

# Signatura convidada

M.<sup>a</sup> CARMEN ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE<sup>1</sup>

---

## LA PRIMERA VEZ OTRA VEZ: LAS TRADUCCIONES DE LAS MUJERES

### *TWICE UPON A TIME: TRANSLATING WITH WOMEN*

#### RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar la escritura de muchas mujeres que reescriben las historias ya contadas por el patriarcado. Así, sus traducciones cuentan historias ya contadas, pero lo hacen de una manera nueva, por primera vez. Se mostrarán ejemplos de diversas disciplinas, desde el mundo del arte hasta la literatura. Buhle Ngaba, Ghada Amer, Caroline Bergvall y Nalini Malani, entre otras, demuestran que hay otras historias dentro de la historia que nos han contado. Las mujeres nos invitan a irnos de viaje a través de espacios que ellas van transformando y, en consecuencia, traduciendo.

**Palabras clave:** traducción, mujeres, viaje, literatura, arte contemporáneo

#### ABSTRACT

The aim of this article is to study the writings of those women who rewrite histories and stories already told by men. Women translate these stories, but these rewritings manage to be a new history. Examples can be found in very different disciplines, from the art world to literature. Buhle Ngaba, Ghada Amer, Caroline Bergvall and Nalini Malani, among others, will show that there are other stories within the story we have been told. Women do this travelling through different metaphorical spaces they transform and therefore translate.

**Keywords :** translation, women, travel, literature, contemporary art

#### SUMARIO

1.-Introducción. 2.-Empezamos el viaje. 3.-Las reescrituras de las mujeres. 4.-Conclusiones –Referencias.

### 1.- Introducción

En su poema «Siren», Alma Luz Villanueva habla de una mujer que está «singing in the snow», y de la cual «We are her echo». La nieve puede ser la página en blanco, el poder creativo de las mujeres, pero también cabe interpretarse como lo hace Susan Gubar (1981: 243): la página en blanco es aquello que el varón puede moldear a su antojo, como hizo el Pígmalión de Ovidio con su joven de mármol o la mujer que crean a partir del barro los hombres de los «Mud Poems» (*You Are*

1 Universidad de Salamanca, africa@usal.es. Doi: 10.6035/asparkia.6747

*Happy*, 1974) de Margaret Atwood. Igualmente, en *The Portrait of a Lady* se describe a la joven ideal como «a sheet of blank paper» (James 1881/1978: 238), y también en el cuento de Isak Dinesen (en sus *Last Tales*, 1957) titulado «The Blank Page». Vista así, la página en blanco es el silencio, el momento y los lugares en los que las mujeres son silenciadas, esos espacios que se convierten en las páginas que otros escriben por ellas, sin dejarles contar sus historias, al crear ambientes gélidos como la nieve, que nada tienen que ver con la habitación propia.

El propósito de este artículo es reflexionar sobre una serie de mujeres que desde disciplinas diferentes son «her echo», la voz de las mujeres silenciadas. Son mujeres que, haciéndose eco de historias ya contadas, las cuentan por primera vez, convirtiéndose en sujetos, y no objetos, del discurso. Escribiré sobre cómo las mujeres vuelven a escribir las historias ya contadas por el patriarcado. Mi hipótesis de partida es que las reescrituras que se hacen desde una mirada femenina y feminista son traducciones que vuelven a escribir algo por primera vez. Son reescrituras que, paradójicamente, transforman, en el sentido derridiano de la palabra, lo secundario en primario. Las mujeres son traductoras de la primera vez otra vez.

Los ejemplos que se ofrecerán en este artículo demuestran que las reescrituras feministas son capaces de criticar los sistemas de oposición binaria occidentales y, con los estudios de género

destruir muchos de los estereotipos contruidos alrededor de las actividades creativas femeninas, consideradas rebeldes e infieles a los cánones masculinos. La relación entre el existir de las lenguas y el deberse transformar (recrear, imaginar o reescribirse) en contextos transnacionales es lo que caracteriza la labor de muchas artistas contemporáneas que se mueven alrededor de una valoración crítica de las culturas y en oposición a la cultura hegemónica. (Di Paola 2018: 133).

Las reescrituras de las mujeres también sacan a la luz la relación ineludible entre traducción y las diferentes dinámicas de control por parte del poder (Simon 2002: 128).

Como en el Mar de Harún de Salman Rushdie, las mujeres que presentaré aquí parten de un contexto epistemológico que ha superado las oposiciones binarias y los esencialismos. Sus historias traducidas tienen la capacidad de convertirse en versiones nuevas de sí mismas, de unirse a otras historias y de metamorfosearse en algo diferente. Las de las mujeres son historias que están abiertas a interpretaciones plurales y no solo limitadas a las impuestas por el poder hegemónico de los vencedores. Desde esta perspectiva, entenderé la traducción en el sentido de Emily Apter (2006: 6): como un medio para el cambio político, social o cultural.

En la historia sobre las historias que cuenta Rushdie, hay un momento crucial en el que el agua del Mar de las Corrientes de las Historias se enturbia porque alguien echa veneno en esas aguas, lo que apaga los muchos colores que antes había en ese mar de las historias:

The poisons had had the effect of muting the colours of the Story Streams, dulling them all down towards greyness; and it was in the colours that the best

parts of the Stories in those Streams were encoded. So the loss of colour was a terrible kind of damage. Worse yet, the Ocean in these parts had lost much of its warmth. No longer did the waters give off that soft, subtle steam that could fill a person with fantastic dreams (Rushdie 1990/1999: 122).

Al poder no le suelen gustar las voces pequeñas, esas que cuentan historias multicolores, llenas de perspectivas múltiples, diferentes, libres. Silenciar esas historias significa quitarle la voz a las anti-historias y conseguir tener el control:

‘These are the Poison Blenders,’ . . . ‘We must make a great many poisons, because each and every story in the Ocean needs to be ruined in a different way. To ruin a happy story, you must make it sad . . . Now the fact is that I personally have discovered that *for every story there is an anti-story*. I mean that every story -and so every Stream of Story- has a *shadow-self*, and if you pour this anti-story into the story, the two cancel each other out, and bingo! end of story . . .’

‘The world, however, is not for Fun,’ Khattam-Shud replied. ‘The world is for Controlling.’

‘Which world?’ Haroun made himself ask.

‘Your world, my world, all worlds,’ came the reply. ‘They are all there to be Ruled. And inside every single story, inside every Stream in the Ocean, there lies a world, a story-world, that I cannot rule at all. And that is the reason why.’ (Rushdie 1990/1999: 160-161).

Controlar las historias individuales significa controlar el mundo. Por eso en este artículo me centraré en cómo las mujeres vuelven a contar las historias ya contadas por primera vez. Frente a la Historia como esquema lineal del desarrollo de la presencia, nos presentan la historia concebida como una serie diferenciada y contradictoria, no como una historia general, sino como historias desplazadas. Y, al viajar con estas mujeres, nos percataremos de la importancia de que el pasado nos haga oír cacofonías perturbadoras.

## 2.- Empezamos el viaje

Dice José Saramago (1980/1995: 351) al final de su *Viaje a Portugal* que el viajero vuelve al camino, que el viaje no acaba nunca, que puede prolongarse en la memoria, en los recuerdos y, sobre todo, en los relatos. Dice también que el objetivo de un viaje es el inicio de otro, porque su propósito es ver lo que no se ha visto, y, especialmente, ver lo que ya se vio con otros ojos: lo que habíamos admirado en invierno observarlo en verano, lo que se había intuido de noche atisbarlo de día. En este sentido, el viaje hace posible que la repetición incorpore la novedad. Saramago insiste en que hay que volver sobre pasos previos para trazar caminos nuevos a través de itinerarios que en ocasiones no serán cómodos, en tanto las pisadas previas pueden haber configurado de una determinada manera el territorio, y, así, obligarnos a buscar salidas desacostumbradas al mundo.

Sin embargo, son esas salidas desacostumbradas, inoportunas en ocasiones, complicadas siempre, las que más enriquecen nuestro viaje, porque nos permiten

acceder a espacios insólitos ocupados por seres que a veces consideraremos singulares e insólitos cuyos lenguajes no entenderemos. Son esas pisadas desestabilizadoras las que nos abrirán los ojos a formas diferentes de ver el mundo, las que más nos enriquecerán, en tanto a través de ellas podremos acceder a contextos que huelen de un modo diferente, a espacios hacia los que acaso sentimos cierta o mucha resistencia, porque son paradigma de cruces que nos obligan a la negociación, al encuentro (o no), a estar fuera de lugar, a sentir que nos perdemos, que nos desorientamos. Es ese momento del viaje que nos revela la otredad y la diferencia lo que hace también que pensemos en la urgencia de deconstruir el discurso monocorde, los muros de contención, para que, como rizomas, podamos habitar en los espacios más ricos: las zonas de contacto y los intersticios.

El tipo de viaje que emprenden las mujeres es precisamente este que estoy describiendo. Es un viaje que se inicia sobre otro, es una reescritura que quiere contar de otra manera lo que ya habían contado quienes no les dieron voz, quienes relataron por ellas sus historias. Esos nuevos viajes se inician ante la necesidad de emprender un camino que ya otros han pisado, pero por el que las mujeres queremos adentrarnos sin retorno, en la medida en que las sendas que se pisan nos obligan a percatarnos de que las experiencias del proceso nos descubren entornos nuevos y, por lo tanto, nos cambian y cambian nuestro entorno. No queremos, pues, viajar por el País del Espejo de Alicia, prueba de la refutación del espacio formulada por Zenón. Tampoco nos convence el viaje circular de Ulises, ese en el que el héroe regresa a casa. Tal vez ese tipo de viajes exista, pero hay que recordar que nunca nos deja indemnes. Como mujer, prefiero los paseos urbanos de los dadaístas o el viaje de los surrealistas, que no fue sino un experimentar la deriva, la desorientación, la exploración de su propio interior. El viaje de las mujeres nunca es definitivo, es más el de las posibilidades de Musil, ese a través del cual nos descubrimos y con el que la identidad se multiplica, se disuelve, se fragmenta, y, en consecuencia, se enriquece.

En cualquier viaje nos acercamos a quien está cerca pero también a entornos que se nos antojan extraños, porque viajar es eso, cruzar fronteras. En este sentido, Claudio Magris advierte en *El infinito viajar* que viajar no quiere decir solamente ir al otro lado de la frontera, sino también descubrir que siempre se está en el otro lado. Y esto me parece importante. Además, en su prefacio a *Viaje a Portugal* de Saramago, advierte de que el viaje es un prólogo a lo que está por llegar y, como cualquier prólogo, se va desarrollando cruzando territorios, haciendo y deshaciendo maletas, añadiendo y suprimiendo palabras, recogiendo historias, reescribiendo cuanto vamos descubriendo durante el viaje, que va recomponiendo tanto en el exterior como en nuestro interior.

Se habrá intuido ya, claro, que para mí traducir es viajar, porque traducir implica, como en el viaje, seguir un plan prefijado pero también incorporar el azar, deconstruir, reajustar, desplazar escenarios, perderse, fragmentar(se), aventurarse por las fisuras, conscientes de que nunca es posible captar la totalidad, siempre coyuntural, interesada, continuamente traducida por nuestros dispares trayectos hermenéuticos, con el convencimiento de que es necesario intentar escudriñar dife-

rentes puntos de vista, infinitas interpretaciones, dar voz, en suma, a la barahúnda.

Vista así, la traducción, que, como el viaje, incorpora el tiempo y el espacio, es una manera de trasladarse entre unos signos y otros, a sabiendas de que cada signo es un palimpsesto, un conjunto de capas y biombos por los que quien emprende el viaje deberá adentrarse cual funambulista, para pasar de un lado al otro de la orilla a través de ese finísimo hilo que nos permite explorar otros mundos y recordar que siempre somos en relación con los demás.

Sigo convencida de algo que en esta misma línea señalé hace más de una década en un editorial para la revista *Íkala* (15: 26, 2010), que traducir es reflexionar sobre cómo viaja el significado; es hablar desde nuestras palabras en otras palabras, con el fin de liberar todas las posibilidades del signo para pensar lo mismo de otra manera, respetando la diferencia y la dimensión de la otredad, respetando la equivalencia, pero sabiendo, al mismo tiempo, que es imposible, que siempre será una acción imperfecta, porque siempre quedará algo fuera, oculto, que explica su naturaleza fragmentaria. La labor de quien traduce no es tan solo saber qué significa un texto, sino cómo ha llegado a significar eso, cuál es la arqueología que ha determinado un determinado sentido. De ahí que, conscientes de esa realidad, creamos conveniente plantearnos una serie de preguntas antes de empezar a traducir: ¿cómo creamos y somos creados por el lenguaje?, ¿cuál es el poder de la interpretación?, ¿cómo ejercemos poder a través del lenguaje?, ¿qué realidad debe representar el acto de nombrar?, ¿quién controla el significado?

El viaje que mediante la traducción emprenden las mujeres para mirar la realidad con otros ojos implica la creación y deconstrucción de representaciones previas, lo que puede significar, ojalá, la desestabilización de las jerarquías, de los prejuicios y de los estereotipos culturales. Viajar, como traducir, traducir, como viajar, es el camino que nos brindan las mujeres para poder abrirnos a las otras historias, a las historias de las otras. Traducir las historias ya contadas haciéndolas viajar hacia lo que no se ha contado nos permitirá entender que las historias contadas desde las voces dominantes no son las únicas, y que los relatos están siempre en movimiento, abiertos a lo provisional y a lo extraño. Reescribir las historias será encontrarse con potenciales futuros heterotópicos, pero también con muros, alambradas y discursos políticos estereotipados. Cualquier forma de (re)escritura es una manera de contar y de asimilar la realidad, un relato privilegiado que sin duda puede tornarse sesgado, ideologizado.

### **3.- Las reescrituras de las mujeres**

Las mujeres piden la palabra porque tener la palabra, tener voz, significa expresar un punto de vista propio, y empezar a tener poder para deconstruir los cimientos homogéneos y pretendidamente universales del logocentrismo patriarcal. Sin duda, algo debe de haber de peligroso en el hecho de que las mujeres hablen y de que sus discursos proliferen, por decirlo con Foucault (1970/2005: 11). Son muchas las mujeres que, tras haber entendido que la historia que se ha contado no es la suya, reescriben las historias que hasta ahora ha impuesto el patriarcado.

Estas historias reescritas por las mujeres cuentan por primera vez otra vez lo ya contado. Al reescribir las mujeres los discursos previamente escritos, nos alertan de que «los discursos, al igual que los silencios, no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto del poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta» (Foucault 1977/1987: 123).

Al contar por primera vez lo ya contado, las mujeres se encuentran no amestrando vocablos, sino dejando que estos mantengan su magia, que no es otra cosa que la capacidad de no excluir, para, de ese modo, como señaló Sandra Gilbert, permitirnos ir a dormir en un mundo y despertar en otro distinto. Esto solo será posible al interrogar certezas y socavar fundamentos, para desterrar la mirada dominante en favor del caleidoscopio plural. Solo será posible a través de un viaje en femenino que se torne suplemento derridiano.

Las mujeres han emprendido este viaje que vuelve a pisar lo pisado en todas las disciplinas. A comienzos de la década de los ochenta del siglo pasado, Craig Owens (1983) subrayaba la presencia de una voz femenina insistente, y poco después la historiografía crítica dio paso a libros como la *Historia de las mujeres en Occidente*, coordinada por Georges Duby y Michelle Perrot (1991). Con estas y otras muchas aportaciones, el canon empieza a tornarse femenino y feminista: en el mundo de la literatura con Elaine Showalter (1977) y su publicación de *A Literature of Their Own*, y en el mundo del arte con Linda Nochlin (1988) y Griselda Pollock (1988), entre otras, a la cabeza. Incluso la música tiene desde hace unas décadas, cuando en 1991 Susan McClary publicó su libro *Feminine Endings: Music, Gender & Sexuality*, una mirada feminista desde la «nueva musicología» de los años setenta que relaciona la música con los estudios culturales, entendiéndola como un tipo de discurso que ha contribuido a la creación de estereotipos sexuales que pueden deconstruirse con una interpretación diferente de los textos musicales.

Todas ellas y muchas más consiguen hacernos viajar a otros territorios alejados del sujeto fundador falsamente unitario, fuera de los grandes relatos lyotardianos que teóricas como Alice Jardine (1985: 24) describieron como la crisis de los meta-relatos inventados por los hombres, para que, por primera vez, veamos traducida la historia, reescrita en otras historias contadas por mujeres. La *herstory* se había dado tiempo atrás, por ejemplo cuando a mediados del siglo XIX activistas como Elizabeth Cady Stanton y Susan B. Anthony crearon un archivo histórico «diferente» al «universal». El resultado fue una extensa colección de documentos titulada *History of Woman Suffrage* (1881), que sin embargo la mayoría de los historiadores posteriores ignoró, igual que se hizo caso omiso de la historia de las mujeres en las aulas de las escuelas y las universidades, porque las mujeres carecían de poder y sus ideas nunca habían sido relevantes en la toma de decisiones importantes. Se busca una historiografía que desafíe la generalización y que nos enseñe, como Chiamanda Adichie, que no hay una sola historia.

Más que entender el pasado como algo inerte, inalterable o fijo, se interpreta ahora lo que ya aconteció como un continuo abierto a futuras reescrituras que nun-

ca se consideran completas ni incapaces de dejar intacto el futuro, pero tampoco el pasado. Como hace Buhle Ngaba (2019) en *The Girl Without a Sound*, la traducción de las historias que nos han contado hasta ahora debe permitir que se escuche a las mujeres, a todas las mujeres. La autora sudafricana cuenta la historia de una niña negra que no tiene voz porque le crece en la garganta un capullo dorado, representando así a los miles de mujeres ignoradas y silenciadas por una sociedad racista y patriarcal. Una mujer con alas rojas y rayos de sol en la piel le ayudará a encontrar su voz a través de los libros y de las palabras. Ngaba responde así a los cuentos de hadas tradicionales, habitados por princesas blancas, rubias y de ojos azules. Por eso, la autora señala lo siguiente:

*The Girl Without a Sound* was born out of defiance and as a response to the fairytales we were told as little girls. Stories about white princesses with blue eyes, flowing locks of hair and an overwhelming awareness of their beauty. More than that, I want it to be a healing balm for all who read it. For the black female bodies that are dismissed or violated in a white, patriarchal and racist reality. As an act of restoring power and agency to young black girls in South Africa, I wrote a story about a voiceless girl of colour in search of a sound of her own. For it to be the catalyst that reminds them of the power of the sounds trapped inside them (Ngaba 2019, n.p.).

Cabe recordar también aquí a la *Pretty Salma* de Niki Daly (2007), la versión africana de la Caperucita blanca, en la que la abuela de Pretty Salma la manda al mercado con la advertencia de que no hable con nadie, pero ella desobedece y entabla conversación con el malvado Mr. Dog. Ubicada esta vez en Ghana, esta reescritura, esta primera vez otra vez de la nueva caperucita, incluye, significativamente, palabras africanas como «ntama», «Ka Ka Matobi», y «Goema Goema». Sin bosques ni lobos, nos hace viajar mediante la traducción interlingüística, pero también a través de un viaje en el tiempo y en el espacio, una traducción intersemiótica y multimodal que reescribe los colores, las imágenes, las vestimentas, la comida, y tantos otros referentes del cuento. En esta misma línea encontramos la traducción de los cuentos de hada clásicos y de las historias tradicionales, como la que hace Babette Cole en *Prince Cinders*, al presentarnos de nuevo por primera vez otra vez lo que tantas veces ha presentado la mirada masculina: Ceniciento se ve ahora obligado a limpiar y hacer todas las tareas de la casa.

Fuera de la literatura infantil y juvenil, encontramos también este tipo de traducciones de las primeras veces otra vez en textos como la historia de *Mrs. Noah* que nos reescribe Michèle Roberts, cuya arca está llena en esta ocasión de libros y de historias. Cabe citar igualmente la traducción que hace Jean Rhys de *Jane Eyre* en *White Sargasso Sea*, al escribir la historia de la «mujer loca» desde el punto de vista de una dominiquesa. La relectura feminista punk de Kathy Acker en *Don Quixote*, donde el héroe cervantino es una mujer y todos los demás elementos también se ven traducidos por la interpretación de la autora. Asimismo, recuerdo la primera vez otra vez que nos proporciona *Alice in Thunderland*; La Caperucita en Manhattan de Carmen Martín Gaité; la Circe de Margaret Atwood en los ya mencionados «Circe/

Mud Poems» (1974) y también en su novela *The Penelopiad* (2005); la reescritura de las mujeres de la *Odisea* en clave feminista (Estrada 2021); la nueva Casandra de Christa Wolf; la nueva Eva de Angela Carter. O la verdadera historia de la ratita que no fue presumida, tal y como la cuenta Ana Cristina Herreros.

En el mundo del arte, hay que destacar las reescrituras que hace Ghada Amer de la Bella Durmiente, Blancanieves, Alicia en el País de las Maravillas, Campanilla, Caperucita o Barbie. En todos estos casos, Amer traduce los estereotipos femeninos y los roles de sumisión a través de imágenes y lenguajes (Di Paola, 2018, 2015). Su obra, considerada por parte de la crítica de arte como expresión artística de la *écriture féminine* de Hélène Cixous (Reilly, 2010), es una crítica al imaginario de los cuentos de hadas y de cómo influyen en las niñas:

Como Cixous, también Amer analiza las fábulas que, a pesar de ser narrativa infantil, revelan de un modo mucho más contundente el poder de manipulación y formación de las subjetividades futuras. Cenicienta o la Bella Durmiente narran las historias de mujeres esclavizadas que necesitan un hombre para ser salvadas: «*When we were young girls, fairy tales made us believe that we were all princesses who were going to meet a prince one day and live happily ever after*». La misma crítica hace Cixous en *La Jeune Née*: «*Once upon a time ... a still another time... the beauties are sleeping, waiting for princes to come to awaken them. In their beds, in their glass coffins...*» (Di Paola, 2018: 143).

En esta línea de traducir la historia en femenino, de escribir otra vez por primera vez historias ya contadas, es muy interesante mencionar a Caroline Bergvall, una poeta, artista, performer, multilingüe y multimedia que no deja de reivindicar a través de su obra los derechos de las mujeres. Aunque son muchas las obras de Bergvall que se podrían mencionar, me fijaré aquí en su *Alisoun Sings* (2019), una reescritura de la Alison, la Wife of Bath, de los Canterbury Tales que completa la trilogía formada por *Meddle English* (2011) y *Drift* (2014). En la versión de Bergvall el nombre de la protagonista no contiene «son», y así nos aleja de la línea patriarcal para llevarnos hacia «soun» o «son». Como señala Toby Altman en su reseña del libro para *The Chicago Review*:

The name *Alisoun* contains a typically rich Bergvallian pun: she is not a «son» but a «soun»—a «soon» She is askew, out of joint from the typical progress of patrilineal descent. She is *soonness* itself—a prospect, a future. If the book begins with a pun, it thus also begins with a paradox: the future, Bergvall suggests, resides in the past (Altman, 2020: s.p.).

En esa misma línea, en las últimas páginas de *Alisoun Sings* leemos «Hystorici-se!», que es la reescritura del conocido «Always historicize» de Frederick Jameson, en tanto Bergvall cambia la *i* por la *y*, evitando así la *history* en favor de otra historia.

Bergvall's Middle English spelling of this paradigmatically modern word *sounds* the same as Jameson's «historicize». However, the inaudible shift

from *i* to *y* announces a commensurate shift in historical practice: a refusal of *historicism* in favor of an anachronistic, queer, and anti-disciplinary engagement with the past. The shift in spelling also activates dormant semantic associations that haunt the standard spelling. *Hystorise* calls to mind, for instance, *hysteria*, that 19th century disease of patriarchy—implying that historicism itself is a patriarchal discipline, an expression of a controlling heterotemporality (Altman, 2020: s.p.).

Estamos aquí ante la tan derridiana función performativa del lenguaje, la *différance* que distingue entre lenguaje escrito y hablado. Los juegos de Bergvall también recuerdan a la diferencia que establece Jean-Jacques Lecercle en *La violencia del lenguaje* entre «lenguaje que nos habla» y «lenguaje que hablamos» y a la distinción de Maurice Merleau Ponty entre lenguaje hablado y lenguaje hablante, «langage parlé» y «langage parlant» (Rabourdin, 2020: 56), el lenguaje cerrado, encasillado en el concepto, y el lenguaje creativo, ese que cambia el mundo del sujeto que habla y crea nuevas significaciones. Además, con su «meddle English» Bergvall mezcla el inglés de Chaucer con el de internet, en contra de cualquier tipo de jerarquía. Alisoun cita a Audre Lorde, la marcha de las mujeres de 2017 y canciones disco, entre otras, y reflexiona sobre la misoginia, la homofobia y la violencia de género que parecen repetirse en su época y en la nuestra.

Alisoun returns to the misogyny, homophobia, and gender-based violence that links our moment to hers. As she notes in her opening monologue:

«Sbeen a long time, some & six hundred times have circled round the solar sun, everything were different yet pretty much the same, sunsets were reddier, godabuv ruled all & the franks the rest. Womenfolk were owned trafeckt regulated petted tightlty impossible to run ones own afferes let alone ones mynd nat publicly nat privately, & so were most workfolk enserfed, owned never free, working working day 'n niht. Sunsets redder, legs a little shorter».

These opening lines present a bitter prospect: surveying the past six hundred years, Alisoun finds little cause for rejoicing and little improvement in the condition of women. Yet Alisoun articulates an alternate vision, one in which the institutions of patriarchal life and the genders it constructs to enforce those institutions are changeable and changing:

...I like to think I move with the times. As agenders change and the oceans rise and the citees sprawl, mariage needs be large! accountable! not reserved for the benefits of one, needs revise its views on ownership & burghery (Altman 2020, s.p.).

Según pone de relieve Altman, «Burghery» es una palabra con la que Bergvall juega de una manera muy interesante, porque incluye a la vez «burgher» y «buggery» (esta última es un eufemismo para «sodomía»). En ese fragmento, Alisoun critica el matrimonio como institución y celebra otros tipos de matrimonios:

In articulating this utopian queer vision of a «large! accountable!» marriage, of course, Alisoun is speaking with, not against, Chaucer's Wife of Bath. The Wife of Bath likewise complains in her Prologue of the «wo that is in marriage»; she

also argues for its (numerical) expansion: «he syde myn housbonde / Shoulde lete fader and mooder, and take me. / But of no number menciou made he, / Of bigamy, or of octogamy» (30-33). Bergvall's celebration of queer pleasure is also not so distant from the fecund, flowering world of Chaucer's *Aprille*: «And showers soote suffuse all our veins, mineral vegetal animal fairies cyborgs aliking...» (Altman\_ 2020, s.p.).

Si bien es verdad que la obra de Bergvall es en muchas ocasiones autobiográfica, es interesante destacar que en *Alisoun Sings*, la autora habla una vez más de lo personal, que es político, a través de un personaje que se llama Caroline. En un momento dado, esta le dice a Alisoun: «Are bringing me back to my own time, slowly more grounded and available, full of a fighting spirit, more open and alive than before to surges of polymorphous intuitions and processes of collective retribution, a necessary traumatised transition that rekindles reconnections, as much as tough, persistent cooperation» (Bergvall, 2019: 58).

Estas traducciones que hacen las mujeres de historias transmitidas desde una determinada perspectiva cuentan por primera vez historias ya contadas. Es la primera vez otra vez, pero esta vez con su voz. Es, pues, una reescritura que completa el original, una traducción que es una primera vez. Las reescrituras de las mujeres revelan viajes abiertos, vivos, en movimiento, heterogéneos. Viajes que no son en absoluto monolíticos sino plurales y que hablan de diferentes maneras de ser mujer. Frente a la disolución del sujeto posmoderno, una identidad femenina fuerte sin que ese adjetivo signifique esencialista, pero sí querer dejar de ser hijas extrañas del androcentrismo. En algunas sociedades occidentales, donde el Poder se torna microfísica, el falogocentrismo se cuele entre las imágenes de la publicidad, a través de los espacios en blanco que quedan entre las palabras. Por eso es tan necesario seguir excavando en las arqueologías y escudriñar las genealogías que dan lugar a las representaciones, esas que perpetúa quien mira a quien es mirado, para analizar qué papel sigue desempeñando la representación en todas sus formas a la hora de construir la subjetividad. Reflexionar sobre cómo se produce el sentido es viajar a cómo se accede a la realidad; es escudriñar quién lo ha producido, para qué y para quién. Las representaciones son, por decirlo con Roland Barthes, formaciones, pero también deformaciones que en muchas ocasiones atienden a los intereses del poder, algo especialmente relevante en el caso de las mujeres, que tantas veces no representan, sino que son representadas.

Al igual que en la literatura, hay muchas mujeres artistas que han traducido lo ya contado para contarlo por primera vez otra vez. Así, Nalini Malani al jugar con los reflejos y las repeticiones en *Twice Upon a Time*, una obra donde cuenta por primera vez otra vez el cuento de hadas, que en esta ocasión no acaba bien. En *Can You Hear Me?*, Malani da voz a una niña que, como a Casandra, ha silenciado el patriarcado. A través de la repetición, las citas y los intertextos, enlaza con el pasado y nos obliga a reflexionar sobre un panóptico distópico. Malani sabe que no existe la repetición, que nada puede ser verdaderamente repetido, en tanto las traducciones convierten la primera vez en otra distinta, como lo hacen sus citas de Italo Calvino, Mahatma Gandhi, Marcel Proust o Adrienne Rich, entre otras muchas. *Twice Upon*

*a Time*. Su *Cassandra* (2009), por ejemplo, reescribe el mito griego y lo sitúa en el mundo contemporáneo. Nalini Malani traduce y reinterpreta lo ya contado, porque es consciente de la necesidad de precisamente volver a contar, con otra voz, lo que se nos ha transmitido como historia única: «Hence the need to embed these stories into an archive from which we, as viewers, must select and recompose our own narratives» (Bal 2015: 55). Emily Butler, al hablar de su obra *Can you Hear Me?*, llama a Malani «traductora» expresamente, y señala que sus obras «shatter the belief of a continuous or a single version of history by offering an incessant and fragmented stream of voices, ideas and images, building a picture of a shared and layered writing of it» (Butler, 2020: 63). Además, esta nueva manera de contar lo ya contado nos obliga a hacernos preguntas sobre quién habla, qué oímos y cómo podemos aprender a escuchar mejor:

In the manner of a translator, Malani uses different modes of expression -written, drawn, spoken, to transmit knowledge in another form [...] She asks us to consider alternative methods of communication, urging us to pause, watch, listen and think. Who is speaking? What is being said? What can we hear? What can we learn from this? How can we listen better? (Butler, 2020: 68).

Otra artista, esta vez desde la disciplina de la fotografía, también reescribe mediante su propio cuerpo las historias de otras mujeres. Se trata de Cindy Sherman, quien viaja otra vez a lo ya escrito a través de impresionantes transformaciones de su cuerpo, para deconstruir así la mirada masculina (Mulvey 1989/2009, 1991; Solomon-Godeau 1991a y 1991b; Jones 1997; Silverman 1996; Ch'i Liu 2010; Bronfen 2018). Sherman ejemplifica a la perfección lo que John Berger (1972: 47) tan bien describió en su conocido libro *Ways of Seeing*: «Men look at women. Women watch themselves being looked at». Partiendo de ese postulado, Sherman se reescribe para obligarnos a ver otra vez por primera vez todos los estereotipos en los que la cultura patriarcal ha encasillado a las mujeres: ama de casa, madre, secretaria, esposa, prostituta y tantos otros. Como señala Douglas Crimp, Sherman reescribe los roles de las mujeres, demostrando que estos no son sino representaciones estereotipadas de la identidad femenina construidas por el poder de los varones:

...the fiction Sherman discloses is the fiction of the self. Her photographs show that the supposed autonomous and unitary self out of which those other «directors» would create their fictions is itself nothing other than a discontinuous series of representations, copies, fakes. Sherman's photographs are all self-portraits in which she appears in disguise enacting a drama whose particulars are withheld. This ambiguity of narrative parallels the ambiguity of the self that is both actor in the narrative and creator of it. For though Sherman is literally self-created in these works, she is created in the image of already-known feminine stereotypes; her self is therefore understood as contingent upon the possibilities provided by the culture in which Sherman participates, not by some inner impulse. As such, her photographs reverse the terms of art and autobiography. They use art not to reveal the artist's true self, but to show the self as an imaginary construct. There

is no real Cindy Sherman in these photographs; there are only the guises she assumes. And she does not create these guises; she simply chooses them in the way that any of us do. The pose of authorship is dispensed with not only through the mechanical means of making the image, but through the effacement of any continuous, essential persona or even recognizable visage in the scenes depicted (Crimp, 1980: 99).

Además, me parece muy interesante destacar en la línea de los ejemplos mencionados anteriormente cómo Cindy Sherman reescribe durante los años ochenta del pasado siglo los cuentos de hadas de los hermanos Grimm mediante terroríficas relecturas surrealistas. Su serie *Fairy Tales* (1985) nos hace viajar, a través de su fascinación por lo monstruoso, a un universo de hadas y brujas que nada tienen que ver con los cuentos tradicionales. Frente a las ilustraciones del cuento de Barba Azul que hace Gustave Doré en 1862, Cindy Sherman interpreta en 1985 la recopilación de cuentos que hace Perrault, que no es sino un relato guiado por el discurso patriarcal:

tanto Perrault como los Grimm aportan su granito de arena a las comunidades de su tiempo creando su propia versión de Barba Azul. Ambos centran su temática en el matrimonio, en la imagen de la mujer, en el miedo y, principalmente, en la curiosidad. Pero los Grimm hacen algo más; un siglo después de Perrault, no solo no eliminan los elementos estigmatizadores de lo femenino, ya denunciados por Wollstonecraft, sino que interiorizan la mentalidad misógina heredera de la Ilustración, y transmiten, conscientes o no, una simbología interesada en reproducir los valores y las tendencias de una sociedad dominada por los hombres en detrimento de las cualidades de las mujeres [...] Desensmascarar lo oculto detrás del disfraz, es precisamente lo que ha hecho Sherman. Usa el texto de los Grimm y mediante una fantástica creación fotográfica, critica y denuncia la intencionada división sexista, la diferenciación de las capacidades y la ausencia de moral política que no respeta el principio de igualdad (Baños Gil 2018: 283).

Asimismo, es muy adecuado recordar aquí sus *History Portraits* (1991), otro excelente ejemplo de cómo traducir imágenes del pasado desde la mirada feminista: Arcimboldo, Rafael, Durero, Rubens, Caravaggio, Boucher, Ingres, o Picasso se ven otra vez por primera vez a través del ojo de Cindy Sherman, que los reescribe mediante el color, la forma, la imagen o los cuerpos (Döttinger 1995/2012; Danto 1991). También es importante citar aquí sus *Flappers* (2016-2018), donde a partir de fotos de moda alemana de los años veinte del siglo pasado nos hace viajar a otros mundos. Y *Men* (2019-2020), que presenta, disfrazada ella misma de hombre, esperpentos, personajes varios, ambiguos, caricaturas de machos y personajes andróginos. Son inquietantes personajes que, a través del propio cuerpo de la artista, a través de disfraces y autorretratos, consiguen perturbarnos mediante la desconstrucción de la mirada tradicional.

#### 4.- Conclusiones

Estas reescrituras transforman derridianamente el concepto de traducción. Me recuerdan a un número monográfico de *Philological Quarterly* donde la editora, A. E. B. Coldiron (2016), ofrece una de las mejores definiciones que he leído de qué es hoy traducir. Coldiron entiende la traducción como una reescritura, como una interpretación, como una recreación de la obra original en una nueva materialidad. Sin embargo, ella habla, no de texto primario y secundario, no de original y traducción, sino de traducción y texto previo a la traducción (Coldiron, 2016: 315). Este cambio de nomenclatura no es ni mucho menos baladí. Implica un posicionamiento frente a la traducción muy diferente al tradicional, en tanto significa que la traducción no es inferior al original, sino que lo completa:

Every translation is an interpretation, both a rereading and a rewriting: translators deracinate and also resituate the works they re-language, and their actions are neither straightforward in practice nor simple to study [...] Translation, in other words, is never reducible to its common definition, «putting a work into another language»; after the cultural turn in translation studies in the 1990s and the current «textual turn», nearly all translation scholarship now acknowledges the many complications that proliferate around an act of translation. But the one consistently accessible site of transformative agency—what we can always hear working through these compounded complexities—is the translator’s voice (Coldiron, 2016: 311).

Los ejemplos que aportan las mujeres traductoras que he ido desgranando a lo largo de este artículo demuestran que traducir es mucho más que un mero trasvase lingüístico. Es algo mucho más apasionante que tiene que ver con la identidad, con el espacio, con el movimiento y con no conformarse con ser Pierre Menard. Las mujeres deconstruyen el pensamiento único en favor del texto como *pharmakon*, que prima la complejidad y la contradicción, la interseccionalidad y las relaciones que Derrida llama «citativas», esas que se inscriben como proscenios textuales, como anagramas posibles.

Los ejemplos vistos en este artículo dejan claro que las mujeres utilizan muchos lenguajes para volver a pisar caminos que durante siglos se presentaban como únicos. Al traducir esos territorios, le quitan la máscara al pensamiento sistemático y muestran su preferencia por la *aporía*, que imposibilita el significado único y homogéneo en favor del desplazamiento y del suplemento, del trazo y de la *différance*, recordándonos así que «Babel», con su raíz hebrea «balbal», significa «confundir».

La traductora transforma los textos hasta ahora traducidos en otros traducidos por primera vez otra vez, restituyendo así la polisemia propia de cualquier texto, pero también la idea de que el original y la traducción se complementan. La traductora, como la loca, ha sido doblemente marginada durante siglos: las suyas son «voces doblemente otras» (Molines Galarza, 2021: 29). Y en este contexto la traducción ha sido una manera de curar la locura y la «proliferancia», tan peligrosa porque «pone en jaque las estructuras lingüísticas y sociales, rompe los compar-

timentos estancos de los binomios ‘jerarquizantes’ que han caracterizado el pensamiento occidental —habla/escritura, original/copia, razón/locura» (Molines Galarza, 2021: 31).

Al invitarnos a viajar a espacios que transforman mediante su mirada, al volver por primera vez a territorios previamente transitados por el patriarcado, estas autoras nos han alertado sobre la urgencia de no asumir la traducción como una terapia hacia la normalidad y la equivalencia, para entenderla en cambio como «una que clausure el tiempo del texto, que conserve abierto el horizonte de locura y malestar que pudiese contener la obra literaria original» (Molines Galarza, 2021: 32). Los viajes hacia estos nuevos territorios nos alertan sobre la importancia de las representaciones, sobre el peligro que supone para algunos que las mujeres vean, pero no acepten, lo que otros les quieren hacer ver, sobre la urgencia de hacer visible lo que nos han hecho ver como invisible. El juego de representaciones y representadas, de espectadores y modelos, de lo que reemplaza a las mujeres, tiene que ver con el ojo que mira y con lo que es mirado. El juego de la representación consiste en poner algo en lugar de otra cosa, así que las mujeres han decidido entrar en ese juego para poner algo en lugar de lo que ya había por primera vez otra vez.

## Referencias

- ALTMAN, Toby (2020). «Caroline Bergvall, *Alisoun Sings*». *Chicago Review*, otoño de 2020. <https://www.chicagoreview.org/caroline-bergvall-alisoun-sings/>
- APTER, Emily (2006). *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- BAL, Mieke (2015). «Visiting Nalini Malani’s Retrospective Exhibition, New Delhi, 201», *Qui Parle*, Vol. 24, N<sup>o</sup>1, pp. 31-62.
- BAÑOS GIL, María Ángeles (2018). «Dos visiones opuestas del mito de Barba Azul: Gustave Dore y Cindy Sherman». *Anales de Historia del Arte*, Vol. 28, pp- 281-296.
- BERGER, John (1972). *Ways of Seeing*, London: Penguin.
- BERGVALL, Caroline (2019). *Alisoun Sings*, Nueva York: Nightboat Books.
- BRONFEN, Elisabeth (2018). *Crossmappings. On Visual Culture*, I. B. Tauris.
- BUTLER, Emily (2020). «How Can We Listen Better?», *Nalini Malani. Can You Hear Me?*, London: Whitechapel Gallery, pp. 61-68.
- CH’I LIU, Jui (2010). «Female Spectatorship and the Masquerade: Cindy Sherman’s Untitled Film Stills», *History of Photography*, Vol. 34. N<sup>o</sup>1, pp.79-89.
- COLDIRON, A. E. B. (2016). «Introduction: Beyond Babel, Or, The Agency of Translators in Early Modern Literature and History», *Philological Quarterly* 95, 3/4, pp. 311-323.
- CRIMP, Douglas (1980). «The Photographic Activity of Postmodernism», *October* 15, pp. 91-101.
- DALY, Niki (2007). *Pretty Salma*, Houghton Mifflin.
- DANTO, Arthur (1991). *History Portraits*, Nueva York: Rizzoli.

- DI PAOLA, Modesta (2018). «'Re-belle et infidèle'. El feminismo canadiense y sus reflejos en las narrativas artísticas del *in-betweenness*: Mona Hatoum, Chantal Akerman y Ghada Amer», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 28, pp. 133-146.
- DI PAOLA, Modesta (2015). *El arte que traduce. 1995-2015. La traducción como mediación cultural en los procesos de transmisión y recepción de las obras de arte*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona.
- DÖTTINGER, Christa (1995/2012). *Cindy Sherman. History Portraits. The Rebirth of the Painting after the End of Painting*, Verona: Schirmer/Mosel. Trad. Daniel Mufson.
- DUBY, Georges, y Michelle PERROT (1991). *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid: Taurus. Trad. Marco Aurelio Galmarini.
- ESTRADA, Carmen (2021). *Odiseicas. Las mujeres en la Odisea*, Barcelona: Seix Barral.
- FOUCAULT, Michel (1977/1987). *Historia de la sexualidad*, Madrid: Siglo XXI, vol. 1, *La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú.
- FOUCAULT, Michel (1970/2005). *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets. Trad. Alberto González Troyano.
- GUBAR, Susan (1981). «'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity», *Critical Inquiry*, Vol. 8, pp. 243-263.
- JAMES, Henry (1881/1978). *The Portrait of a Lady*, Nueva York: Macmillan.
- JARDINE, Alice (1985). *Gynesis. Configurations of Women and Modernity*, Ithaca: Cornell University Press.
- JONES, Amelia (1997). «Tracing the Subject with Cindy Sherman», en *Cindy Sherman: Retrospective*, Amada Cruz et al. (eds.), Londres: Thames & Hudson, pp. 33-42.
- MAGRIS, Claudio (2005/2014). *El infinito viajar*, Barcelona: Anagrama. Trad. Pilar García Colmenarejo.
- MCCCLARY, Susan (2002/1991). *Feminine Endings: Music, Gender & Sexuality*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- MCCCLARY, Susan (1994). «Constructions of Subjectivity in Schubert's Music», en Philip Bret, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas (eds). *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, Nueva York: Bred Wood and Thomas.
- MOLINES GALARZA, Núria (2021). «Traducción y locura: el malestar en el texto traducido. Reflexiones a partir de la deconstrucción». *Impossibilia. Revista de Estudios Literarios*, Vol. 22, pp. 27-49.
- MULVEY, Laura (1991). «A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman», *New Left Review*, Vol. 188, pp. 136-50.
- MULVEY, Laura (1989/2009). *Visual and Other Pleasures*, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- NGABA, Buhle (2019). *The Girl Without a Sound*, New Africa Books.
- NOCHLIN, Linda (1988). *Women, Art, and Power*, Nueva York: Harper & Row.
- OWENS, Craig (1983). «The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism», en Hal Foster, ed. *Postmodern Culture*, Londres: Pluto.
- POLLOCK, Griselda (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, Londres y Nueva York: Routledge.
- RABOURDIN, Caroline (2020). *Sense in Translation: Essays on the Bilingual Body*, Londres y Nueva York: Routledge.

- REILLY, Maura (2010). «Writing the Body: The Art of Ghada Amer», en *Ghada Amer*. Nueva York: Gregory R. Miller & Co, 8.
- RUSHDIE, Salman (1990/1999). *Haroun and the Sea of Stories*, Londres: Granta.
- SARAMAGO, José (1980/1995). *Viaje a Portugal*, Madrid: Alfaguara. Trad. Basilio Losada.
- SCHOWALTER, Elaine (1977). *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brönte to Lessing*, Princeton: Princeton University Press.
- SILVERMAN, Kaja (1996). *The Threshold of the Visible World*, Nueva York y Londres: Routledge.
- SIMON, Sherry (2002). «German de Staël and Gayatri Spivak», en Maria Tymoczko y Edwin Gentzler, (eds). *Translation and Power*. Amherst y Boston: University of Massachusetts Press, pp. 122-140.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail (1991a). «Sexual Difference: Both Sides of the Camera», en *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota, pp. 272-274.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail (1991b). «Suitable for Framing: The Critical Recasting of Cindy Sherman», *Parkett*, Vol. 29, pp. 112-15.

Recibido el 6 de enero de 2022  
Aceptado el 8 de enero de 2022  
BIBLID [1132-8231 (2022): 29-44]