

ÍNDICE

ANA ZAMORANO: <i>Prólogo: «Una pared, un eco, y una transformación»: La traducción en los estudios feministas y de género»</i>	11
VANDA ANASTÁCIO Y VALERIE HEGSTROM: <i>Traducir las cartas de la marquesa de Alorna (1750-1839)</i>	29
TAMARA ANDRÉS: <i>La traducción privada en la poética de Marilar Aleixandre</i>	41
CRISTINA CARRASCO: <i>Traducción, cuerpo femenino y tensiones raciales: un análisis de la obra de Chimamanda Ngozi Adichie</i>	55
ELENA CASTELLANO ORTOLÁ: <i>Polifonías editoriales en femenino: La edición de textos feministas como herramienta de crítica y diálogo</i>	69
CRISTINA GÓMEZ CASTRO: <i>Traducción, identidad y estereotipos de género en los medios audiovisuales: The Americans y sus mujeres espía</i>	93
CELIA GUTIÉRREZ VÁZQUEZ: <i>Las cartas de Helene Weyl a Ortega y Gasset: la revolución textual de la traductora</i>	111
EULALIA PIÑERO GIL: <i>Palabra de traductora: una poética de la traducción como re-escritura feminista.</i>	137
JUAN M. RIBERA LLOPIS: <i>Caterina Albert i Paradís, Víctor Català (1869-1966) & Matilde Ras Fernández (1881-1969). Encuentro, traducción, homenaje</i>	161
BLANCA RIPOLL SINTES: <i>Ester de Andreis y el campo de la traducción en la España del franquismo</i>	175
MARINA SANFILIPPO: <i>De la narración oral popular al cuento maravilloso literario: el caso de Agatuzza Messina y Emma Perodi</i>	191
ELISABETTA SARMATI: <i>Bailar con la más fea. Carmen Martín Gaité traductora y el corpus italiano</i>	211

FRANCESCA IRENE SENSINI: *“Como un vestido mojado sobre el cuerpo”*: Marise Ferro
de la traducción a la creación literaria 227

CREACIÓN, TRADUCCIÓN Y POESÍA

JEANNETTE L. CLARIOND: *El yo en la traducción: traducir/traducirme* 259

ELI TOLARETXIPI: *Traducir poesía desde la poesía: la extrañeza flotante* 267

POLIFONÍAS EDITORIALES EN FEMENINO: LA EDICIÓN DE TEXTOS FEMINISTAS COMO HERRAMIENTA DE CRÍTICA Y DIÁLOGO

ELENA CASTELLANO ORTOLÁ
Universitat de València
Elena.Castellano@uv.es

RESUMEN

En el presente artículo analizaremos las sinergias y disensiones entre los procedimientos de traducción y edición para entender la actividad traductora desde el feminismo. Razonaremos en qué medida las estrategias clásicas de traducción feminista (FLOTOW, 1991) implican actitudes propias de la edición (transedición, STETTING, 1989) y, analizaremos la interacción de distintas agenticidades editoriales en proyectos reales, de la mano de las feministas canadienses Susanne de Lotbinière-Harwood y Barbara Godard. Revelaremos las líneas de actuación en dichas traductoras, resumibles en los siguientes términos: renuncia, usurpación o, más excepcionalmente, una auténtica colaboración.

PALABRAS CLAVE

Traducción feminista. Edición. Renuncia. Usurpación. Colaboración.

ABSTRACT

This paper intends to analyse the synergies and oppositions between both translating and editing procedures, useful as they are in order to understand feminist translation practices. I will be discussing the extent to which classical feminist translation strategies (FLOTOW, 1991) include typical editorial procedures (see «transediting», STETTING, 1989), as well as analyzing role interrelation in the book industry through real projects by Canadian feminists Susanne De Lotbinière-Harwood and Barbara Godard. Special attention will be paid to their acting patterns, summarized in the following terms: resignation, usurpation or, exceptionally, real collaboration.

KEY WORDS

Feminist Translation. Editing. Resignation. Usurpation. Collaboration.

I. INTRODUCCIÓN

Hace poco llamó nuestra atención una nota introductoria a una re-traducción de la novela francesa *Au Bonheur des Dames*, de Émile Zola, presentada bajo el título *El paraíso de las damas* (Alba Editorial, 2010). No se trataba de

una edición filológica, y quienes la firmaban no eran ni las editoras ni académicas expertas en la obra, sino las dos traductoras: M.^a Teresa Gallego Urrutia y Amaya García Gallego. Si bien anómala, creímos estar ante la manifestación de una agentividad femenina consciente.

Primeramente, se observaba una cierta investigación en torno al autor, la obra y el contexto histórico, algo habitual en las labores de edición y prólogo por parte de expertos. Por la desconfianza que les han brindado todos los estamentos de poder cultural, esta impecabilidad intelectual es aun más visible en las primeras traductoras que se atreven a significar su identidad sexual. En segundo lugar, Gallego y García defendían una serie de posturas globales en cuanto al tratamiento de elementos culturales, que denotaban autonomía en la concepción del proyecto. Justificar perspectivas subjetivas en la recepción de otras culturas o sociedades es otro rasgo de una identidad traductora femenina consolidada, que concibe conexiones profundas entre las desigualdades lingüístico-políticas y las de género (vid. GODARD, 1989). Pero la muestra definitiva de autonomía (y autoridad) en el ejercicio de estas traductoras residía en un detalle aparentemente nimio, mencionado de forma casual. De entre todas las ediciones francesas disponibles, ambas mujeres se habían decantado por una de 1972, poco actual pero muy reputada, de cuyo establecimiento son curiosamente responsables otras dos mujeres. A la conocida experta Colette Becker, la nombran. A Jeanne Gaillard, la olvidan. No obstante, nos encontramos ante una de las polifonías femeninas que tantas pioneras de la traducción han defendido.

En definitiva, mediante actitudes propias de la edición, estas profesionales se presentan como responsables del (re)establecimiento del texto en nuestra lengua y nuestro mundo actuales. La novela de la que parten se ajusta a estos fines por cuanto defiende posiciones morales novedosas respecto al género y la clase social decimonónicos. Su protagonista es una mujer de clase baja y, aunque no pueda tildarse en modo alguno de «feminista», se da, precisamente por ello, la ocasión para un debate a varias voces en el que las traductoras «sub-viertan» el orden establecido, como no podía ser de otra forma, desde los márgenes: desde los prólogos y las notas al pie, desde la mediación traductora.

Esto nos lleva, por otro lado, a las ya citadas agentividades feministas, que convierten a las mediadoras interlingüísticas en «co-laboradoras» de otros puestos editoriales con mayor autoridad y recursos (CHAMBERLAIN, 1988: 470). Ciertamente, nuestras dos traductoras muestran inclinación por protagonistas

femeninas (véase *Madame Bovary* o, muy recientemente, *La desaparición de Stephanie Mailer*), y su recurso a las notas introductorias, si bien se limita a aspectos formales y no ilustra un proceder ideológico, se ha considerado *per se* una de las técnicas traductoras feministas por excelencia (vid. FLOTOW, 1991). Para más inri, nos encontramos ante un tándem de madre e hija, por lo que su experiencia de trabajo permite observar el impacto de una conexión femenina básica, la maternidad, dentro de un proyecto laboral ambicioso, además de la polifonía que vienen exigiendo las últimas corrientes feministas.

Pese a lo dicho hasta ahora, las traductoras no aprovechan su pseudo-prefacio para reflexionar sobre las implicaciones de su género en el proyecto realizado. ¿Por qué precisamente esta obra? En ningún momento, de entre las muchas menciones a sus características, se refleja la innovadora centralidad que las mujeres de clase humilde poseen en la trama. A la vez, son constantes los diálogos entre hombres y mujeres, o únicamente entre mujeres, de distinta clase social. En la traductología y la lingüística feministas, un aspecto controvertido ha sido precisamente ese: ¿acaso hablamos hombres y mujeres igual? ¿Existe un idiolecto femenino? ¿Hasta qué punto la histeria se asocia al discurso de la mujer (vid. GODARD, 1989: 43)? Todas estas cuestiones no parecen interesar a las traductoras, que no vuelven a intervenir en la obra de manera significativa.

Aunque incomprensible, resulta mayoritaria esta postura tibia en la recientemente conquistada autoridad traductora femenina, por no mencionar la plenamente feminista, que muchos académicos y traductores todavía no distinguen. No hablar como un traductor (o como el autor) masculino no equivale en modo alguno a ser traductora feminista, pero lógicamente es un comienzo. En la práctica, muchas traducciones consagradas como feministas ni siquiera han logrado, a nuestro modo de ver, un tono femenino claro y homogéneo. Siendo elevadamente compleja, la ejecución del aparato procedimental feminista apenas se ha problematizado en la etapa de madurez del movimiento, de los años noventa en adelante, salvo excepciones notables (vid. FEDERICI y LEONARDI, 2013). Creemos que el problema reside en la inexistencia de un espacio de debate entre los preceptos traductores del feminismo y las arcaicas estructuras editoriales, ajenas a las reivindicaciones de la traducción. No conocemos trabajo alguno que analice en profundidad las compatibilidades del movimiento con el mundo editorial, las tiranteces o sinergias que se generan, o los problemas de esa pretendida «polifonía» entre mujeres, que muchas veces se pierde entre disensiones.

¿Qué ocurre cuando las mujeres traducen bajo preceptos (pretendidamente) feministas? ¿Se aprovechan las estructuras tradicionales de la industria del libro o, por el contrario, se construyen otras nuevas? ¿Cómo colabora la traductora con un autor? ¿Y con una autora? Por último, ¿cómo se relaciona con el editor/a? ¿Se consigue una comunicación fluida entre los tres agentes? Estas son solo algunas de las preguntas que, según creemos, todavía necesitan respuesta. En el presente artículo solo podremos bosquejar los aspectos relevantes básicos: en primer lugar, las sinergias entre los procedimientos de traducción y edición, útiles para entender la concepción que el feminismo, como otros movimientos pro-igualdad, ha defendido de la actividad traductora. En segundo lugar, la necesaria renovación en el concepto de autoría, que pasa de ser un ente compacto y de agentividad única a fragmentarse entre las diversas agentividades creadoras. En tercer lugar, revisaremos brevemente las cuatro estrategias de traducción feminista por excelencia (FLOTOW, 1991), y razonaremos en qué medida implican actitudes propias de los puestos editoriales. Por último, analizaremos el comportamiento de los distintos agentes implicados en proyectos de corte feminista a partir de dos traductoras adscritas al Movimiento canadiense: Susanne de Lotbinière-Harwood y Barbara Godard. Tres son, en nuestra opinión, las líneas de actuación observadas en las traductoras que hemos estudiado, resumibles en los siguientes términos: renuncia, usurpación o, más excepcionalmente, una auténtica colaboración. Mediante ejemplos, ilustraremos estas tres actitudes, centrándonos no tanto en el producto final y su contraste con el original, sino en las relaciones entre los agentes participantes.

II. MUJER Y CREACIÓN EDITORIAL: BASES TEÓRICAS

Tres son, a nuestro modo de ver, las teorías desarrolladas por la Traductología reciente que ilustran el empoderamiento traductor feminista. La más relevante afirma que las lindes entre la labor de edición y la de traducción son indefinibles. Stetting, principal exponente del concepto de «trasección» (1989), sugiere que ciertas actitudes requeridas por la labor editorial suponen internarse en los dominios de la traducción, a la vez que esta última puede exigir actuaciones propias de la edición frente a pasajes que requieran una «adaptación situacional o cultural» (1989: 372). Este territorio fronterizo entre una y otra actividad es lo que la académica considera la «zona gris» de la industria editorial.

La transedición, con potencial insospechado para un modelo traductivo basado en la «re-escritura» (LEFEVERE, 1992), no se explora en la que es, a nuestro juicio, su más notable aplicación: la ideológica, frecuente en los textos que Stetting denomina «culturales». Más allá de las convenciones editoriales asépticas, la transedición puede constituir una mediación interlingüística y cultural ideológicamente explícita, por parte de un traductor autónomo y en pie de igualdad frente al resto de agentes editoriales. Puede ser, por tanto, relevante en la construcción de la agentividad traductora feminista.

Los agentes que la industria del libro denomina editores, responsables últimos de los proyectos de traducción, no acostumbran a ejecutar para su labor contraste alguno entre texto original y meta, en muchos casos por desconocimiento de la lengua original (vid. CHEUNG, 2013). En consecuencia, el sujeto que traduce es el primero y, en la mayoría de casos, el único en re-calibrar los anclajes del original a su contexto de producción, una operación fundamental a la que, salvo por ocasionales indicaciones generales, el resto de agentes editoriales se mantienen ajenos. No es de extrañar, pues, que el DRAE experimente problemas a la hora de definir la voz editor/a. Una primera acepción, la más convencional, supone considerar al editor/a un agente prácticamente invisible, gestor mecánico de creaciones ajenas. Aquí reside, en nuestra opinión, el interés de la agentividad editorial: de algún modo, su concepción básica se apoya en la diafanía operacional. Sin embargo, con frecuencia, el ejercicio editorial exige modulaciones que legítimamente aspiran a la autoría intelectual. De ahí la segunda acepción, tan ambigua como los lindes de la actividad: «persona que edita o adapta un texto». Así pues, a la más clara similitud entre ambas figuras, el contraste entre su tradicional invisibilidad y la invasividad de su práctica, se le sumaría otra de tipo operacional: ¿es el traductor/a susceptible de recibir la etiqueta de «editor/a»? Si, como reconocen muchos agentes editores, su capacidad de evaluación del texto origen es limitada, ¿no es el traductor/a el principal adaptador/a de un texto extranjero?

Desde hace más de tres décadas, los Estudios literarios han ampliado su *skopos* y, valiéndose de las experiencias de otras disciplinas como la Traductología o los Estudios audiovisuales, han profundizado en el fenómeno de la adaptación. Linda Hutcheon, por ejemplo, exploró nociones como la parodia (1985), de cuyo estudio se nutrió Godard para definir el discurso feminista (1989), y la propia adaptación (2013), cuyos cauces manipulativos analiza. Pese a esto, la contribución más profusa se ha generado en los denominados Estudios de la

adaptación, que constituyen el segundo apoyo teórico de nuestro artículo. En un artículo sobre el impacto de dichos estudios en la Traductología, Milton (2009) cita a Sanders, experta en Audiovisuales, para establecer la diferencia entre adaptación y apropiación. En opinión de la académica, las omisiones, las síntesis y otras operaciones semejantes generan adaptaciones, mientras que la parodia de una obra ajena conferiría a su responsable la categoría de «autor(a)». Esta distinción nos parece deficitaria. ¿Cuántas veces los aparatos censores han cambiado el sentido ideológico de un texto mediante simples omisiones? Los métodos de apropiación son discutibles. Lo que es evidente es que algunos de ellos, no todos, implican la toma de control por parte del adaptador y un «traspaso de poderes» entre este y el autor. La tolerancia del autor hacia la operación tendrá, como veremos, una relevancia especial en las consecuencias de esta. Afirmar que todo autor es reacio a la apropiación es falso. De ahí que nuestro artículo contemple, además de la usurpación y la renuncia, la actitud colaborativa entre agentes creadores.

El tercer apoyo teórico de nuestro estudio supone extrapolar las (des-)igualdades de género a las relaciones productivas, concretamente en el mundo editorial. Existen conexiones simbólicas entre los atributos de la mujer y las actividades económicas que desempeña, tradicionalmente subordinadas a otras «masculinas» y de mayor prestigio. En el ámbito de la creación literaria, fue Lori Chamberlain quien evidenció que la fiabilidad, la autoridad y la originalidad se suelen asimilar a las nociones de «hombre» y «autor». En el extremo opuesto, la falibilidad, la subordinación y la derivación se asocian a los entes «mujer» y «traducción», meramente «re-productivos» (1988). Así, esta facultad re-productiva, tanto en la mujer como en la traducción, se limita a cobijar el ingenio de otro, invariablemente desprovista de autoría (1988: 454). Por ello, Nicole Brossard y otras defenderán metáforas en torno a los órganos femeninos, véase el útero, para hablar de una creatividad y autorías disputadas. La importancia, pues, de esta tercera teoría radica en señalar la fertilidad de las metáforas, analogías y extrapolaciones generadas entre los atributos de género y los creativos.

III. FEMINIDAD Y EL BINOMIO EDICIÓN-TRADUCCIÓN

Por fin nos encontramos en disposición de recapitular las principales similitudes entre la traducción y la edición, entendidas como actividades ideológicas al servicio, en el caso que nos ocupa, del feminismo. Un primer punto de

encuentro es el tradicional enmascaramiento del nombre y la identidad femeninos en ambas actividades, dado el veto a la independencia intelectual y financiera del llamado «sexo débil». Si históricamente estas tareas se han considerado desprovistas de autoría y creatividad, ¿por qué se ha prohibido su ejercicio a las mujeres? ¿Qué mal han podido hacer con ellas? En efecto, dicha prohibición revela el uso torticero que el discurso dominante hace de la noción de equivalencia textual, sin cuyo cuestionamiento hubiera sido inviable la emancipación cultural de muchos colectivos.

Así, dado que la traducción es una herramienta fundamental de poder en distintos ámbitos (nacional, económico, de género, etc.), los grupos hegemónicos prescriben en sus subalternos una «correcta» praxis traductora, aquella cuyo *tertium comparationis* revele la fidelidad y obediencia debidas al material de partida, el «padre», silenciando así la voz de la traducción, su «hija». Esto es lo que las feministas denominan la «poética de la transparencia» (GODARD, 1989: 43), una ilusión de neutralidad que, dicho sea de paso, se exige en otros mientras se practica lo contrario: son las ya citadas políticas de transmisión, inmiscusiones (in)conscientes en discurso ajeno por un mediador empoderado, lo que ha sostenido las distintas formas de opresión social a través de las traducciones.

El caso más evidente, contra el que las feministas no dudarán en arremeter, es el de la Iglesia católica, institución patriarcal por excelencia. Por lo variopinto de los fragmentos y las tradiciones escogidas, la ingente tarea de «traducción» de las tradiciones bíblicas implicó también una buena dosis de edición, de procesamiento y (r)establecimiento de los originales, lo cual, a nuestro modo de ver, es requisito *sine qua non* de cualquier praxis traductora empoderada. Que esta continua re-escritura entre lenguas y tradiciones «ha participado en la inversión del orden social en que las mujeres ejercían el poder» (DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, 1991: 27) lo prueban el reguero de inconsistencias y herejías resultantes, muchas relacionadas con el género, biológico y gramatical. En lo que atañe al género biológico, De Lotbinière-Harwood sostiene que los compiladores del Antiguo Testamento masculinizaron a las deidades femeninas existentes en regiones vecinas a la judía. Como resultado, en las re-escrituras de sus tradiciones se empleó el único término disponible en hebreo, el masculino Elohim (1991: 27). Pese al conocimiento generalizado de esta falsedad, pasaron siglos hasta que algún traductor o crítico osara desafiarla. En cuanto al género gramatical, hemos detectado personalmente

que el evangelio apócrifo de Orígenes, considerado un hereje, representa al Espíritu Santo como «madre» (253-254), aplicando la suplementación, una técnica feminista básica (vid. FLOTOW, 1991). El filósofo griego, en cambio, creía estar ante una compensación de la percepción que los lectores originales tendrían del género femenino en el hebreo *ruah*, «espíritu».

Curiosamente, fue este proyecto colosal de confección de la Biblia el que consiguió vincular la noción occidental de equivalencia con la ya citada «fidelidad» (cfr. NORD, 2001) y evitó, hasta la llegada de los protestantismos, la traducción a las lenguas modernas de la Vulgata, versión oficial en latín. Esto no solo prueba que la Iglesia ejerció la traducción y la edición como estrategias políticas, sino que conocía las consecuencias de dejar a otros participar en ellas. En contraste, su discurso oficial hablaría de la fidelidad a la «Palabra de Dios» como elemento original, unívoco e indiscutible, libre de toda intervención humana. Irónicamente, Barthes parafrasearía la famosa sentencia de Nietzsche, «Dios ha muerto», para certificar la previsible defunción del «autor» patriarcal y despertar de un anonimato milenario, entre otros colectivos, a las mujeres.

Un segundo aspecto en común entre ambas actividades es que podrían denominarse «re-productivas», no en el sentido tradicional del término, que alude a la mímesis mecánica, sino en el que señala Chamberlain (1988), referido a la facultad de dotar a la cultura ya consumida, ya «inerte», de una inédita «vida futura» (Benjamin, 1963 [1923]). Dicha facultad, denostada como «imitativa» de la sustancia original, unitaria e inseparable de su ente masculino, resulta ser exclusiva de los (contin)entes femeninos, que se resisten a la condición de meros receptáculos. El tercer punto de intersección, relacionado con este último, es que ambas actividades cuentan con un potencial de autoría ilimitado, frente a las tradicionales fronteras impuestas a su creatividad. ¿Existe condicionamiento posible al comentario, el palimpsesto o la glosa, más allá de un material de partida que, por otro lado, subyace a cualquier composición? Si toda composición resulta de la intertextualidad masiva, explícita o implícita, a partir de obras anteriores, ¿qué no podría hacer un traductor/a, o un editor/a, que toma, como el autor, la iniciativa de definirse interpelando a otros agentes creadores? Conscientes de que solo la intertextualidad puede desbancar el estéril concepto clásico de «autoría», las primeras críticas feministas profundizarán en los cauces surcados por la novedad filosófica. De Foucault, Marcelle Thiébault tomará su alegórica «Fantasía de la biblioteca» (1967), cuyos libros producen una red infinita de citas y, por

tanto, de discursos cruzados que imposibilita la injusta conexión entre originalidad y géneros (1982). Inspiradas en Bakhtin, Julia Kristeva (1967) y, más tarde, Evelyn Voldeng (1987) definirán el propio fenómeno intertextual con el fin de explorar aquellos rasgos potencialmente subversivos que desliguen «autoría» de «autoridad» y, sobre todo, de «paternidad».

Existen, lógicamente, matices entre los cauces creativos de la traducción y los de la edición. Primeramente, la edición es una labor respaldada por un colectivo habitualmente dotado de prestigio intelectual (la editorial), así como medios económicos y técnicos para difundir las obras. No así la traducción, actividad tradicionalmente individual que no requiere grandes medios materiales, históricamente desprovista de prestigio, a la que muchos grandes escritores se vieron abocados por necesidad. En segundo lugar, y más allá de los prefacios y prólogos, las notas y la propia elección de materiales, la edición es, al menos en principio, una labor más «gris» que la reformulación traductora por cuanto supone difundir un producto en el que apenas se interviene. Teniendo esto en cuenta, el prestigio y autoridad intelectuales de la edición frente a la traducción descansan, injustamente, en la cantidad de poder y medios requeridos para ejercerla. En cualquier caso, ambas tareas han gozado de un potencial sub-versivo vedado a la mujer, que invariablemente ha debido elegir entre el respeto intelectual y su feminidad. Entre ser ellas mismas y ser escuchadas.

III.1. *Un «Nuevo textualismo»*

Desde hace décadas, el feminismo traductor reivindica las autorías colaborativas en literatura, así como el activismo desde sus márgenes, para lo cual la traducción y la edición ofrecen vías interesantes precisamente por lo difuso de sus límites. Como resultado, las feministas culminan la ya citada tarea que se impusieron la literatura, la lingüística y la filosofía del siglo xx: la muerte del autor masculino, normativo, único y dictatorial. Se inaugura con ello lo que Hurley y Goodblatt denominan «El nuevo textualismo» (2009). Como ocurre con cualquier otro ámbito del feminismo y en otros históricamente poco reconocidos (la propia traducción), la búsqueda de objetividad científica es un rasgo básico de este proyecto. Por ello se propone una «Sociología de los textos», que permite estudiar cada producción editorial, como nosotras sugerimos en la introducción, no desde su contenido, sino desde su contexto de producción. El reconocimiento de los múltiples agentes interventores y su

interacción permite concebir nuevos modelos creativos, donde la presión ideológica se pueda ejercer desde una revalorizada periferia literaria. Es en ella, en los palimpsestos y las glosas, donde se han forjado nuevas ideas e incluso nuevas lenguas en el pasado. Hoy, esta periferia alberga el ansiado debate entre la estructura editorial y el cambio social, pero también constituye un espacio donde se identifican y coordinan las necesarias asimetrías entre feminidades, entre feminismos.

Las implicaciones del Nuevo textualismo en la concepción de la autoría son evidentes. Hurley y Goodblatt hablan de autorías plurales, no unitarias, y fragmentadas entre los distintos puestos editoriales. Así es como llegamos a las agentividades híbridas propuestas por el feminismo. Sus protagonistas son mayoritariamente académicas, por lo que coordinan su faceta traductora con la autorial y la editora, y su actuación desde posiciones editoriales periféricas se ve reforzada por un prestigio intelectual inédito. Asimismo, esta adscripción académica garantiza una libertad de acción sin precedentes. Efectivamente, aunque suelen apoyarse en editoriales sólidas y con medios, las publicaciones universitarias no pueden guiarse por cifras de ventas, lo cual aligera la presión ante traducciones cuyos complejos originales no gozan *per se* de muchos lectores/as. Las técnicas feministas de trasvase, como veremos a continuación, no resultan menos complejas, aunque sospechamos que, salvo excepciones, ni sus ideólogos ni las autoras de los originales persiguieron una difusión masiva de tan abstrusas «ficciones teóricas». Esta es, a nuestro modo de ver, la más notable contradicción de un proyecto orientado a la denuncia, seguramente responsable de su progresivo abandono.

III.2. *Intervenciones editoriales: las estrategias de traducción feminista*

Entendemos las estrategias de traducción feminista como el resultado del empoderamiento femenino y su incursión en dos grandes bastiones de la gestión del conocimiento: la edición y, en muchos casos, la autoría. La clasificación de Flotow (1991), que reformula en clave feminista herramientas editoriales clásicas, permite construir una conciencia traductora femenina que se niega a ser cómplice de la opresión.

La suplementación, similar a una noción traductológica clásica como la «imitación» de Dryden, implica dos tipos de actuaciones: la adición de mate-

rial lingüístico para corresponder los efectos del original y la manipulación explícita de forma y/o contenido mediante injertos de corte feminista. En la primera, se intentará reproducir la voluntad, *per se* feminista, del texto de partida. En la segunda, se imprimirán los textos ajenos con las convicciones de la traductora, fenómeno que expertos bíblicos como Taber denominaron «paráfrasis ilegítima» (1979). Cuando Flotow propone su clasificación, menciona como problemas de «suplementación» las asimetrías del género gramatical entre lenguas. Esta es una operación lingüística más «mecánica» que Eshelman separa de la suplementación (2007: 20), requerida por textos teóricamente desprovistos de autoría (véase los jurídicos). Sin embargo, suelen proceder de novelas los ejemplos de «lenguaje inclusivo» que, sin usar dicho término, tanto Flotow como De Lotbinière-Harwood (1991) aducen. Hoy, dicho lenguaje, que nació de la traducción literaria feminista, es de obligada discusión para establecer las políticas editoriales de cualquier tipo de texto.

La segunda y tercera estrategias, el prefacio y las notas al pie, son herramientas clásicas de las ediciones críticas y las exégesis filológicas. Con ellas, la traductora deviene «participante activa en la creación de significado» (GODARD, 1986: 7). Es la periferia editorial, teóricamente limitada a la reproducción, la que comienza a crear enfrentamientos dialécticos del feminismo con el discurso dominante o, en ocasiones, con feminidades no emancipadas (vid. DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, 1990). En esta revalorización de lo que para muchos son «espolones» del producto original, Godard defiende el prefacio como un género textual por sí mismo (1986: 7). Para desmontar los binomios de «masculinidad original» y «feminidad derivada», Sherry Simon se remite a la imagen más antigua de la mujer como «espolón» del hombre. En el Génesis bíblico, la voz hebrea que designaba a la «criatura» primigenia, de la que se extrajo la costilla, nunca fue masculina, como sus traducciones, sino deliberadamente neutra (SIMON, 1996: 118). De nuevo, la recepción de la Biblia demuestra cómo la traducción puede consolidar estructuras de dominio de un género sobre otro.

Finalmente, el «secuestro» implica la posesión forzosa de una composición ajena. Un caso célebre es el de Suzanne Jill Levine, que tradujo bajo políticas feministas *La Habana para un infante difunto* (1979), de Guillermo Cabrera Infante, en lo que ella considera un ejercicio de «*closelaboration*» o «diálogos paralelos, invitaciones e incitaciones mutuas en inglés y español, en un monólogo (...) con dos caras» (JILL LEVINE, 1983: 85). Para Chamberlain, sin em-

bargo, dicho fenómeno supone, con más acierto, que «autor y traductor trabajan conjuntamente, tanto en un sentido cooperativo como subversivo» (CHAMBERLAIN, 1988: 470). Tendemos a olvidar que pocas de las traducciones que se estudian como «secuestros» feministas han sido realizadas en contra de la voluntad del autor/a originales (ESHELMAN, 2007: 17). Esto no implica, como él afirma, que solo autores sensibilizados con el feminismo permitan estas intervenciones. Cabrera Infante no entra en esta categoría de forma alguna y, sin embargo, «colaboró» muy próximamente con Jill Levine en la subversión de su propio discurso. Así, para Simon, lo que Flotow denomina «secuestro» son en realidad «la colusión y la colaboración voluntarias entre texto, autor y traductor», encaminadas a «potenciar y desarrollar la intención del texto original, no a deformarla» (1996: 16).

IV. ¿EMPODERAMIENTO DE LA TRADUCTORA? USURPACIÓN, RENUNCIA Y COLABORACIÓN

IV.1. *El feminismo en el ecosistema editorial canadiense*

La presente sección tiene por objetivo analizar varios proyectos traductores feministas del *Women's Writing* canadiense desde los parámetros del Nuevo textualismo. La traducción feminista constituyó un hito en la búsqueda de concordia política y lingüística de Canadá (SIMON 1996: viii). Evidenció que las estructuras editoriales frenaban las posibilidades de emancipación de muchos colectivos nacionales, incluidos aquellos cuya opresión ni siquiera denunciaba Quebec, generalmente solidario con los movimientos pro-igualdad. Así lo demuestra *Talking about ourselves: the cultural productions of native women in Canada* (1985), una de las muchas muestras de reestructuración bibliográfica que Barbara Godard se propuso acometer a escala nacional. A la obsesión de las feministas por renovar los cánones literarios canadienses subyace la necesidad de abrir nuevos espacios editoriales que sí publiquen a mujeres (vid. BOISCLAIR, 1999). En 1975, Año internacional de la mujer, surgen editoriales como Remue-Ménage y Éditions de la pleine lune, que instarán a otras de gran arraigo en Quebec, como L'Hexagone, a coordinar colecciones feministas. A su vez, las propias escritoras quebequesas impulsarán nuevas revistas, en las que se dará cauce tanto a sus prácticas literarias experimentales como reflexiones afines. Es el caso de Nicole Brossard, responsable de la fundación de

La Barre du Jour (1965-1977) y *La Nouvelle Barre du Jour* (1977-1990), renovaciones sucesivas de un proyecto que terminó abandonando, así como *Les Têtes de Pioche* (1976), donde concedió más poder a otras escritoras del movimiento (véase France Théoret).

El mundo anglófono tuvo iniciativas similares. Tras una conferencia fundacional, denominada «Les femmes et les mots / Women and Words», Barbara Godard fundó la revista *Tessera* (1984-2005), donde se publicaron muchas traducciones feministas experimentales y gran cantidad de artículos, tanto literarios como académicos. A su vez, editoriales como Coach House Press, de la que hablaremos a continuación, introdujeron colecciones feministas de autoras quebequesas. También destaca la fundación de Guernica Press (1978), en un origen bilingüe, que tradujo varias obras de Nicole Brossard, Yolande Villemaire y Suzanne Jacob, entre otras autoras feministas.

En contraste con sus muchas afrentas al orden literario establecido, la novedosa corriente literaria y traductora feminista heredó algunos errores de este. Primeramente, se observa un desinterés por la literatura extranjera, procedente de otros estados y en lenguas que no sean inglés o francés, similar al de la industria editorial canadiense en general (GRADY, 1995). En segundo lugar, es manifiesta la asimetría entre la curiosidad que los movimientos feministas nacionales, el anglófono y el francófono, muestran mutuamente: parece que el feminismo anglófono tradujo mucho más del francófono que a la inversa. A escala nacional y dejando a un lado etiquetas ideológicas, la propia Simon aclara que las editoriales quebequesas se interesan solamente por la no-ficción en inglés, frente a la atención casi exclusiva que las anglófonas brindan a la narrativa y la poesía francófonas (1995: 15). Tal proteccionismo de Quebec, que ni siquiera las feministas son capaces de superar, sugiere una conciencia de desigualdad cultural en las políticas editoriales. Si los quebequeses y quebequesas están habituados a consumir literatura nacional anglófona, ¿no sería más productivo para los fines perseguidos ofrecerla también en francés? Son, en definidas cuentas, muchos los aspectos del ecosistema canadiense que permiten estudiar las relaciones entre agentes editoriales, particularmente en aquellos proyectos que, como el feminista, promueven un determinado tipo de emancipación.

IV.2. *Susanne De Lotbinière-Harwood (1947-)*

Susanne de Lotbinière-Harwood reconoce haber vivido con cierta amargura el no ser plenamente «quebequesa». Su bilingüismo la sitúa en un exilio permanente, «agridulce» (CONACHER, 2006: 247), pero útil para mediar en la literatura quebequesa feminista. La clave, sostiene, está en no traducir siempre a la lengua materna, o en permitir que permee la otra lengua, que extranjerice el discurso como propuso Berman. Así, su firma se presenta como testimonio del «yo feminista», que, al igual que esta traductora, nunca considerará ninguna lengua como «nativa» (1991: 153). Es precisamente el (des-)equilibrio entre la firma traductora y la autorial lo que hace de la traducción y la edición herramientas de sumisión o disidencia. En los contextos editoriales feministas, Harwood aboga por una colaboración igualitaria y fluida entre autora y traductora:

Algunos traductores opinan que las autoras deberían mantenerse lo más ajenas posible al trabajo en curso, pero no creo que esto se aplique a los feministas. El proceso compartido de co-autoría crea una complicidad energizante entre mujeres que suelen trabajar en soledad. [...] Yo disfruto enormemente de compartir este momento con las mujeres cuyas palabras inspiran nuestra vida intelectual y sensorial (1991: 155-156).

Varios son los términos clave en esta declaración. Primeramente, se reconoce, como era nuestra hipótesis de partida, que los procesos editoriales implementados en contextos de traducción feminista distan de ser los tradicionales, los patriarcales, y el mundo editorial debe adaptarse a estas nuevas exigencias. En segundo lugar, se rechaza de plano la concepción del traductor como un profesional aislado, con el cual el autor no comparte nada: de hecho, comparten la autoría del proyecto traducido, y, en la intimidad, quienes firman los originales han formado a sus lectoras como mujeres.

Este fue el caso de la propia Harwood. Comenzó a traducir para el periódico anglófono Montreal Star, donde trabajaba como periodista. Efectivamente, su primera experiencia alienante fue una traducción que realizó por convicciones políticas. Comprometida con el nacionalismo quebequés, le atrajo la reinterpretación del rock en clave quebequesa que el cantautor Francoeur lo-graba hacia finales de los setenta. El resultado fue su traducción del poemario *Neons in the Night* (1980), que dotó de un alegato en favor de la nación quebequesa, lo cual adquiriría una significación política inédita de manos de una

montrealesa híbrida. Pero la salida definitiva de su zona de confort se la reportó la imaginaria de Francoeur, con sus frecuentes cosificaciones de un cuerpo femenino sexualizado que, como confesaría Harwood más tarde, doblaron su discurso y sus convicciones hasta «herirla» (1991: 17). Para mayor pesar, auto-subyugarse le reportó, siendo traductora novel, el prestigioso Premio John Glassco del año 1981.

Consciente de haber renunciado a su feminidad por ejercer un modelo dominante de traducción, Harwood afrontó sus siguientes encargos desde una posición de resistencia, siempre, eso sí, valorando la aplicabilidad de su agenda feminista según el contexto y sus agentes. Es el caso de su traducción de la novela *Heroïne* (1987), de Gail Scott, escritora feminista anglófona que tiende, según nos explica la traductora, a emplear paréntesis a modo de suplementación. En pasajes en los que la versión inglesa era deliberadamente ambigua, recurso con frecuencia imposible en francés, Harwood confesó estar dispuesta a arriesgar la inteligibilidad de la traducción para los lectores francófonos, una concesión muy habitual en esta corriente. La problemática, en todo caso, terminó dirimiéndose en sesiones polifónicas con la editora y la escritora, donde los desacuerdos se sucedían. Tanto es así que la principal sugerencia de Harwood, una suplementación con paréntesis similar a la de la propia autora, fue curiosamente rechazada por sus interlocutoras. Además de las innegables disensiones entre visiones distintas del feminismo, este proceso de negociación evidenció la citada dificultad de mantener estrategias globales, pues el comentario de casos aislados sugiere más bien el desarrollo microtextual de técnicas *ad hoc*. Finalmente, demostró también que una práctica traductora feminista bien realizada supone renunciar a algunos de los planteamientos propios, y no a «secuestrar» producciones ajenas (1991: 39-40).

Esta es una postura muy clara en el argumentario de la traductora. Para ella, la «curiosa noción de que el feminismo no es más que una inversión de roles» es errónea, y la posibilidad de maniobra se supedita tanto al contexto como a sus agentes (1991: 35). Sin embargo, algunas de sus intervenciones desentonan frente a esta máxima. La más comentada, seguramente por constituir una matización a las ideas de otra feminista, es su traducción de *Lettres d'une autre* (1990), de Lise Gauvin. En el prólogo que la acompaña, la usurpación propugnada por Harwood no persigue desmontar el discurso patriarcal, sino cuestionar una visión del feminismo que esta reconoce, pero no compar-

te (1990: 9). De alguna forma se arroga la posesión absoluta de su definición, así como su aplicación sin fisuras, algo implícito en «su» firma.

La ya descrita clasificación de estrategias de Flotow analiza este ejemplo como ilustrativo del «secuestro» textual. En su favor, se cita lo que genuinamente es una crítica de David Homel, aparecida bajo el título «Lise Gauvin astutely explains Quebec to Outsiders». En ella, el traductor afirma encontrarse ante «un manual poco serio sobre la cultura del Quebec contemporáneo», lejos de la traducción feminista que De Lotbinière-Harwood promete. Este comentario, que Flotow reproduce para censurarlo implícitamente, es, a nuestro modo de ver, acertado. Por desgracia, la belicosidad de la traductora se agota tras el prólogo y, de la veintena de notas al pie que contiene su versión, solo tres ofrecen observaciones «feministas» (vid. BRUFAU ALVIRA, 2010: 47). El resto son aclaraciones sobre diferencias culturales para un público anglófono.

Para Nicole Bonenfant, el texto original de Gauvin ya constituye un decálogo sobre «cómo ser quebequés/a», sin especificaciones de género, percepción que Homel parece extraer también de su traducción. Dada la doble colonización que dice sufrir la quebequesa, «súbdita» del patriarcado y del mundo anglófono a un tiempo, quizá el ansia por hablar de nacionalismo y feminismo en una misma obra haya desdibujado sus fines o, felizmente, multiplicado sus posibles cauces interpretativos. En cualquier caso, consideramos muy cierta una afirmación de Rosemary Arroyo en relación al «secuestro»: «¿Bajo qué supuestos podemos justificar que el «womanhandling» es objetivamente positivo, mientras que el «manhandling» debe «desecharse?» (1994: 157, mi traducción). Para algunos feminismos, la manipulación ideológica que el patriarcado ha ejercido mediante la traducción es aceptable si se hace explícitamente, mediante intervenciones editoriales claras. Sobre todo, es aceptable si la realiza una mujer. Esta interpretación constituye un flaco favor a la causa.

IV.3. *Barbara Godard (1942-2010)*

Nacida en Toronto, Barbara Godard distribuyó estratégicamente sus estudios entre su ciudad natal, Montreal y París. Tras licenciarse en Filología inglesa y, sorprendentemente, Historia, comenzaría su experiencia traductora dirigiendo la revista nacionalista *Lettres et écritures*, cuyo objetivo era «contri-

buir positivamente en la manifestación del hombre de expresión francesa que pertenece de todo corazón a América del Norte». Más tarde, la revista se convertiría en la famosa *Voix et images* y se declararía en una fase «pre-revolucionaria»: promoverían «lo despreciado, lo desclasado (...), todo el patrimonio literario que las instituciones marginalizan». Desde el principio de su trayectoria, incluso desde antes de declararse feminista, Godard comprendió que era necesario renovar el estamento editorial para acomodar a las voces disidentes.

Su punto de partida, como el de la mayoría de teóricas, fue la literatura comparada. Ha reconocido que comenzó a traducir por pura necesidad, y siguió haciéndolo tras lograr, sin demasiadas garantías a largo plazo, un puesto docente en la Universidad de York. En 1974, se embarcó en el que sería para Mezei uno de sus proyectos más ambiciosos (2006: 207): once años de traducciones al inglés de la literatura quebequesa de vanguardia, que, por entonces, comenzaba a abrirse paso en el mundo anglófono. El proyecto, que se llevaría a cabo para la editorial Coach House Press, fue una propuesta de Frank Davey, también profesor de la Universidad de York. La joven editorial demostró, al menos en sus inicios, una tolerancia y una apertura que huían de las corrientes dominantes.

Es aquí donde encontramos el primer compromiso de esta académica con el feminismo. De hecho, fue Coach House quien lanzó muchos de los títulos de Brossard, tanto los traducidos por la propia Godard como por otras traductoras renombradas (vid. Patricia Claxton). Asimismo, la traducción, por Linda Gaboriau, de la pieza fundacional *La nef des sorcières*, en la que Brossard y Théoret participaron (1974), también apareció en la ya consagrada «Translation Series» bajo el título *A clash of Symbols* (1976). Finalmente, se publicaría en 1979 la antología *Les stratégies du réel/The Story So Far*, preparada por la propia Godard en colaboración con Nicole Brossard, que suponía una retrospectiva de la década de los setenta. Este es un ejemplo claro de obra editada a varias voces y por perfiles distintos, bajo la alianza de una traductora y una escritora, que se hacía eco no solo de las grandes promesas feministas de Quebec, sino de sus escritores nacionalistas emergentes.

Durante más de una década, Godard hizo de Coach House un espacio para la ficción y para la teoría, para el recreo y el debate. Pero las dificultades pronto se hicieron patentes en el espacio de negociación. Efectivamente, tanto Godard como Davey consideraron ingrata su lidia con las indiferentes editoriales quebequesas, y, si bien publicarían posteriormente alguna que otra

traducción para esta editorial, abandonarían su puesto de editores en 1985, tras desavenencias, nos dice Mezei (2006: 206), relacionadas con traducciones de Brossard. Estamos, pues, ante un caso en el que los cauces de negociación, aparentemente establecidos, dejaron de funcionar ante la usurpación de prerrogativas de la Dirección por parte de dos traductores. Dos traductores de distinto género, pero convicciones feministas afines, cuyo tándem siguió funcionando a la perfección. Actualmente, por desgracia, solo Davey aparece en la lista histórica de editores que Coach House despliega en su sitio web.

Por aquel entonces, Godard estaba inmersa en su propio proyecto editorial tras la fundación de la revista *Tessera* (1984–2005), dedicada a la edición bilingüe de poesía experimental feminista, donde dio paso a nuevas voces, tanto de autoras como de traductoras y críticas. De 1986 a 1988, también colaboraría con el *University of Toronto Quarterly*, donde asumió la sección de «Traducciones». Aquí no se limitó a rastrear las traducciones publicadas anualmente, sino que construyó un entorno de reflexión teórica. De hecho, sería esta publicación la que atestiguaría, ya en 1988, la institucionalización en Canadá de la práctica traductora. Hacia el final de su vida volvería con Frank Davey a la traducción experimental, no solo feminista, en *Open Letter*, fundada por el propio académico, que claudicaría con la muerte de Godard (2013).

Si hoy en día disponemos de registros meticulosos sobre la actividad traductora, más allá de su ideología, es, sin duda, gracias a esta profesora de la Universidad de York. Pionera en consignar su proceso de lidia con un texto y su autor, hizo de su diario profesional un artículo en el ya citado *Culture in Transfer* (1995: 69–82). En él se retrata la experiencia con *Picture Theory*, de Nicole Brossard (1983), donde la búsqueda de efectos propios se contrasta con fragmentos ya traducidos por Flotow para una antología anterior (1988). Asimismo, se presenta su evolución íntima gracias a las lecturas teóricas que la traducción la insta a hacer, algunas realizadas por la propia Brossard para redactar el texto original, otras exigidas por el proceso traductor. Estamos, pues, ante un relato muy completo de las relaciones que se generan en un contexto de producción literaria, que incluye voces colaterales, como las de críticos y traductores anteriores, habitualmente no explicitadas. Según Simon, esto refleja la noción que Godard y otras feministas mantienen de la traducción, «una producción interdiscursiva de significado» (Simon 1996: 24), así como la importancia de transparentar las operaciones intertextuales.