

**‘A MITAD DE CAMINO ENTRE AQUÍ Y ALLÁ,  
EN MEDIO DE QUIÉN SABE DÓNDE’:  
TRADUCIR LA/DESDE LA FRONTERA**

Assumpta Camps

Universitat de Barcelona

**Resumen**

La traducción de la literatura chicana es un proceso complejo, pues los textos originales presentan una pluralidad textual y contextual difícil de trasladar. Esto comporta una relación especial entre el texto original, que es híbrido, y su traducción, lo cual nos obliga a adoptar un posicionamiento diferente en relación con el sujeto/objeto de la traducción, pues, al encararse al original, el lector se ve, en última instancia, implicado en un desplazamiento. El propósito de este artículo es analizar un caso concreto de “*talking back*” en las traducciones realizadas por Liliana Valenzuela de las obras de Sandra Cisneros. El objetivo, sin embargo, no es tanto el estudio en profundidad de los logros de Liliana Valenzuela como traductora, sino más bien analizar su discurso sobre la traducción y examinar cómo enfoca la traducción de las obras de Cisneros. Nuestro interés aquí está en ilustrar un aspecto del pensamiento contemporáneo sobre la traducción de la mano de las reflexiones de Liliana Valenzuela, mostrando cómo su enfoque sobre el tema evidencia una respuesta a los retos interculturales a los que nos enfrentamos en la actualidad.

**Abstract**

“A mitad de camino entre aquí y allá, en medio de quién sabe dónde”: Translating the/ from the Borderland”

Translating Chicano literature is undoubtedly a complex procedure since the original texts are already loaded with a textual and contextual plurality that is difficult to transfer. This multiplicity involves a special relationship between the hybrid original text and the translation. It obliges us to adopt a different positioning with respect to the subject/object of the translation, because in approaching the original the reader is ultimately involved in a shifting experience. The aim of this paper is to analyse a

specific instance of “talking back” in the translations by Liliana Valenzuela of Sandra Cisneros’ books. The purpose, however, is not so much to study in depth the accomplishments of Liliana Valenzuela as a translator, but rather to analyse her discourse on translation and examine how she approaches the translation of Cisneros’ works. Therefore, our interest lies in using Liliana Valenzuela’s reflections to illustrate one area of contemporary thought on translation, and show how her approach is a response to the intercultural challenges facing us today.

**Palabras clave:** Traducción cultural. Biculturalidad. Frontera. Literatura chicana. Hibridismo.

**Keywords:** Cultural Translation. Biculturalism. Borderland. Chicano Literature. Hybridism.

Because I, a *mestiza*,  
continually walk out of one culture  
and into another,  
because I am in all cultures at the same time,  
*alma entre dos mundos, tres, cuatro,*  
*me zumba la cabeza con lo contradictorio.*  
*Estoy norteadada por todas las voces que me hablan*  
*simultáneamente*

Gloria Anzaldúa, *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*

## 1. La frontera

La frontera de la que nos habla Gloria Anzaldúa en su libro es la que separa México de Estados Unidos, la que define un territorio entre los dos países, donde habita una población a caballo entre dos lenguas y dos culturas diferentes y no siempre bien avenidas. Territorio de contradicciones, de transgresiones, de conflictos, donde la frontera se manifiesta como esa “herida abierta” que delimita espacios de seguridad e inseguridad, lo que somos y lo que no somos: exclusión y pertenencia.

Vivir en la frontera implica vivir en los márgenes y a la vez mantener intacta la capacidad para pasar de un espacio a otro, de una lengua a otra, de una identidad a otra: del inglés estándar al *slang* o argot, al español estándar, al español de México, al dialecto del norte de México, al chicano y sus variantes, al *Spanglish* del Tex-Mex, o al pachuco. En la juntura de las culturas, las lenguas se contaminan entre sí, a la vez que se revitalizan en esa lengua bastarda que es el español de los chicanos, nacida de la necesidad de una nueva identidad fronteriza, casi como un lenguaje secreto, como una patria propia. El/la habitante de la frontera es un alienado de su propia cultura materna, y un alienígena en la cultura dominante: vive en los intersticios culturales, en los límites de sí mismo, en una realidad en que la traducción y la transferencia cultural son connaturales, en la que la hibridación no es sólo lo habitual sino un rasgo identitario, que se manifiesta en el plano étnico así como en el lingüístico.

Sin embargo, la frontera va más allá de una realidad geográfica: no sólo es metáfora del choque/contaminación entre culturas, sino de un estado de

ánimo. Para decirlo con Gloria Anzaldúa, que, desde su condición de chicana, ha estudiado el mestizaje y ha intentado dar visibilidad a la cultura chicana, al igual que otras autoras como La Chrisx, Margarita Cota-Cárdenas, Lydia Camarillo, Ana Castillo, Lorenza Calvillo-Craig o Miriam Bornstein:

A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. Los *Atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulatto, the half-breed, the half-dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the "normal". (Anzaldúa 1987:3)

La condición de la mestiza, así pues, se instala en una perplejidad mental y emotiva, en una colisión cultural donde se impone la transferencia de valores culturales y espirituales de una comunidad a otra. Se define desde su personalidad plural, que negocia las contradicciones y la ambivalencia; se nos muestra desde su identidad errática, que niega los esencialismos identitarios, así como los conceptos rígidos e inamovibles; se sustenta en un pensamiento divergente, múltiple: en la encrucijada, en el "entre". La condición de la mestiza, para Anzaldúa, retoma, en clave chicana, lo que la figura del "bricoleur" de Spivak, o la del "amateur" de Said (Godayol 2002: 185).

La frontera como metáfora del espacio "entre" que celebra el mestizaje y la pluralidad cultural se puede hacer extensiva a otras realidades no necesariamente relacionadas con la frontera política. De hecho surge en cualquier contexto de hibridación cultural, ya sea en ámbitos postcoloniales, o en el afianzamiento de las culturas minoritarias en los países del llamado Primer Mundo. Lo interesante es analizar lo que dicho mestizaje supone en la experiencia textual de estas autoras, y, más allá de ese espacio liminar, lo que la condición fronteriza comporta para la traducción. Máxime cuando, como es el caso del que nos ocupamos aquí, no sólo se nos está confrontando con una frontera, mexicana-estadounidense, sino con varias: como mujer, como chicana, como escritora, etc. ¿Cómo hay que abordar la traducción cuando el texto original, el propio sujeto que escribe, lo hace desde la traducción inter- e intralingüística, desde un espacio donde el significado es errático? Esto obliga a plantear la traducción en clave cultural y no sólo textual; a reformular la relación entre sujeto y objeto traductológicos. Nos impone un nuevo enfoque de la Alteridad textual, y nos invita, en fin, a situar al/a la lector/a en ese mismo espacio incierto, ni dentro ni fuera, sino "entre", derivado de un mundo de culturas e identidades inestables.

## 2. Sandra Cisneros:

*“a mitad de camino, entre aquí y allá, en medio de quién sabe dónde”*

La obra de Sandra Cisneros es un buen ejemplo de cuanto apuntábamos arriba. Poeta y narradora, sus obras han contribuido a construir una identidad cultural y lingüística chicana, a dar voz, en fin, a una cultura que era, hasta muy recientemente, casi invisible. Nacida en Chicago de padre mexicano y madre americana de origen mexicano, y actualmente residente en San Antonio, del estado de Tejas, ella también es un/a habitante de la frontera. La producción literaria de Sandra Cisneros surge precisamente de la voluntad de explorar lo que significa habitar en la frontera, como ella misma dice, “a mitad de camino, entre aquí y allá, en medio de quién sabe dónde” (Cisneros 2005: 459): es decir, ser un/a traductor/a, un anfibio, en el plano cultural y lingüístico. Una condición que si bien problematiza su identidad, a la vez le posibilita ver cada cultura desde la otra. Como la propia autora afirma:

If you live on the border you can see the opposite country in a way the opposite country cannot see itself [...] We are presenting mirrors to each country, to ourselves [...] part of my job as a translator [is] to hold up that mirror, the tape recorder, and to let each side see themselves in the way the others see them, in a way they do not see themselves. (Godayol 1996: 57)

La frontera es un lugar de privilegio para considerar los fenómenos de transmisión cultural y la relación con el Otro, así como para redefinirnos viéndonos desde el Otro. Dicho de otro modo, es el mirador predilecto para ver el centro cultural desde la periferia, y la periferia cultural desde el centro. Surgida en esta realidad plural, la obra de Cisneros es casi necesariamente bilingüe. En ella aparecen frecuentemente palabras en el español de México. Sin embargo, su escritura va más allá de un simple bilingüismo: Cisneros escribe en inglés, pero a menudo utiliza una sintaxis mexicana, incorpora abundantes frases hechas, modismos y refranes mexicanos, que a veces se traducen al inglés literalmente, así como expresiones del español de Tejas. La suya es una escritura no sólo bilingüe sino bicultural, que se sustenta en sí misma en la traducción, donde lengua, identidad y cultura surgen como conceptos que exigen una permanente negociación. Lo que la autora persigue en todo momento con esta peculiaridad de su escritura es crear un efecto de extrañamiento en el/la lector/a, sorprenderle:

I'm always aware, as a bilingual speaker, of what a Spanish phrase will sound like translated into English [...] I'm going to translate a phrase into a literal English, so that the English speaker will be startled, and the bilingual reader will recognize it as familiar [...] My intention is to be *chistosa*. (*Ibidem*: 56)

No se propone tanto captar lo que percibe a su alrededor (de hacerlo, probablemente tendría que escribir en español, en la variedad que fuera), cuanto capturar este efecto, que suscita en gran medida la comicidad de sus obras, pero a la vez transmite el desgarramiento interior de muchos de sus personajes principales. El procedimiento que emplea para tal fin es escribir en inglés (una opción que le permite sin duda llegar a un público mayor, pero que la sitúa en la marginalidad con respecto al centro), invirtiendo de tal modo la relación entre inglés y español:

I'm very conscious of trying to imitate communities. [...] It would be the reverse of what you see if I was truly trying to capture the way the Tejano speaks. Now what I'm doing is creating a facsimile of that, so that the English speaker can kind of hobble his way through; and the way I do this is doing the reverse [...] so what I'm only trying to do is recreate what I hear around me. (*Ibidem*: 59)

La escritura del “revés” es, de hecho, un elemento clave para aproximarnos a la lectura de Sandra Cisneros, y lo será también para su traducción, como veremos más adelante. Ese efecto de extrañamiento que persigue la autora cumple un propósito crítico y a la vez identitario, pues:

The reason why I'm using English and divulging secrets to the English speakers is because I so much want them to see themselves in the way they are spoken when they are not in the room [...] I want my reader, foremost, to listen. (*Ibidem*: 60)

Crítico, decíamos, pues se dirige prioritariamente al/a la lector/a en inglés, al público americano, en una mirada invertida que “descubre” las rendijas de lo que el día a día hace considerar “normal”. E identitario puesto que se orienta a que se oiga su voz, a que el público perciba aquello que tradicionalmente queda silenciado al no hallarse “ni aquí ni allá”, sino en medio de ninguna parte.<sup>1</sup> En gran medida, nos hallamos ante una escritura que se instala en la posición del que adolece, del que nunca ha dejado de percibir el mundo de los adultos como un mundo extraño, a la vez cómico y patético: la escritura desde los márgenes, la escritura de la frontera.

En su obra, y a pesar de hallarse ésta fuertemente basada en la traducción, Cisneros no se nos muestra como una autora especialmente preocupada por las recientes teorías de traducción, herederas del postestructuralismo. Sus

1. Como se puede leer al final del importante capítulo 79 de *Caramelo*, la frontera es un no-lugar, nunca un hogar o un espacio de pertenencia para la familia de Lala, la protagonista: “—¿El hogar? ¿Dónde está? ¿Norte? ¿Sur? ¿México? ¿San Antonio? ¿Chicago? ¿Dónde, papá?” / “—Lo único que quiero son mis hijos —dice papá—. Son la única patria que necesito” (Cisneros 2005 : 461).

libros no son para ella un modo de adentrarse en la traducción para superar las viejas dicotomías tradicionales del pensamiento occidental. No son tampoco un modo de cuestionarse sobre el género (textual y/o sexual). Como ella misma afirma, su intención es “construir puentes”, no crear exclusiones o guetos. La suya no es una escritura de la rebelión ni de la reivindicación (*ibidem*: 60).

Sin embargo, la particularidad lingüística de las obras de Cisneros plantea numerosas dudas y serios retos a la hora de traducirlas, retos de los que la propia autora es plenamente consciente, pues, como dice:

Every language has its own charm in describing one thing or another, so I don't think that any one language could [convey the wealth of cultural and linguistic dichotomy I express in my work]. (*Ibidem*: 58)

Al afirmar esto, Cisneros está en gran medida manifestando su convencimiento de que su obra es intraducible. Sin embargo, la intraducibilidad de su escritura no es total. Asume que “un buen traductor” podría encontrar paralelismos: “you're not going to get identical lyricism, but you can get a different kind of lyricism” (*ibidem*: 58), lo que apunta a un concepto diferente de equivalencia; o, mejor dicho, no tanto a una equivalencia entre original y traducción, sino a la transferencia a otra lengua de los efectos estilísticos perseguidos por la autora. Sin explicitarlo, Cisneros entiende que plantear una traducción literal, “fiel” al original en el sentido tradicional del término, no es posible en su obra sin “traicionarla”. La intraducibilidad, pues, a la que hace mención la autora se cifra tan sólo en clave tradicional, de “fidelidad” y “literalidad” al texto original. Hasta cierto punto, lo que Cisneros reclama es un/a traductor/a creativo/a (con “a very creative mind”), aunque, como veremos más adelante, no exactamente (para decirlo como André Lefevere) un “spirited translator”, capaz de asumir libremente los riesgos de traducción que el original le impone.

My work is especially a challenge to Spanish language translators because sometimes I'm taking an original phrase or syntax of the original Spanish, translating it into English, and they've got to put it right back. (*Ibidem*: 58).

Ese “put it right back” presupone no sólo un/a traductor/a igualmente bilingüe, sino un/a traductor/a-escriptor/a: un/a traductor/a que no tan sólo reescriba el texto original en español, sino capaz de realizar la operación inversa, trasladando al español las particularidades lingüísticas y estilísticas del original en inglés. Puesto que, como la autora manifiesta, el significado no es a menudo lo más relevante en su obra, ni, por lo tanto, lo primero que hay que transmitir en la traducción: “Many times, when I write something it's for

sound, effect and not just for meaning [...]: I was trained as a poet” (*ibidem*: 58).

De ahí que la colaboración entre autor/a y traductor/a (en el caso que nos ocupa, autora y traductora) se plantee como un elemento fundamental en este proceso de translación. Así lo confiesa la propia Cisneros a propósito de Elena Poniatowska, su traductora de *The House of Mango Street*, y Liliana Valenzuela, traductora de *Woman Hollering Creek and Other Stories* y de la novela *Caramelo or Puro Cuento*. Una “estrecha colaboración” que, sin embargo, tal como la formula Cisneros, nos invita a una breve, pero importante, reflexión.

En efecto, Cisneros no entiende dicha colaboración según las teorías feministas sobre la traducción. No se trata, a su modo de ver, de una oportunidad para repensar las categorías de “identidad”, referidas a la mujer y su condición de mestiza; ni tampoco para subvertir el discurso patriarcal, asentado en jerarquizaciones y en dicotomías inamovibles. No existe, en la colaboración que Cisneros propicia con sus traductoras, ninguna reflexión sobre el sujeto/objeto femeninos de la traducción, sobre su escritura y la (re) escritura de la traducción que tanto Poniatowska como Valenzuela proponen. Se echa en falta, a decir verdad, una verdadera conciencia de la necesidad de una práctica traductológica no esencialista, abierta a un significado errático e inestable, que sin embargo su obra no deja de proponer. Su condición de escritora de la frontera, y su misma práctica literaria, afincada en el bilingüismo y la biculturalidad, así como sus modelos literarios,<sup>2</sup> podrían haber dado lugar a una reflexión de este orden, máxime en la “estrecha colaboración” que Cisneros confiesa con sus traductoras, y a la luz de las posiciones traductológicas heredadas del postestructuralismo. No obstante, no existe por su parte una verdadera problematización de los sujeto/objeto femeninos implicados en esta operación compleja de translación, y en nuestra opinión se desaprovecha, en gran medida, el importante potencial de la frontera como espacio crítico de reflexión sobre la representación del femenino, de análisis de la identidad/textualidad que lleva implícita, como también la reformulación de la dicotomía original/reproducción-traducción a la que nos invita. Así, a pesar de que ciertamente para ella “it’s been wonderfully illuminating for me to work with Liliana [Valenzuela]” (*ibidem*: 60), lo cierto es que la autora no contempla esa colaboración más allá de una simple guía para asesorar a la traductora y preservar el sentido original del texto. A decir verdad, su ideal de traductor/a responde más bien a un traductor/a imposible en su pluralidad, y por tanto difícilmente visible:

2. Las autoras bilingües y biculturales asiáticas: Maxine Hong Kingston y Gish Jen.

I hadn't really thought about it, to tell the truth [...]. A team of translators with different sexualities, from different regions and with different styles, different ideas makes for the translation to come out richer. (*Ibidem*: 61)

El hibridismo (sinónimo de "riqueza" para Cisneros) se perfila, una vez más, como eje hermenéutico de su proyecto de escritura, y, por lo mismo, el elemento más relevante en la transmisión de su obra a otra lengua/cultura. Como vimos, más arriba, su propósito estriba en "crear puentes" (*to build bridges*) y no en acentuar exclusiones: la suya es una escritura de la frontera con vocación "integradora" (manifestada incluso en la misma opción lingüística del inglés),<sup>3</sup> que se reafirma en el *melting pot* cultural, ese crisol donde coexisten e interactúan diferentes culturas. O, como se acostumbra a decir en el viejo dicho mexicano empleado al hablar de un amor imposible: "ni contigo ni sin ti".

Lo cierto es que la posición de Cisneros con respecto a la traducción de sus obras es bastante tradicional. Varias veces insiste en presentarnos la "estrecha colaboración" con sus traductoras como un modo de guiarlas, de evitar que cometan errores de interpretación, de asesorarlas en sus elecciones. Así, por ejemplo,

I'll have to ask the translator, 'Please cut that phrase, the reason it's repeated in English was for the rhythm but now in this language there's no alliteration so you'll have to cut it because it's redundant'. (*Ibidem*: 58)

O bien:

I like to collaborate with my translators when I can [...]. Sometimes the translator misreads a sentence or the intent why a character is saying something [...] the author knows the text and it helps. (*Ibidem*: 60)

Sin duda esa "misreading" o incomprensión del traductor/a es altamente revelador. Lo que Cisneros está reclamando, en realidad, en las citas que recogemos arriba no es otra cosa que la autoría del texto original, la inmutabilidad de su significado, relegando, una vez más, al/a la traductor/a a su posición subalterna tradicional. Su colaboración, por tanto, estriba tan sólo en una segunda escritura de autor, que garantiza la permanencia del significado en la traducción, y *autoriza* al/a la traductor/a a reescribirlo. Como la propia Cisneros confiesa: "[it] would be horrific for the translator to do it without the author's approval" (*ibidem*: 58). Y seguramente también debe ser horrible para la autora descubrir una tal transgresión o agresión.

---

3. Como la misma autora manifiesta: "I'm writing to a girlfriend like myself [...]. She is not in the margin" (*ibidem*: 59).

### 3. El revés del bordado

Traducir la literatura chicana, como toda realidad de frontera, es, sin duda, una operación compleja, puesto que los textos originales traen ya consigo una pluralidad textual y contextual difícil de trasladar. Dicha multiplicidad conlleva, por una parte, una peculiar relación entre texto original (híbrido) y traducción (necesariamente también híbrida). Por la otra, obliga, a nuestro entender, a un posicionamiento diferente con respecto al sujeto/objeto de la traducción: un posicionamiento que implica al/a la lector/a, en último término, en una experiencia de aproximación al original (y al significado) diferente y errática (Joysmith 1996).

Para muchos (y la propia Sandra Cisneros aludía a ello, como hemos visto más arriba), la traducción de textualidades fronterizas representa un *talking back*, es decir, una operación de reescritura al revés, lo cual sólo sería estrictamente cierto en el caso de traducción al español. Si el original en inglés muestra un uso abundante de términos en español y una sintaxis propia del español de México, entonces su traducción, en tales circunstancias, comporta necesariamente un viaje lingüístico de “regreso” hacia el español (pero, ¿a qué español?: ¿el español estándar de México, el español de Tejas, el chicano, el pachuco?), salpicado de términos en inglés (y ¿qué inglés?: ¿el inglés americano estándar, el *Spanglish*, el *slang*?) y transcripciones literales, incluso fonéticas, de frases y expresiones inglesas: una traducción híbrida, ni mexicana ni americana, para un texto original híbrido, ni americano ni mexicano, sino todo lo contrario.

En primer lugar, la autora propone dicho “regreso” como un intento de hacer accesible al público mexicano la textualidad chicana (es decir, del “otro lado”), en una operación no carente de significación en el plano identitario y crítico, máxime cuando se trata de la textualidad de una autora chicana (Castillo 1992, Hooks 1989). En segundo lugar, comporta una relación nueva de la autora con el mundo editorial, relación que persigue escapar al imperativo del discurso dominante a través de una traducción que preserve su peculiaridad lingüística y cultural desde la reconstrucción de su textualidad múltiple e híbrida, no canónica.

Nuestro propósito en este ensayo es analizar, precisamente, un caso concreto de *talking back* en la obra de las traducciones que Liliana Valenzuela ha realizado de los libros de Sandra Cisneros, en concreto, de *Woman Hollering Creek and Other Stories* (traducido como *El arroyo de la Llorona y otros cuentos*), y de la novela *Caramelo or Puro cuento* (traducida como *Caramelo*). En esta ocasión no nos interesa tanto profundizar en el estudio de las realizaciones de Liliana Valenzuela en el plano traductológico, cuanto analizar el

discurso sobre la traducción que dicha traductora presenta en sus traducciones, y cómo aborda la traducción de las obras de Cisneros, caracterizadas por los elementos que hemos destacado anteriormente. Por tanto, nuestro interés está en mostrar, a partir de las reflexiones de Liliana Valenzuela, una parte del pensamiento sobre la traducción en época contemporánea, surgido ante los retos multiculturales propios de nuestros tiempos.

Liliana Valenzuela, poetisa y escritora a su vez, es mexicana, nacida en la Ciudad de México, aunque afincada en Austin (Tejas) desde hace bastantes años, es decir, "habitante de la frontera de los Estados Unidos", como ella misma se define (Cisneros 2005: 540). Si bien comparte con la autora generación, así como un mundo cultural común (el de la frontera), su realidad se puede considerar el reverso de la de Cisneros, americana de origen mexicano o chicana, hija de padre mexicano, "chilandro"<sup>4</sup> para ser más precisos, (Alfredo Cisneros del Moral) y madre chicana (Elvira Cordero Anguiano). Como la misma autora ya puso de manifiesto en su dedicatoria a los cuentos recogidos en *Woman Hollering Creek and Other Stories*, su realidad es dual: "For my mama, / [...] who gave me the fierce language. / Y para mi papá, / [...] quien me dio el lenguaje de la ternura [...]": "the fierce language", es decir, el inglés, ese lenguaje de los bárbaros,<sup>5</sup> la lengua en la que, sin embargo, Cisneros elige escribir para "construir puentes" entre comunidades, como ella misma declara.

La relación de Valenzuela con la autora está documentada desde un principio. La confiesa la propia Cisneros (como vimos arriba); se manifiesta en las declaraciones de Valenzuela en su nota final a la traducción *El arroyo de la Llorona y otros cuentos*;<sup>6</sup> en los agradecimientos publicados en *Caramelo*; se explicita meridianamente en el único vocativo que la autora incluye en dichos agradecimientos ("Liliana, te debo por la historia del abuelo", Cisneros 2002: 536). Su afirmación "Liliana Valenzuela fue mi guía hacia el interior de México" (*ibidem*: 536) va más allá, a nuestro entender, de su estricto sentido literal, en un viaje que será también cultural (no sólo geográfico): un viaje de regreso de la propia autora a una realidad cultural que ya no comparte

4. Es decir, originario de la Ciudad de México que ha emigrado a Estados Unidos.

5. Véase, por ejemplo, la complejidad social y de clase que estriba el uso de una lengua u otra en ciertos contextos, incluso fronterizos, y los problemas e incomprensiones que dicha complejidad suscita, en el capítulo 46 de *Caramelo*: "Qué *estrangé* era el inglés. Maleducado y al grano. [...] ¡Era un lenguaje bárbaro! Cortante como las órdenes de un amaestrador de perro" (Cisneros 2005: 255-256).

6. "Tuve la buena suerte de participar en el primer taller de escritura que Cisneros impartiera en la casita del Women's Peace House en Austin, Texas. [...] Le agradezco a Sandra Cisneros *el haberme confiado la traducción* de este valiosísimo collar de perlas [los relatos de ese volumen]" (Cisneros 1996: 187-191; la cursiva es mía).

plenamente. En efecto, de la mano de Valenzuela, Cisneros cruza la frontera de otro modo y con otros propósitos, para adentrarse en una realidad que siempre fue en parte de sus mayores, pero no exactamente la suya, ni siquiera la de sus recuerdos.

Sin duda, Valenzuela es, en sus traducciones de Cisneros, una traductora que “se visibiliza”. Se hace presente bastante más allá del simple nombre que consta detrás de ese “traducido por...” que aparece en la portada interior (no en la cubierta, por cierto), y como titular del *copyright* de la traducción. Ya en *El arroyo de la Llorona...* se incluía una breve biografía de la traductora (“Acercas de la traductora”), detrás de la de la autora, así como una muy reveladora nota final, titulada “Ni chicha, ni limonada: Tras bambalinas con la traductora” (Cisneros 1996: 187-191), en la que Valenzuela explicaba las opciones lingüísticas adoptadas en su traducción de un original lingüísticamente de por sí muy complejo.<sup>7</sup> Seis años más tarde, en la traducción de *Caramelo, or Puro cuento*, Valenzuela prescinde ya de su breve nota biográfica, pero la edición de la traducción nos ofrece, en cambio, una reflexión sobre su traducción mucho más personal y más rica de matices: “Nota a la traducción: el revés del bordado” (Cisneros 2005: 539-544), junto a la bio-bibliografía de Sandra Cisneros, acompañada de muchas notas a pie de página sobre referencias culturales de todo tipo (y de ambos lados de la frontera), así como una cronología de la Historia de México (de 1519 al 2002: de la macrohistoria de los hechos históricos a la microhistoria de las “decenas de millones [que] abandonan sus hogares y cruzan fronteras ilegalmente cada año”, Cisneros 2005: 531). En dicha “nota a la traducción” nos centraremos a continuación para analizar en profundidad el planteamiento traductológico de Valenzuela.

Liliana Valenzuela inicia su reflexión desarrollando una de las metáforas del libro, y que da título al mismo: el bordado del rebozo inacabado color caramelo de la abuela enojosa, similar al “intrincado y fino bordado” que Cisneros ha tejido en su narración de prosa rica y con un estilo propio (*ibidem*: 539). Bordado como obra, “entretejiendo palabras en brocados”. Siendo la traducción de Valenzuela, por tanto, “otra versión de este bordado”, se nos presenta como escritura a su vez, pero en su reverso: el “revés del bordado”, como reza el título de la nota de Valenzuela, escrita con un claro propósito:

---

7. En palabras de la propia Valenzuela en su nota a la traducción, “Ni chicha, ni limonada: Tras bambalinas con la traductora”: “Algunos de estos cuentos usan el inglés formal, otros los modismos estadounidenses, otros reflejan el español del interior de México vertido al inglés y, aún otros, usan el inglés de la frontera salpicado generosamente de palabras y expresiones en español. Además, la escritora enriquece su texto con el náhuatl y el maya, dos de las lenguas indígenas mexicanas” (Cisneros 1996: 187).

El propósito de este epílogo es mostrar las opciones que elegí como si fueran las costuras al reverso del bordado, no aparentes a primera vista, pero que se encuentran ahí de todos modos, con sus nudos y retazos de colores. (*Ibidem*: 539-540)

La utilización de dicha metáfora no es sólo pertinente porque la proporciona la propia novela de Cisneros que Valenzuela traduce. Lo es también, doblemente, por desplazar la representación del proceso traductológico de las tradicionales metáforas sexuales (muy recurrentes en el pensamiento sobre la traducción desde hace siglos y hasta fechas recientes) a un campo metafórico completamente nuevo y diferente, caracterizado básicamente por lo femenino.<sup>8</sup> Se subvierte, por esta vía, la convención de la relación jerárquica entre texto y traducción (original y reproducción), pues la traducción se contempla no ya como una copia del original, sino como el propio bordado visto desde atrás, en sus costuras, en sus nudos, en sus retazos de colores que ponen de manifiesto el trabajo intrincado de la autora.

Ya en 1996, la reflexión de Valenzuela a partir de la traducción de *Woman Hollering Creek...* intentaba posicionarse de otro modo con respecto al original, es decir, al margen de la figuración sexual habitual, empleando en esta ocasión una metáfora de origen teatral. En efecto, “tras bambalinas” apuntaba a la voluntad de mostrar no ya el “revés”, sino las “interioridades” de su labor de traducción detrás de la representación, es decir, aquello que justificaba, o podía justificar, sus opciones como traductora, no exentas de importantes dificultades y serios retos desde un principio. En efecto, como Valenzuela declara,

la primera cuestión que tuve que enfrentar al traducir este libro era si usar el español estándar, ya sea ‘genérico’ o castellano, o usar el español mexicano y, más específicamente, el español tejano-americano, o ‘Tex-Mex’, como se le conoce afectuosamente a lo largo de la frontera. No me fue difícil optar por lo segundo, [...] porque es la intención explícita de la autora dar voz a la gente de origen mexicano, ora de este lado, ora del otro lado de ese río que algunos llaman Grande, otros Bravo y, aún otros, Colorado. (Cisneros 1996: 187-188)

Como podemos observar, en cualquiera de los dos casos, Valenzuela se sitúa en una posición desde la cual se realza desde el primer momento el carácter de (re)escritura que la traducción adquiere. No en balde, en la nota a la traducción de *Caramelo*, la traductora declaraba a renglón seguido su condición de autora: “Jugar con las palabras es parte de mi oficio de poeta”; y ponía

---

8. Véase, en este sentido, Chamberlain, Lori, 1988. “Gender and the Metaphorics of Translation”. *Journal of Women in Culture and Society* 13, Spring. pp. 454-472.

inmediatamente de manifiesto que a Cisneros “le causó alegría contar con la traducción de una compañera poeta” (*ibidem*: 540).

Con todo, eso no excluye que la traductora rinda homenaje en varias ocasiones a la autora y se muestre en posición subalterna.<sup>9</sup> Su conocimiento de Cisneros, su estrecha colaboración con ella, quien “me dio licencia poética para usar la imaginación y recrear la obra” (*ibidem*: 540), resultará, a fin de cuentas, fundamental en la operación traductológica que Valenzuela emprende, pues es de la propia autora de quien recibe la *autorización* para (re)escribir la obra en español.

Otro elemento especialmente subrayado por Valenzuela estriba en compartir un mismo *background* con la autora: “por el hecho de ser mexicana, originaria de la Ciudad de México, así como habitante de la frontera de los Estados Unidos, pude comprender mejor el mundo que Cisneros describe en la novela, mundo que ambas compartimos”. Una comprensión que se extiende más allá del ámbito lingüístico y comprende también la preparación como antropóloga de Valenzuela, herramienta necesaria no sólo para la traducción cultural que ésta emprende, sino incluso para interpretar correctamente “el complejo contexto cultural y social de los personajes” del libro (Cisneros 2005: 540). Puesto que toda traducción no es, al fin y al cabo, sino una lectura del original, y como tal, el/la traductor/a es “quizá el lector más cercano que una obra pueda tener” (*ibidem*: 540). Hasta tal punto esto es así, que lo que Valenzuela propone –llegado este punto y habida cuenta de la colaboración antes manifestada en una traducción que se concibe como (re) escritura del original– es una simbiosis con la autora, en una concepción de la traducción como “viaje al interior [de ésta]” para habitarlo por completo durante los meses que dura el proceso de traducción. Este “viaje interior”, esta casi transmutación que presenta la traductora al ingresar “en [su] mundo mágico y a la vez real” (*ibidem*: 540), no es nada nuevo y resulta común a la representación de la traducción poética desde hace siglos, una visión que, como es sabido, ha dado lugar incluso a curiosas explicaciones de la relación

---

9. Desde el principio, Valenzuela proclama la autoría de Cisneros: “Cuando comencé a traducir *Caramelo*, la novela de Sandra Cisneros, me sentí tan maravillada como abrumada ante la magnitud y complejidad de la empresa” (Cisneros 2005: 539). Su agradecimiento a la autora se reitera al final de la nota, en el mismo sentido: “le estoy infinitamente agradecida a Sandra Cisneros, quien *me ayudó con cuestiones de significado que sólo la autora podía pescar*, con su recuerdo nítido de lo que algunos personajes habían dicho o cómo lo habían dicho, y asimismo con su oído de poeta para lograr que ciertos pasajes cantaran tan melodiosamente como en el original” (*ibidem*: 544; la cursiva es mía).

entre autor/traductor, siempre con el propósito, como aquí, de preservar en la traducción la fuerza del original:

Mi intención fue la de lograr que los lectores en español sintieran el mismo asombro y admiración que sentí por el original desde que llegó a mis manos.  
(*Ibidem*: 540)

Y es que, de hecho, Valenzuela emprende la traducción de esta novela como si se tratara de poesía y no prosa, pues de ella destaca sobre todo su “lenguaje poético –la estructura a veces mínima, a veces compleja de sus oraciones, sus símiles y metáforas tan bien logradas–” (*ibidem*: 540), “sus elegantes cadencias, su aliteración y sus asonancias, la intrincada y elaborada estructura de sus oraciones [...] las onomatopeyas” (*ibidem*: 542). Nos hallamos, así pues, ante una poetisa que traduce a otra poetisa, en una operación de traducción que presupone no sólo la comunidad lingüística y cultural, sino una simbiosis entre ambas, una comunión de almas. Traducir será, para Valenzuela, transmitir ese asombro que ella sintió ante el original, y sinónimo de (re)escribir.

Las peculiaridades lingüísticas de la novela de Cisneros no podían obviarse en esta ocasión, como ya ocurrió en la nota de la traductora publicada en *El arroyo de la Llorona...* De nuevo reaparece esa “realidad que existe al margen de la realidad imperante y que nosotros [bilingües de aquellos espacios fronterizos de Estados Unidos] vivimos como propia” (*ibidem*: 540). Una realidad que Cisneros reproduce no exactamente en su acontecer, sino en “la completa naturalidad con que los habitantes de estas comunidades fronterizas sintetizan un lenguaje formado de palabras en inglés y español” (*ibidem*: 541). Lo que Valenzuela destaca es, por tanto, el mestizaje lingüístico-cultural, presente en *Caramelo...* en un grado aún mayor que en *Woman Hollering Creek...*, pues la autora, en su última novela, “crea un efecto novedoso al traducir literalmente ciertas frases [...] expresiones muy mexicanas al inglés”: un efecto de extrañamiento, en fin, “que sumerge a sus lectores en este mundo híbrido o mestizo por excelencia, de referencias culturales dobles” (*ibidem*: 541).

Las complejidades –poéticas y lingüísticas– del original cisneriano exigen a Valenzuela una serie de estrategias de traducción y de licencias que ella denominará “poéticas” –“me he permitido”, dirá, por ejemplo, Valenzuela (*ibidem*: 541); “con el permiso de la autora, cuando no he podido reproducir exactamente [...], he buscado otros sitios en donde crear un eco de estos elementos poéticos”–, licencias capaces de dar cuenta de la riqueza de la obra original en sus varios planos. La meta que se persigue con dichas estrategias será:

Recrear este lenguaje de la frontera, de la manipulación de códigos lingüísticos que se suceden a menudo a una velocidad vertiginosa en personas que habitan dos mundos a la vez. (*Ibidem*: 541)

Para lo cual la traductora declara haber tenido que recurrir al uso de arcaísmos, regionalismos, expresiones no aceptadas por la lengua estándar, así como incorrecciones propias de la lengua hablada, o incluso del español “pochó” de los chicanos... Su propósito ha sido reflejar, con éxito a nuestro entender, una pluralidad lingüística que no sólo enfatiza las diferencias entre español e inglés, sino también, y muy especialmente, las diferencias sociales entre los que hablan el español de México, los que hablan el español de los chicanos, los que hablan el inglés de la frontera, o los que hablan el inglés estándar. Puesto que los personajes de Cisneros no sólo se definen por sus peculiaridades lingüísticas según su origen, sino también según su extracción social (por ejemplo, Zoila, la madre de la protagonista, que se expresa como chicana, pero también con un lenguaje propio de la clase trabajadora), y de su edad (por ejemplo, la voz de la protagonista, Lala, cuando es una niña, o cuando es una adolescente).

La operación de Valenzuela, sin embargo, se ve impelida a ir más allá en esta aventura, de la mano de lo que el propio texto original propone, puesto que Cisneros emplea en su novela muy a menudo la pronunciación fonética de un inmigrante mexicano tratando, sin conseguirlo, de hablar inglés correctamente: “yo he tratado de volcar a un inglés fonético desde el punto de vista del español [...] esas traducciones literales de las expresiones que el padre [de la protagonista] inventa” (*ibidem*: 542).

En su conjunto, Valenzuela emprende una traducción capaz de dar cuenta del grado de subversión al discurso dominante que se halla presente en la escritura chicana del original; capaz de escapar, en lo posible, de los canales homogeneizadores dominantes en la edición y distribución del libro. En palabras de la propia traductora:

La traducción no puede menos que buscar la relación inversa pero proporcional, para invertir así también los códigos lingüísticos del español (*ibidem*: 543),

de tal modo que la traslación que se nos propone aquí exige un trabajo de investigación y documentación, en colaboración con otras varias personas, a las que Valenzuela no dejará de rendir agradecimiento en su nota, de manera similar a la autora:

Pues así como la autora realizó un gran trabajo de investigación y hasta podría decirse de etnología al rescatar de la tradición oral la manera de hacer rebozos, al igual que las costumbres y dichos mexicanos, *yo también tuve que*

*investigar los términos más apropiados hablando con la gente. (Ibidem: 543; la cursiva es mía)*

Tal investigación y documentación comporta, como vemos, una recuperación de la tradición oral y femenina –en la traducción como en el original–, doblemente silenciada en el discurso dominante, y nos perfila la operación de traducción emprendida por Valenzuela no sólo como el *talking back* del que hemos hablado al principio, sino como una traducción cultural en su pleno sentido.

Con todo, al concluir su nota, Valenzuela manifestará, una vez más, la provisionalidad de su traducción –de toda traducción, al fin y al cabo– desde el momento que responde tan sólo a una lectura del original: “puede haber tantas traducciones como traductores, cada uno ofreciendo su propia interpretación de una obra” (*ibidem*: 544). Y, por encima de todo, el convencimiento en las opciones de traducción adoptadas, no exentas de riesgos (“toda estrategia implica asimismo riesgos y responsabilidades”, *ibidem*: 544), asumidos con la esperanza de haber “logrado representar las intenciones de la autora y [haber reflejado] sus valores estéticos lo mejor posible” (*ibidem*: 544): es decir, asumidos desde la (re)escritura del original, “en colaboración con la autora”, con el propósito de:

ofrecer a los lectores de habla hispana *una versión fidedigna, a mi leal saber y entender*, de una novela que seguramente habrá de enriquecer la literatura chicana y el acerbo cultural de todos los latinos y, por ende, la literatura estadounidense y mundial. (*Ibidem*: 544; la cursiva es mía)

Como decíamos arriba, la traducción como (re)escritura. Una traducción híbrida, ni mexicana ni americana, para un texto original híbrido, ni americano ni mexicano, sobre una realidad híbrida, ni americana ni mexicana (sino todo lo contrario): “el revés del bordado”.

### Bibliografía

- ANZALDÚA, Gloria. (1987) *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- CASTILLO, Debra A. (1992) *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*. New York: W.W. Norton & Company.
- CISNEROS, Sandra. (1992) *Woman Hollering Creek and Other Stories*. New York: Vintage Books.
- CISNEROS, Sandra. (1996) *El arroyo de la Llorona*, traducido por Liliana Valenzuela. New York: Vintage español.
- CISNEROS, Sandra. (2002) *Caramelo or Puro cuento*. New York: Alfred A. Knopf-Random House.

- CISNEROS, Sandra. (2005) *Caramelo*, traducido por Liliana Valenzuela. Barcelona: Seix Barral (1ª ed. 2002).
- CHAMBERLAIN, Lori. (1988) "Gender and the Metaphors of Translation". *Journal of Women in Culture and Society* 13, Spring. pp. 454-472.
- GODAYOL, Pilar. (1996) "Interviewing Sandra Cisneros: living on the frontera". In *Other Words* 7. pp. 55-61.
- GODAYOL, Pilar. (2000) "Living on the Border. Feminine Subjectivity in Translation". En: *Investigating Translation*, 4th. International Congress. Amsterdam: John Benjamins. pp. 37-42.
- GODAYOL, Pilar. (2002) "Gloria Anzaldúa: consciència de mestissa". *Asparkia. Investigación feminista* 13: monográfico *Mujeres y (pos)colonialismos*. Publicaciones Universitat Jaume I. pp. 183-186.
- HOOBS, Bell. (1989) *Talking back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press.
- JOYSMITH, Claire. (1996) "Bordering culture: traduciendo a las chicanas". *Voices of Mexico* 37, oct-nov. pp. 103-108.
- MAIER, Carol. (1989) "Notes after words: looking forward retrospectively at translation and (Hispanic and Luso-Brazilian) feminist criticism". En: Vidal, H. (ed.). *Cultural and historical grounding for Hispanic and Luso-Brazilian feminist literary criticism*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature. pp. 625-653.
- REBOLLEDO, Tey Diana. (1995) *Women singing in the snow: a cultural analysis of chicana literature*. Tucson: The University of Arizona Press.