propósito de la disposición de apartados de los dos capítulos anteriores corresponde a una intención de poder cotejar la información obtenida de ambos escritores concerniente a sus biografías, sus estilos literarios y los procesos de autotraducción ejecutados en sus novelas. En este último aspecto nos enfocaremos en una comparación basada en el tipo de transformaciones ejecutadas durante la práctica –adición, supresión o sustitución–, teniendo en consideración la tendencia de uso de estas modificaciones dentro de los componentes ideológicos de cada escritor.

1. Comparación de los procesos de autotraducción de Sarduy y Puig

De acuerdo con los aspectos biográficos expuestos previamente sobre los dos escritores, concluimos que ambos vivieron tres momentos exiliares que condicionaron la configuración de sus estilos literarios: una etapa en estado de *émigré* o exilio autoimpuesto motivado por un deseo de exploración personal, ideológico, sociocultural

y profesional; un momento transicional que comprende el paso al exilio forzado, marcado por la oposición entre los componentes ideológicos que se desarrollaron a lo largo de la etapa anterior y la ideología política de sus países natales; finalmente, un estado exiliario posterior que comprende la creación literaria en la que se asumió enteramente el rol de exiliado político. En ambos casos, concluimos que la condición de homosexualidad se constituye como uno de los rasgos cruciales que generan el rompimiento ideológico con las políticas de sus lugares de origen, y que esto se constituye como una de las razones por las que se desarrollan sus intenciones de activismo literario. Con respecto a la crítica, nuestro estudio demostró cómo las obras literarias de ambos escritores estuvieron siempre sometidas a señalamientos debido a este componente homosexual evidente dentro de sus contenidos; esto, sumado a la censura que padecieron principalmente en sus espacios literarios nacionales, sustenta nuestra conclusión relacionada con el desarrollo de la intención política que hemos expuesto.

Con respecto a los componentes ideológicos que Sarduy y Puig desarrollaron a partir de la exploración cultural y de la incorporación de los elementos activistas y políticos a sus obras, concluimos que comparten, a grandes rasgos, cuatro temas principales: lo político o relacionado con la nacionalidad, la sexualidad y el binarismo de género, la cuestión de la identidad y la problematización de los cánones literarios. Además, sostenemos que hay un elemento paródico que está presente transversalmente en la obra y los temas expuestos, estableciendo el lenguaje *camp* como su representante más evidente en ambos autores. Dentro del primer tema enmarcamos, en Sarduy, los aspectos de su cubanidad plasmados en la novela, el uso de cubanismos y referentes de Cuba, los cuales fueron autotraducidos principalmente a través de procesos de adición y sustitución. En el caso de Puig, comprendemos dentro de este tema lo concerniente al uso y autotraducción de argentinismos, tiempos verbales –como el cambio de presente perfecto en inglés a pretérito indefinido en español– y alusiones relacionadas con el sindicato, el fascismo y las ideas políticas de izquierda, donde utiliza las tres transformaciones autotraductivas: adición, supresión y sustitución.

En el segundo tema encontramos lo relacionado a la sexualidad y el binarismo de género. En Sarduy, resaltamos los elementos del travestismo, la sexualidad y el placer, así como los ejemplos que registramos sobre el cambio de género, todos ellos autotraducidos por medio de sustituciones y adiciones. En Puig, ubicamos la identificación y ejemplificación de lo masculino y lo femenino, además de los

componentes que relativizan el género y la sexualidad; los casos expuestos dentro de este marco en este escritor también fueron analizados en el proceso autotraductivo desde la adición, la supresión y la sustitución.

En tercer lugar, en cuanto al tema de la identidad, Severo Sarduy lo aborda, tanto en su escritura directa como en su autotraducción, desde la resignificación de los nombres y la mutación de la identidad en los casos de personajes duales, en los cuales se usan procesos de transformación de adición y sustitución. En Manuel Puig, el tema se trata por medio de la subjetivización del valor del nombre, de la edad y de roles sociales y familiares como la relación padre-hijo; estos componentes son autotraducidos igualmente a partir de procesos de adición, supresión y sustitución.

Por último, en cuanto al tema del valor de los cánones literarios en sus obras, ambos escritores problematizan los calificativos de “alto” y “bajo” en la literatura, por medio de las estructuras mismas de las novelas, cambios constantes en los registros y recursos paródicos de la cultura *pop* y el *camp talk*. Sarduy recurre a transformaciones de adición y sustitución al igual que Puig, si bien este último también usa supresiones.

Teniendo esto en cuenta, podemos concluir que ambos escritores-autotraductores desarrollan una tendencia de uso de recursos de autotraducción a lo largo de las obras: Sarduy se enfoca más en el uso de sustituciones y adiciones, mientras que Puig utiliza más equitativamente los tres recursos propuestos, además de la adición y la sustitución, la supresión. En concordancia con nuestro análisis, sostenemos que esto se debe a la relación directa existente entre los procesos de escritura y autotraducción. Por un lado, en Sarduy porque, como expusimos, su escritura está basada en el barroco, en la proliferación de significados y la saturación de descripciones; por ende, la intención de la escritura se extiende a la autotraducción donde las transformaciones que enfatizan este estilo literario son la sustitución y la adición, proponiendo aún más significados y descripciones a través del giro traductivo. Efectuar procesos de supresión representaría en Sarduy una impronta contradictoria a su estilo, con tendencia al minimalismo, lo que se opone al estilo barroco. Por otro, en Puig, de acuerdo con lo propuesto, su proceso de autotraducción establece un espacio intermedio de interacción entre recursos, donde las perspectivas de poder se anulan, por lo que el escritor tiende a un uso indiscriminado de los tres recursos para modificar y traspasar sentidos; todos los elementos estilísticos del escritor son prescindibles porque todos importan en igual medida, por lo que su expansión, reemplazo o eliminación dependen enteramente de la intención comunicativa y no de una escala de valores.

Así pues, estas relaciones de los estilos literarios de los escritores con la selección de transformaciones dentro del proceso autotraductivo serán piedra angular en lo que resta de este apartado de conclusiones. A continuación, expondremos y solucionaremos las preguntas de investigación que nos fuimos proponiendo a lo largo de este estudio, con el fin de exponer los elementos finales que sustenten las relaciones que hemos expuesto aquí y que establezcan otros cuestionamientos sobre posibles formas de investigar sobre autotraducción.

2. Motivaciones para ejercer la autotraducción

La naturaleza de los interrogantes que nos hicimos a lo largo de este estudio fue siempre, ante todo, mutable. Inicialmente, concebimos la cuestión de la autotraducción desde su esencia y forma, y al preguntarnos ¿qué es y cómo funciona la autotraducción?, nuestro principal interés estaba basado en el exotismo del término y su connotación de extraordinario. No obstante, el primer rastreo teórico e histórico nos demostró lo contrario: lo verdaderamente reciente era el interés académico por esta práctica que se ha llevado a cabo a la par con la de la traducción. Así, el propósito de la breve introducción expuesta en nuestro primer capítulo sobre la historia de la autotraducción buscaba, esencialmente, desligar sus posibles enfoques investigativos dentro de los estudios de traducción de esa noción de infrecuencia y del debate de su validez o no como acto traductivo. El recuento histórico demostró que, si bien el debate aún persiste, más y más estudios de caso posicionan a la autotraducción como un subcampo válido dentro de los estudios de traducción. De esta manera, nuestra primera conclusión consistió en la primera variación de nuestra pregunta de investigación a ¿cuáles son los motivos para que un escritor ejerza la autotraducción?. Por su parte, esta pregunta buscó evidenciar la perspectiva sociocultural de estos estudios que, como expusimos, ha venido tomando más relevancia y visibilizando los diferentes aspectos sociales de la práctica autotraductiva, como la diglosia, las migraciones y el exilio.

Entender el componente sociocultural intrínseco de la autotraducción reveló, entre otras cosas, el catálogo de posibilidades desde las que se puede entender la realidad del escritor-autotraductor y las diferentes perspectivas disciplinarias desde las que se puede indagar. En nuestro caso, nos guio a la selección del corpus en cuestión y al planteamiento de dos preguntas más: ¿cuál es la naturaleza de la relación entre la autotraducción y el exilio? ¿Es posible estudiar la autotraducción desde una perspectiva

de género? De nuestra experiencia y el análisis teórico expuesto sobre ambos temas, concluimos que, por un lado, la relación entre la autotraducción y el exilio es connatural, ya que consideramos que una usualmente es consecuencia del otro y que, si bien no siempre es evidente, la situación exiliar implica naturalmente a la autotraducción, porque el germen de esta práctica yace en el proceso autotraductivo mental que hace el exiliado en su cotidianidad de la lengua en la que piensa a la lengua en la que convive. Por otro, que los estudios de la traducción y el género, y la traducción feminista constituyen una base teórica para pensar la autotraducción y su relación con las ideologías de género; hecho que se comprobó correcto por medio de los procesos autotraductivos que analizamos a la luz de los lineamientos teóricos de las ideologías de género relacionados con la traducción.

Sostenemos que, dentro de nuestra experiencia investigativa, el hecho de indagar sobre los escritores-autotraductores a partir de sus motivaciones, sus principales acontecimientos biográficos y sus contextos socioculturales relativizó la posición desde la que se concibe la autotraducción, ya que no pensarla desde el pragmatismo y lo textual únicamente, contravirtió su valor dentro del proceso de escritura, no como subordinada, sino como otra etapa creativa que se ve afectada por esos condicionantes sociales y culturales que atañen al escritor. Desde esta perspectiva, resurgió la relación de tensión que existe entre los conceptos duales de la traducción: original/traducción, lengua fuente/lengua meta, autor/traductor y, principalmente, escritura/autotraducción; esto, debido a que al verse cuestionada la posición subordinada de una obra traducida bajo su original, se pone en duda el valor de la traducción como tal. Sobre el tema, concluimos que es aquí donde basan sus estudios los investigadores que perciben la autotraducción solo como un acto de reescritura en otra lengua, ya que su perspectiva es lineal y fundamentada en un concepto de equivalencia. No obstante, sus análisis no estarían considerando que esta relación de subordinación se anula es porque los procesos de escritura y autotraducción parten de la semiótica de identificación de un mismo individuo estableciendo una relación de complemento; es decir, el mismo conjunto de componentes ideológicos que condicionan la escritura de una obra condicionan también la autotraducción y la posición de ambas dentro del proceso creativo, no la práctica ni la categoría de la (auto)traducción como tal.

Una vez se rompe la relación de subordinación original/traducción, pueden tomar protagonismo los aspectos del contexto sociocultural del escritor y su relación con el proceso de escritura. De esta forma, al pasar por este proceso, surgieron tres

preguntas más para nuestro análisis, a saber: ¿qué condicionantes hubo en nuestros dos casos concretos? ¿Qué ideologías se concretaron en las semióticas de identificación de los escritores a partir de esos condicionantes? Y ¿cómo esas ideologías afectaron la concepción de su obra literaria y el desarrollo de un estilo de escritura y de autotraducción?

Con respecto a la primera de estas preguntas, sustentamos que fue en este punto donde tomó especial valor la situación exiliar dentro del contexto biográfico de cada escritor. A partir del análisis de esas condiciones de exilio pudimos identificar factores cruciales para la descripción del quehacer de los dos escritores que nos competen. Por ejemplo, en Severo Sarduy reconocimos su entendimiento de la cubanidad, su asociación al estilo barroco, su filiación ideológica con la cultura oriental y su relación a partir de la crítica y la censura con el grupo intelectual literario de la época. En Manuel Puig, identificamos su desacuerdo con los binarismos de poder y con la figura del machismo especialmente en Latinoamérica; también su fijación en el cine y en los elementos de la literatura popular, y su confrontación con la crítica de la época y con la censura en su país. En ambos casos, podemos concluir que ninguno se asoció personalmente a las figuras metafóricas de exilio propuestas a mediados de los setenta, pensándose no desde “exilios poéticos” sino desde sus contextos situacionales; no en vano ambos retrataron sus culturas en sus novelas y Puig, por ejemplo, representaciones del exilio.

Con respecto a la segunda pregunta, concluimos que Sarduy y Puig sí construyeron una ideología de género personal a partir de sus realidades como homosexuales; por ende, lo gay sí condicionó la percepción del exilio y de la obra misma. Prueba de esto está en la teoría recopilada que utilizamos para construir los perfiles de sus componentes ideológicos: ambos suscribieron sus estilos de escritura en la línea de la subalteridad que van en contra de los discursos patriarcales de la época. Los dos demostraron una intención estilística por deconstruir los binarismos de poder, las normas establecidas que subordinan lo femenino a lo masculino y se cuestionaron el valor de la identidad, de la sexualidad, de los roles masculinos y femeninos como tal, y de las escalas de valores dentro de la literatura misma. También concluimos que esta ideología planteada puede considerarse activismo literario, debido a que corresponden con las corrientes expuestas que problematizan el valor del lenguaje patriarcal en los contextos sociales, culturales, políticos y artísticos; además de que sus prácticas autotraductivas concuerdan con el ideal de la traducción feminista que pretende

problematizar las figuras de poder y cómo se relacionan entre ellas a través del acto mismo de la traducción.

De acuerdo con esto, concluimos que el valor del activismo literario en Manuel Puig y Severo Sarduy puede sustentarse en los ejemplos propuestos a lo largo de nuestros análisis comparativos, los cuales evidencian el tratamiento de sus ideologías, especialmente de género, dentro de sus procesos de escritura y autotraducción. Esto va de la mano con la respuesta a la tercera pregunta planteada, ya que la inclusión que hacen de sus componentes ideológicos en sus obras literarias comprueba que estos influenciaron el proceso de concepción y posterior desarrollo de sus estilos de escritura. Con esto en mente, pudimos volver a la génesis de nuestra investigación y preguntarnos una vez más: ¿cuáles son los motivos para que un escritor ejerza la autotraducción? Al respecto, concluimos que, en ambos casos, corresponde al complemento que significa la actividad autotraductiva a sus procesos de creación y, en este punto, es donde cobran total sentido las relaciones de los estilos literarios de los escritores con la selección del tipo de transformaciones utilizadas en la autotraducción que expusimos al final del apartado anterior. Los dos escritores se ven motivados a ejercer la autotraducción porque es una práctica de reproducción literaria que, como vimos, complementa los procesos de creación de sus universos ficcionales; aún más, porque el proceso de autotraducción responde a los mismos componentes ideológicos de la escritura y se transforma, en su calidad de recurso estilístico, de acuerdo con los requerimientos de cada escritor: en un espacio intermedio de creación para Manuel Puig y en una herramienta de proliferación de significados para Severo Sarduy.

Bibliografía

1. Corpus

- Puig, M. ([1982] 1999). *Eternal Curse on the Reader of these Pages*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ([1981] 2013). *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Buenos Aires: Booket.
- Sarduy, S. (1978). *Maitreya*. Barcelona: Seix Barral.
- (1980). *Maitreya*. Trad. de Françoise-Marie Rosset y el autor. París: Éditions du Seuil.

2. Obras de referencia

2.1. Sobre autotraducción, género y exilio

- Armstrong, E. y Crago, S. (2006). “Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth”. En: *American Sociological Review*, vol. 71, n° 5, pp. 724-752.
- Bassnett, S. ([1980] 2002) *Translation Studies*. New York: Routledge.
- Bein, R. (2008). “Aspectos sociolingüísticos de la autotraducción”. En: *La traducción. Hacia un encuentro de lenguas y culturas*. Edit. por Granero, A. M. Córdoba: Centro de Investigación en Traducción (FL-UNC) y Ed. Comunicarte, pp. 21-30.
- Bolaños Cuéllar, S. (2016). *Introducción a la traductología: autores, textos y comentarios*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Bourdieu, P. (2011). “La ilusión biográfica”. En: *Acta sociológica*, vol. 56, pp. 121-128

- Brisset, A. (1990). *Sociocritique de la traduction*. Longueuil: Les Éditions du Préambule.
- Butler, J. ([1990]2007). *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós.
- Chamberlain, L. (1988). "Gender and the Metaphorics of Translation". En: *The Translation Studies Reader*. Edit. Por Venuti, L. Londres, Nueva York: Routledge, pp. 314-329.
- Even-Zohar, I. (1978). "La posición de la literatura traducida en el polisistema literario". En: *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*. Edit. por Holmes, J. S., Lambert J. y van den Broeck, R. Leuven: Acco, pp. 117-127.
- Falcón, A. (2018). *Traductores del exilio, argentinos en editoriales españolas: traducciones, escrituras por encargo y conflicto lingüístico (1974-1983)*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert.
- Forastelli, F. (2008). "Géneros sexuales y poscolonialidad en los estudios subalternos". En: *Designis 12. Traducción/Género/Poscolonialismo*. Coord. por Calefato, P. y Godayol, P. Buenos Aires: La Crujía, pp. 101-108.
- García Cela, C. (1995). "Samuel Beckett y la auto-traducción". En: *Teatro y traducción*. Edit. por Lafarga, F. y Dengler, R. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, pp. 251-261.
- Godayol, P. (2008). "Derrida y la teoría de la traducción en femenino". En: *Designis 12. Traducción/Género/Poscolonialismo*. Coord. por Calefato, P. y Godayol, P. Buenos Aires: La Crujía, pp. 67-74.
- Grutman, R. (2009). "Self-translation". En: *Routledge Encyclopedia of translation Studies*. Edit. por Baker, M. y Saldanha, G. Nueva York: Routledge, pp. 257-260.
- Guldin, R. (2007). "I believe that my two tongues love each other cela ne m'étonnerait pas: Self-Translation and the Construction of Sexual Identity". En: *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 20, n° 1, pp. 193-214.
- Harvey, K. (1998). "Translating Camp Talk. Gay Identities and Cultural Transfer". En: *The Translation Studies Reader*. Edit. por Venuti, L. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 447-467.
- (2000). "Gay Community, Gay Identity and the Translated Text". En: *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 13, n° 1, pp. 137-165.

- Hernández, B. (2010). “El fenómeno cotidiano de la ‘auto-traducción’ en Italia y España”. En: *Estudios Románicos*, vol. 19, pp. 113-126.
- Horguelin, P. (1981). *Anthologie de la manière de traduire : Domaine français*. Montréal: Linguattech.
- López López-Gay, P. (2008). *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Popovic, A. (1976). *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: Departamento de literatura comparada, Universidad de Alberta.
- Santoyo, J. C. (2005). “Autotraducciones: Una perspectiva histórica”. En: *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 50, nº 3, pp. 858-867.
- (2015). “Consideraciones acerca del estatus actual de la autotraducción en la península ibérica”. En: *Glottopol* 25, pp. 1-14.
- Simon, S. (1996). *Gender in Translation. Cultural identity and the Politics of Transmission*. Londres y Nueva York: Routledge
- Tanqueiro, H. (1999). “Un traductor privilegiado: el autotraductor”. En: *Quaderns. Revista de traducció*, vol. 3, pp. 19-27.
- (2007). “L’autotraduction comme objet d’étude”. En: *Atelier de Traduction*, vol. 7, pp. 101-109.
- Von Flotow, L. (1998). “Dis-Unity and Diversity. Feminist Approaches to Translation Studies”. En: *Unity in Diversity? Current trend in Translation Studies*. Edit. por Bowker, L., Cronin, M., Kenny, D. y Pearson, J. Manchester: St. Jerome Publishing, pp. 3-13.
- (2007). “Translation as an Object of Reflection in Gender Studies”. En: *Translation. An International Encyclopedia of Translation Studies*, vol. 2. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., pp. 175-180.
- (2009), “Gender and Sexuality”. En: *Routledge Encyclopedia of translation Studies*. Edit. por Baker, M. y Saldanha, G. Nueva York: Routledge, pp. 122-126.

2.2. Sobre Severo Sarduy

- Ayala-Dip, E., Martí, O., Valenzuela, J. y Vicent, M. (1993). “Severo Sarduy, el cubano que escribía con el cuerpo, falleció el pasado martes en París”. En: *El País*. Madrid: 12 de junio.

- Baquero, G. De Villena, L. A. (1993). “El sida termina con Severo Sarduy”. En: *El Mundo*. Madrid: 12 de junio.
- Bianciotti, H. (1993). “La mort de l’écrivain cubain Severo Sarduy”. En : *Le Monde*, París: 12 de junio.
- Cabrera Infante, G. (2008). “Sobre una tumba, una rumba”. En: Centro virtual Cervantes. Recuperado de:
<https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/articulos/castillo.htm>
 (última consulta: 13 de abril de 2019).
- Costa, H. (1990). “La escritura como *epuré*”. En: *Revista de la Universidad de México*, vol. 475, pp. 41-49.
- Del Castillo, N. (2008). “La entrada de Severo en La Habana”. En: Centro virtual Cervantes. Recuperado de:
<https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/articulos/cabrera.htm>
 (última consulta: 13 de abril de 2019).
- Del Rey, S. (1993). “El escritor cubano Severo Sarduy muere en París a los 55 años”. En: *El Diario*, Barcelona: 12 de junio.
- Ediciones Traspals Multimedia. (Productor). (1977). *A Fondo con Joaquín Soler Serrano* [entrevista] España: RTVE. Recuperado de <https://vimeo.com/63373559>
 (última consulta: 3 de julio de 2018).
- González Echevarría, R. (1971). “Son de la Habana: La ruta de Severo Sarduy”. En: *Revista Iberoamericana*, vol. 37, nº 76-77, pp. 333-343.
- (1972). “Para una bibliografía de y sobre Severo Sarduy”. En: *Revista Iberoamericana*, vol. 38, nº 79, pp. 725-740.
- (1982). “El primer relato de Severo Sarduy”. En: *Revista Iberoamericana*, vol. 48, nº 118-119, pp. 73-90.
- (1993). “Severo Sarduy (1937–1993)”. En: *Revista Iberoamericana*, vol. 59, nº 164-165, pp. 755-760.
- Goytisolo, J. (1993). “Severo Sarduy, ‘in memoriam’”. En: *El País*. Madrid: 5 de junio.
- (2008). “Severo Sarduy: una necesaria relectura”. En: Centro virtual Cervantes. Recuperado de:
<https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/articulos/goytisolo.htm>
 (última consulta: 13 de abril de 2019).
- Guerrero, G. (2008). “El oriente de Severo Sarduy”. En: Centro virtual Cervantes. Recuperado de:

<https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/articulos/guerrero.htm>

(última consulta: 13 de abril de 2019).

Levine, S. J. (1991), “Escritura, traducción, desplazamiento (un acercamiento a Maitreya)”. En: *Revista Iberoamericana*, vol. 57, nº 154, pp. 309-315.

Moreno Villarreal, J. (2008). “Pincel de Oriente”. En: Centro virtual Cervantes. Recuperado de:

<https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/articulos/moreno.htm>

(última consulta: 13 de abril de 2019).

Santí, E. M. (2002). “Política del texto”. En: *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*. México: Fondo de cultura económica, pp. 327-341.

Sarduy, S. (1972), *Cobra*. París: Éditions du Seuil.

– (1979). “Entrevista”. En: *François Wahl Collection on Severo Sarduy*. Department of Rare Books and Special Collections, biblioteca Firestone, Princeton University.

– (1990). “Exiliado de sí mismo”. En: *El País*. España, 4 de abril.

– (1963). *Gestos*. Barcelona: Seix Barral.

– (1986). “La distanciation maximum pour parler de Cuba”. En: *François Wahl Collection on Severo Sarduy*. Department of Rare Books and Special Collections, biblioteca Firestone, Princeton University.

– (1971). “Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig”. En: *Revista Iberoamericana*, vol. 37, nº 76-77, pp. 645-654.

– (1999). *Obra Completa I y II. Edición crítica*. Coord. por Guerrero, G. y Wahl, F. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

– (1993). *Pájaros de la playa*. Barcelona: Tusquets Editores S.A.

– (1985). “¿Por qué el Oriente?”. En: *François Wahl Collection on Severo Sarduy*. Department of Rare Books and Special Collections, biblioteca Firestone, Princeton University.

– (1989). “Traduction et Religion”. En: *François Wahl Collection on Severo Sarduy*. Department of Rare Books and Special Collections, biblioteca Firestone, Princeton University.

Ulacia, M., (1994). “En búsqueda de Severo Sarduy”. *Paradiso Pliego de literatura*. (Número extraordinario. Homenaje a Severo Sarduy), vol. 5, p. 14.

Wahl, F. (2008) “Retrato del novelista-poeta como viajero”. En: Centro virtual Cervantes. Recuperado de:

<https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/articulos/wahl.htm>

(última consulta: 13 de abril de 2019).

2.3. Sobre Manuel Puig

- Álvarez, R. y Gómez, J. A. (2004). “Manuel Puig y la estrategia de la (auto) traducción”. En: *II Congreso CELEHIS de literatura*, Mar del Plata.
- Cabrera, D. (2013). *Las lenguas vivas. Zonas de exilio y traducción en Manuel Puig* (tesis doctoral). Università Degli Studi DiBergamo, co-tutela Université de Perpignan-Via Domitia.
- (2015). “Écrire en «Demi-Lange». Multilinguisme et Autotraduction dans les Premiers Scénarios de Manuel Puig”. En: *Glottopol*, vol. 25, pp. 235-252.
- (2015a). “La traducción de la voz. Una lectura de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* de Manuel Puig”. En: *Orbis Tertius*, vol. 20, n.º 21, pp. 70-77.
- Caldevilla Domínguez, D. (2009). “Neorrealismo italiano”. En: *Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación, I*. Universidad Complutense de Madrid.
- Chamberlain, L. (1987). “The Subject in Exile: Puig’s Eternal Curse on the Reader of These Pages”. En: *Novel: a Forum on Fiction*, vol. 3, pp. 260-275.
- Corbatta, J. (1983). “Encuentros con Manuel Puig”. En: *Revista Iberoamericana*, vol. 49, pp. 591-620.
- Ediciones Traspals Multimedia. (Productor). (1977). *A Fondo con Joaquín Soler Serrano* [entrevista] España: RTVE. Recuperado de <https://vimeo.com/26634395> (última consulta: 3 de julio de 2018).
- Goldchluk, G. (2011). *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- (2012), “Escribir la voz del otro: la lengua de traducción en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*”. En: *I Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y V Jornadas Internacionales de Investigación en Filología Hispánica*, La Plata.
- Larkosh, C. (2006). “Writing in the Foreign. Migrant Sexuality and Translation of the Self in Manuel Puig’s Later Work”. En: *The Translator*, vol. 12, nº 2, pp. 279-299.

- Levine, S. J. (2000). *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- Logie, I. y Romero, J. (2008). “Extranjeridad: Lengua y traducción en la obra de Manuel Puig”. En: *Revista Iberoamericana*, vol. 74, n° 222, pp. 1-19.
- López García, M. (2015). “Discusión histórica sobre la lengua nacional”. En: *Nosotros, vosotros, ellos. La variedad rioplatense en los manuales escolares*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, pp. 51-96.
- Prieto, M. ([2006] 2011). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Puig, M. ([1968] 1972). *Boquitas Pintadas. Folletín*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ([1976] 2011). *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Booket.
 - ([1993] 2013a). *Estertores de una década, Nueva York 1978*. Buenos Aires: Booket.
 - ([1968] 2012). *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Seix Barral.
 - ([1979] 2016). *Pubis angelical*. Buenos Aires: Booket.
 - (2005). *Querida Familia, Tomo 1, Cartas europeas (1956-1962)*. Buenos Aires: Entropía.
 - (2006) *Querida Familia, Tomo 2, Cartas americanas, Nueva York – Río (1963-1983)*. Buenos Aires: Entropía.
 - ([1982] 2012). *Sangre de amor correspondido*. Buenos Aires: Booket.
 - (1973). *The Buenos Aires Affair. Novela policial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Romero, J. (2006) *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana.