



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

Here comes Sappho: análisis de las traducciones al español de los juegos de palabras en *The Poetics of Sex* de Jeannette Winterson

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRA EN TRADUCCIÓN

PRESENTA

SANDRA RÍOS ACOSTA

ASESOR

DR. ERIK DANIEL FRANCO TRUJILLO

CIUDAD DE MÉXICO

14 DE NOVIEMBRE 2022



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

Here comes Sappho: análisis de las traducciones al español de los juegos de palabras en

The Poetics of Sex de Jeannette Winterson

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRA EN TRADUCCIÓN

PRESENTA

SANDRA RÍOS ACOSTA

ASESOR

DR. ERIK DANIEL FRANCO TRUJILLO

CIUDAD DE MÉXICO

NOVIEMBRE 2022

Los estudios de posgrado, así como su conclusión con la presente tesis, fueron realizados gracias al apoyo del SNP del CONACYT.

COMISIÓN LECTORA:

Dra. Niktelol Palacios Cuahtecontzi

Dra. Anna D'Amore Wilkinson

AGRADECIMIENTOS

Mi experiencia durante esta maestría, de la que es fruto el presente trabajo, no fue lo que yo esperaba, dado que se vio marcada, como la de muchos, por una pandemia global que nos arrojó de la noche a la mañana a un mundo nuevo, desconocido y aterrador. Por ello agradezco de todo corazón a mis maestros y compañeros por el inconmensurable apoyo proporcionado durante tan inéditas circunstancias. En particular agradezco a mi asesor el Dr. Erik Franco y a la Dra. Niktelos Palacios, pues fue gracias a su paciencia, dedicación y comprensión que logré llegar a este punto. Asimismo, agradezco a la Dra. Anna D'Amore por motivarme en cada paso de este camino y a mis amigas, Chelseae y Karmina, quienes me motivaron a continuar durante los momentos en los que no veía otra opción más que rendirme. Finalmente, dedico este trabajo a mi familia, especialmente a mi madre, cuyo apoyo me ha permitido lograr cosas que jamás hubiese imaginado, quien con cariño y sacrificio me ha abierto camino para poder lograr todo lo que me propongo, el orgullo que siento de ser su hija es inmenso y espero se vea reflejado en todo lo que hago. ¡Gracias, Mamá!

Lastly, thank you to my dear online friends who kept me company and cheered me on through the finish line.

INTRODUCCIÓN

1. *THE POETICS OF SEX*: SU AUTORA Y SUS TRADUCCIONES

1.1. JEANETTE WINTERSON

1.1.1. EL ESTILO NARRATIVO DE JEANETTE WINTERSON

1.1.2. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

1.1.3. ESTRUCTURA DE LA OBRA

1.2. LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

1.2.1. MARÍA INÉS CASTAGNINO

1.2.2. ALEJANDRO PALOMAS

1.3. COMENTARIOS FINALES

2. JUEGOS DE PALABRAS: CARACTERÍSTICAS, FUNCIONES Y TRADUCCIÓN

2.1. LOS JUEGOS DE PALABRAS COMO FENÓMENO LINGÜÍSTICO.

2.1.1. LA AMBIGÜEDAD

2.1.2. FIGURAS RETÓRICAS

2.1.3. INNOVACIÓN LÉXICA

2.2. LAS FUNCIONES DE LOS JUEGOS DE PALABRAS

2.3. LOS JUEGOS DE PALABRAS Y LA TRADUCCIÓN

2.3.1. DELABASTITA Y LA TRADUCCIÓN DE JUEGOS DE PALABRAS

2.3.2. ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN

2.4. COMENTARIOS FINALES

3. MÉTODO DE RECOLECCIÓN DE DATOS

3.1. SELECCIÓN DE UNIDADES A ANALIZAR EN EL TEXTO FUENTE

3.2. MECANISMOS LINGÜÍSTICOS DISPARADORES DEL JUEGO

3.2.1. AMBIGÜEDAD

3.2.2. FIGURAS RETÓRICAS E INNOVACIÓN LÉXICAS

3.3. CLASIFICACIÓN DE JUEGOS DE PALABRAS

3.3.1. ETIQUETADO DE TRADUCCIONES

4. ANÁLISIS

4.1. SKOPOS

4.2. CONSTELACIONES DE REFERENCIAS

4.3. ANÁLISIS COMPARATIVO

4.3.1. AMBIGÜEDAD

4.3.1.1. AMBIGÜEDAD LÉXICA

4.3.1.2. AMBIGÜEDAD FONOLÓGICA

4.3.2. INNOVACIÓN LÉXICA

4.3.3. METÁFORA

4.3.4. EUFEMISMOS

4.3.5. IRONÍA

4.4. COMENTARIOS FINALES

5. CONCLUSIONES

6. ANEXOS

6.1. AMBIGÜEDAD

6.2. METÁFORA

6.3. EUFEMISMOS

7. BIBLIOGRAFÍA

Introducción

You may forget but

Let me tell you

this: someone in

some future time

will think of us

Sappho (trad. Mary Barnard)

A lo largo de la historia de la literatura occidental, las voces femeninas han tenido que luchar para hacerse de un espacio en el que se les permita producir y publicar obras literarias, en el que se reconozca su capacidad creativa y sus contribuciones al ámbito literario y académico. Históricamente, las mujeres que han buscado adentrarse en tales ámbitos han visto su camino obstaculizado por una gran variedad de razones, la mayoría pertinente a su género, tal como las responsabilidades que les son socialmente atribuidas, cuidar del hogar, criar hijos, atender esposos, padres, incluso hermanos, así como sus limitaciones monetarias al ser económicamente dependientes de los hombres en sus vidas, sin olvidar su acceso limitado a instituciones educativas. Aquellas que lograban superar estos obstáculos y producían obras literarias se topaban con más limitaciones, como las de ver su trabajo desacreditado o rechazado, o de ser consideradas incapaces de producir obras de calidad por el simple hecho de haber nacido mujer¹. Por esta razón muchas escritoras se veían en la necesidad de publicar sus obras de forma anónima o bajo seudónimos masculinos². Esta lucha resulta doblemente ardua para las voces femeninas que no encajan dentro del modelo elitista, eurocéntrico y heteronormativo que tiende a dominar los ámbitos académicos, incluso en nuestros días³.

¹ En el capítulo 'Prohibitions' de su libro *How to Suppress Woman's Writing*, Joanna Russ ahonda sobre los obstáculos a los que se enfrentaban y siguen enfrentando las mujeres que desean ser escritoras (1983, 17-29).

² Ejemplos de esto son Hilda Dolittle, quien publicaba únicamente como H.D., Amantine Dupin, quien publicaba como George Sand, Mary Ann Evans como George Eliot, al igual que las hermanas Brontë, Anne publicaba como Acton, Emily como Ellis y Charlotte como Curren, todas con el apellido Bell.

³ Véase Sherry Simons, Rosemary Arrojo, y Louis Von Flotow, quienes han trabajado el tema desde el ámbito del feminismo.

La literatura escrita por personas que no encajan dentro del modelo preestablecido bien sea por cuestiones de raza, clase, género, culturales, lingüísticas o de identidad sexual, históricamente tiende a ser menos difundida; un ejemplo de esto son los textos escritos por o sobre lesbianas. En muchas ocasiones, las obras de esta índole encuentran su mensaje tergiversado o la identidad sexual de sus escritoras termina por ser completamente suprimida. Es importante tener en cuenta que el grado al que se pueden ver afectados este tipo de textos depende del contexto histórico, cultural y social en el que se escriben y publican. Como ejemplo veamos el caso de *Orlando* (1928) de Virginia Woolf y *The Well of Loneliness* (1928) de Radclyffe Hall; mientras que este último fue acusado de obsceno por defender prácticas antinaturales entre mujeres, *Orlando* no sufrió tales acusaciones o repercusiones legales. Esto se debe a que mientras Hall utilizaba su texto para tomar una postura política, se consideraba que la obra de Woolf solo tenía la intención de divertir, por lo que se le tachaba de inofensiva (Parkes, 1994: 434). Esta comparación no busca demeritar la obra de Woolf, ni su importancia en el ámbito literario, sino ejemplificar cómo la aceptación de cierto tipo de obras depende en gran medida de la capacidad de su autor para alinearse con ciertas expectativas sociales. Con esto mi intención no es limitar la experiencia femenina en el ámbito literario únicamente a estos factores, pues se trata de un tema complejo afectado por gran número de variantes, si no la de establecer un panorama general sobre ella. Cabe reconocer que estas limitaciones han ido disminuyendo a largo del tiempo, gracias en gran parte al esfuerzo del movimiento feminista por exigir y defender los derechos de las mujeres, lucha que no termina, pues incluso hoy en día historias específicamente sobre lesbianas aún se ven sujetas a menor difusión y mayor censura⁴.

⁴ Recientemente llama la atención la cancelación de series con temáticas lésbica, como *First Kill*, *Gentleman Jack*, *Sense8* y *The Wilds* por mencionar algunas cuya cancelación causó gran confusión entre sus espectadores al ser programaciones con altos números de audiencia. Mientras que las empresas productoras proporcionan otras justificaciones, esta tendencia llama la atención, particularmente cuando se comparan los números con otros programas que se mantienen al aire. <https://www.intomore.com/tv/netflix-keep-canceling-wlw-shows/> recuperado el 22 de agosto de 2022.

La obra que aquí analizo es *The Poetics of Sex*⁵ (1993) de Jeanette Winterson a la par de sus traducciones al español. El cuento relata de forma poco ortodoxa una relación amorosa entre dos mujeres, Picasso y Sappho. Mi interés yace en los juegos de palabras que permean el cuento, a través de los cuales la autora logra, de forma creativa, lúdica, irónica e ingeniosa, hacer una crítica de la visión estereotipada que la sociedad dominante suele tener de las lesbianas. A partir de estos juegos de palabras y las funciones que cumplen en el *texto fuente* (en adelante TF), mi interés ha sido observar y analizar cómo estos juegos se trasladan desde el texto fuente a la cultura meta en sus traducciones al español. Mi investigación arrojó solo dos traducciones del cuento al español, las cuales fueron producidas en dos contextos muy diferentes, una fue creada en el 2000 por Inés Castagnino para un público lector muy específico, su propósito era el de ser sometida a un análisis literario por parte de los alumnos de la licenciatura en lenguas inglesas de la Universidad de Buenos Aires. En cuanto a la otra traducción, esta fue realizada por Alejandro Palomas para la editorial Lumen como parte del libro *El mundo y otros lugares* (2015) (aspecto que trato más a fondo en las secciones 1.2., 1.2.1., 1.2.2. y 4.1.).

En su texto *Gay Community, Gay Identity and the Translated Text* (2000) Keith Harvey habla sobre la importancia de una representación adecuada de las identidades homosexuales a través de obras traducidas y resalta el papel de la literatura lésbica como herramienta indispensable para la construcción de una identidad lésbica⁶ al proporcionar un sentido de pertenencia a una comunidad; obras donde puedan ver reflejadas tanto sus experiencias de vida, como sus luchas y victorias (2000: 140). De la misma forma, Antonio Martínez Pleguezuelos habla sobre el potencial que tiene la traducción para fijar estructuras cognitivas sobre sexualidades disidentes y así funcionar como una herramienta política que ayude a visibilizar nuevos paradigmas identitarios (2018: 16). De acuerdo con esto establezco

⁵ En adelante solo *Poetics*.

⁶ Esto no se debe entender como una identidad monolito aplicable a todas las lesbianas, sino como la creación de espacios donde las personas que se identifican como tal pueden relacionarse entre sí, compartiendo vivencias de acuerdo con su contexto. Por ejemplo, la experiencia de una mujer lesbiana de clase media alta en el reino unido será muy diferente a la de una de clase baja en México, por lo que es importante recordar que la creación de identidad depende de muchos otros factores.

que la obra de Winterson forma parte de este proceso de creación identitaria y comunidad, pues la forma en que utiliza la palabra para relatar historias llenas de personajes que no encajan dentro del *statu quo*⁷ es un acto contestatario por sí mismo. Si bien este trabajo se ciñe más al aspecto lingüístico de los juegos de palabras y no tanto a la creación de identidad que estos producen, resulta útil tener dicho aspecto del texto presente, dado que la identidad sexual de los personajes forma parte central del uso y funciones de los juegos de palabras.

Por otro lado, la traducción de juegos de palabras es una tarea complicada, debido en gran parte a que la comprensión de los múltiples sentidos que encapsulan depende de varios factores, por ejemplo, el contexto cultural y lingüístico que les respalda. Por lo tanto, el traductor debe comprender a profundidad, no solo la lengua fuente, sino también su cultura, de tal modo que pueda identificar, si no todos, por lo menos la mayoría de los múltiples sentidos que surgen de los juegos de palabras y la forma en que esta multiplicidad afecta la interpretación del texto. El análisis comparativo será mi herramienta principal para identificar cómo se enfrentaron los traductores a la transferencia de dichos elementos, las estrategias utilizadas y el contexto que da forma a cada una de las traducciones. Es importante aclarar desde este momento que este análisis no busca establecer una traducción por encima de la otra en cuestión de calidad, sino identificar los factores que puedan influir al momento de enfrentarse a textos de este tipo.

Por esta razón, mi objetivo principal es analizar la traducción de los juegos de palabras en las dos traducciones al español de *Poetics*, para esto es necesario identificar los juegos de palabras en el TF. Con este fin me apoyaré en el modelo establecido por Dirk Delabastita, quien en su libro *There's a Double Tongue: An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet* (1993) presenta una minuciosa categorización de los juegos de palabras y de algunas estrategias de traducción aplicables a ellos. Por lo que es necesario identificar y catalogar las funciones de los juegos de palabras dentro del TF tomando en cuenta su contexto. El contexto en el que se producen los juegos de palabras es de gran importancia y abarca no solo el *microcontexto*, entiéndase como el

⁷ La presencia de este tipo de personajes no se limita a *Poetics*, sino que son figuras constantes en su producción literaria, ya sean personajes homosexuales, no binarios, eunucos o travestis, por mencionar algunos.

texto que rodea el juego de palabras, sino también el *macrocontexto*, siendo este el ámbito sociocultural en el que se producen. Asimismo, es necesario identificar las estrategias traductológicas aplicadas a los juegos de palabras en los *textos meta* (en adelante TM) con el fin de analizar la forma en que estas rescatan los juegos de palabras, y en caso de no hacerlo identificar si se lleva a cabo algún tipo de priorización de sentidos.

Para lograr este objetivo parto desde tres preguntas que me servirán como guía de la investigación:

- ¿Qué función o funciones cumplen los juegos de palabras en el texto, tanto TF como TM?
- ¿Qué herramientas lingüísticas utiliza la autora para crear los juegos de palabras?
- ¿Cuál función de los juegos de palabras se prioriza en las traducciones y cómo afecta dicha priorización el traslado de los juegos desde el TF hasta el TM?

La importancia del contexto en cuanto a la traducción de los juegos de palabras va de la mano con lo que el lingüista Hans Vermeer denomina *Skopos*, palabra tomada del griego que significa ‘propósito’ y se refiere a la razón de ser de una traducción (véase sección 4.1.). La teoría del Skopos (a la par de otros académicos como Katharina Reiss con su categoría funcional (1971) formó parte importante del enfoque funcionalista dentro de los estudios de la traducción a finales del siglo veinte (particularmente en Alemania). Los cuales centraban su atención en los elementos extratextuales que influyen en el proceso traductológico, más allá de la *equivalencia*⁸. Por ende, el skopos de cada traducción jugará un papel importante

⁸*Equivalencia* entendida como la similitud entre una palabra o una expresión en un idioma y su traducción en otro. El tema de la equivalencia es uno muy discutido en el ámbito de la traducción, desde Jakobson centrándose en la diferencia en la estructura y terminología de los idiomas, donde para ser equivalentes el TF y el TM se representarán de formas diferentes de acuerdo con el sistema lingüístico al que pertenecen. Nida por su parte, identificaba dos tipos de equivalencia: formal, aquella que centra su atención en el mensaje, su forma y su contenido, y dinámica, donde la relación entre el receptor y el mensaje del TM debe ser la misma, dentro de lo posible, que la relación que existe entre el receptor y el mensaje en el TF. Asimismo, Nida establece lo que es el efecto de equivalencia para lograr una traducción adecuada, esto significa que la traducción debe cumplir con cuatro requisitos: tener sentido, transmitir el espíritu y la forma del TF, poseer una forma de expresión

en el proceso de análisis. Este trabajo estará dividido en cuatro capítulos, en el primero contextualizaré el texto a trabajar a partir de su autora y el ámbito social en el cual se desarrolló su creación, al mismo tiempo contextualizaré las traducciones proporcionando información general sobre los traductores y la producción de sus traducciones. En el segundo capítulo presento una definición de los juegos de palabras, de acuerdo con lo establecido por Dirk Delabastita, para esto ahondo en las características de los mismos, así como las herramientas lingüísticas y retóricas de las cuales se puede echar mano para su creación. Asimismo, listo y ejemplifico las principales estrategias de traducción aplicables a los juegos palabras. El tercer capítulo incluye el proceso aplicado para crear la base de datos que da forma a este trabajo, detallando la elección de unidades a analizar y proporcionado un etiquetado de estas, que facilite tanto el análisis de las unidades como la identificación de las estrategias de traducción aplicables a cada una. El capítulo cuatro incluye un breve análisis del skopos pertinente a cada traducción, asimismo enlista los referentes contextuales pertinentes a las unidades, por último presento el análisis comparativo de cada unidad donde se analizan las unidades del TF con sus contrapartes en los TM. Finalmente, presento las conclusiones alcanzadas a través del análisis comparativo, resaltando la importancia del contexto al momento de enfrentarse a la traducción de juegos de palabras, pues enfrentarse a ellos como unidades aisladas resulta poco productivo y puede afectar la representación del TF en las culturas meta.

natural y fácil, y producir una respuesta similar a la del TF (Munday, 2016). La discusión en torno al tema es amplia, véase a Susan Bassnett (1980), Peter Newmark (1981) y Anthony Pym (2007).

1. *The Poetics of Sex*: su autora y sus traducciones

“No person, trying to take responsibility for her or his identity, should have to be so alone. There must be those among whom we can sit down and weep, and still be counted as warriors.”

Adrienne Rich, *Sources* (1983)

En este capítulo me centro en contextualizar y describir el cuento *The Poetics of Sex*, ubicar la relación que existe entre sus personajes y otras obras de Jeanette Winterson y hacer una breve semblanza biográfica de la autora, el capítulo constará de tres secciones principales. La primera presenta información general sobre la autora, su estilo narrativo y la recepción crítica de su producción literaria. Esta contextualización en torno a su vida es importante, ya que lo autobiográfico forma parte sobresaliente de su obra. En la segunda sección me adentro en realizar una descripción de *Poetics*, con lo cual busco proporcionar una idea general sobre la hibridez de estilo que presenta el cuento y vislumbrar la red de relaciones entre sus personajes y algunas otras obras de Winterson, pues otra de las características principales de su escritura es la intertextualidad⁹, tanto interna como externa que existe en ella. Por último, en la tercera sección centraré mi atención en las traducciones al español de *Poetics*, la situación contextual en la que surgieron y el perfil profesional de sus traductores: Inés Castagnino y Alejandro Palomas. En resumen, pretendo enmarcar el contexto social que rodea al cuento y destacar los elementos más relevantes del estilo narrativo de la autora con el fin de insertar la obra a analizar en un periodo específico de su producción literaria.

1.1. Jeanette Winterson

Jeanette Winterson es una escritora inglesa quien ingresó al ámbito literario con su primera novela *Oranges Are Not The Only Fruit* (1985). A lo largo de su carrera literaria ha navegado a través de una amplia gama de géneros literarios como la novela, el teatro, el cuento y ha

⁹ Por intertextualidad me refiero a aludir o apuntar a otras obras dentro de su trabajo, por ejemplo, obras clásicas o referencias que forman parte de la cultura popular. En este caso, Winterson tiende a referir e interconectar sus propias obras.

incursionado en la escritura de guiones cinematográficos¹⁰ y de televisión, cómics y literatura infantil. Nacida en Manchester en 1959, Jeanette fue adoptada por Constance y John William Winterson, quienes eran cristianos pentecostales profundamente religiosos que buscaron criarla para que se convirtiese en misionera. La autora ha señalado que su primer contacto con la literatura fue a través de la biblia y sermones que se le hacía estudiar y escribir cuando era pequeña, ya que ningún otro tipo de libro era permitido dentro del hogar. A los 16 años, Winterson se separó de su familia después de que se descubriera su relación amorosa con otra chica (Winterson, 2011). Durante este tiempo la joven dormía donde podía, en casa de amigos, en una tienda de campaña y, más adelante, en su auto. Durante el día asistía a la escuela y por la tarde y en fines de semana tomaba cuanto trabajo podía para sobrevivir, ya fuese como vendedora de helados, y trabajos varios en el mercado, como asistente en una funeraria y después en una biblioteca pública. Después de graduarse de la preparatoria, trabajó durante un año en un hospital psiquiátrico cuidando de los pacientes de larga estancia, fue así como pudo ahorrar dinero para mudarse y estudiar Literatura en la Universidad de Oxford (Winterson, 2021).

En 1985, cuando Winterson tenía veinticinco años, la editorial Pandora publicó *Oranges Are Not The Only Fruit* (en adelante solo *Oranges*), una novela semibiográfica que cuenta la historia del personaje Jeanette, cuya historia, en muchos puntos, corre en paralelo a la de la escritora, tales como su adopción, el momento en que sus padres descubriendo su amorío con otra chica y su expulsión del hogar (Winterson, 2011, 2). El texto mezcla varios géneros en su estructura, como la autobiografía, la novela, los cuentos de hadas¹¹, los relatos artúricos, y la poesía, así mismo incluye elementos religiosos tanto en su estructura como en su contenido. Por ejemplo, se divide en ocho secciones, cada una con el nombre de los primeros ocho libros de la biblia, igualmente hace referencia a multitud de obras y autores clásicos de la literatura británica, como Beowulf, Charlotte Bronte, William Yeats y Tennessee Williams, por mencionar algunos. La popularidad de *Oranges* fue tal que la BBC

¹⁰ En su repertorio como guionista tiene la miniserie de su libro *Oranges Are Not the Only Fruit* (1990), un episodio de *Jackanory Junior* (2007), y las películas *Shade of Fear* (1994) e *Ingenious* (2009).

¹¹ A lo largo del relato la autora introduce varios cuentos de su propia creación que se entrelaza con las acciones y vivencias del personaje principal.

produjo una miniserie de tres partes para televisión basada en la obra, para la que Winterson estuvo encargada de adaptar el guion. La serie ganó varios premios BAFTA, uno de ellos por ‘Mejor serie dramática’ en 1991, así como el *GLAAD Media Award for Outstanding TV Movie or Limited Series*¹² del mismo año.

The BBC film adaptation of *Oranges* (1990), for which Winterson won the best TV script prize at Cannes, led the author to emerge as a defender of sexual freedom and voice against religious fundamentalism. While still under 35, three of her first four fictions became staple texts of courses on the postmodern novel, gender and feminist studies, and modern British literature. (Harzewski, 2008: 71)

Winterson siempre ha sido abierta sobre su sexualidad, tanto en su obra como ante los medios de comunicación y, dado el aspecto autobiográfico de su primera novela, desde un inicio se le clasificó como una escritora lésbica/lesbiana, o sea una escritora que se identifica como lesbiana y quien representa dicho aspecto de su identidad dentro de su obra. La autora ha rechazado esta etiqueta a lo largo de los años argumentando que si bien ella se identifica como lesbiana y feminista, sus obras no son creadas con el fin explícito de representar estos aspectos y prefiere que se le refiera simplemente como escritora, de la misma forma como a los hombres se les asume y valora únicamente como escritores, independientemente de las temáticas que aborden en sus obras (Onega, 2006: 3). A pesar de esto, como se menciona en la cita anterior, gran parte de su obra ha llegado a formar parte de los programas de estudios de género y feministas.

Esta actitud honesta y, en ocasiones, desafiante la llevó a ser considerada durante los años 90 como la *enfant terrible* de la ficción británica contemporánea. Como ejemplos de

¹² GLAAD, por sus siglas en inglés (Gay and Lesbian Alliance Against Defamation) es una organización fundada en 1985 como protesta contra la difamación que sufrían los miembros de la comunidad LGBTQ+ durante la pandemia del SIDA en Estados Unidos. Hoy en día esta organización premia y resalta la representación positiva de dicha comunidad en los medios de comunicación, igualmente funge como agencia de asesoría para una representación adecuada de identidades disidentes. (<https://www.glaad.org/about> consultado el 16 de marzo de 2022).

esta actitud rebelde está la osadía de nominar su propia obra, *Written on the Body* (1992), como mejor libro del año cuando el periódico *Telegraph* le pidió un candidato para el título, y *The Penguin Book of Lesbian Short Stories* al año siguiente, el cual incluía algunos cuentos suyos. Asimismo, cuando el *Sunday Times* la invitó a nominar un escritor para el título de ‘Mejor escritor vivo’ de ese momento, ella optó por nominarse a sí misma (Harzewski, 2008: 70). De igual manera, en algunas entrevistas se ha mostrado orgullosa de contar e inventar algunas anécdotas extravagantes y curiosas sobre su vida personal, como cuando señaló que al mudarse por primera vez a Londres tuvo que dedicarse a ofrecer servicios sexuales a mujeres frustradas en su matrimonio, quienes le pagaban no con dinero en efectivo, sino con utensilios de cocina de la marca *Le Creuset*. Después reconoció que tales historias eran mentira (Harzewski, 2008: 70). Su vida personal también causó conmoción cuando se descubrió que su novela *The Passion* (1987) estuvo inspirada en su amorío con Pat Kavanagh, su publicista durante esa época y quien decidió dejar a su esposo para vivir su relación con la autora. Lo mismo ocurrió con su pareja Peggy Reynolds, haciéndose así fama de ser un peligro para las mujeres casadas (Harzewski, 2008: 70). Winterson no solo ha sabido hacerse notar por su talento e irreverencia como escritora, sino que como lesbiana ha perturbado los valores y expectativas de su entorno al vivir abiertamente su sexualidad.

1.1.1. El estilo narrativo de Jeanette Winterson

Debido a su inclinación por lo semiautobiográfico, su uso extendido de metáforas, narrativas hipertextuales, su uso constante de referencias bíblicas, mitológicas, clásicas, de cuentos de hadas y autorreferenciales, así como su rechazo hacia los discursos preconcebidos que tienden a encasillar al individuo de acuerdo con un listado de características, ejemplo de esto lo encontramos en *Poetics* y lo analizo más a fondo en el apartado 1.1.3., la obra de Winterson ha sido catalogada como parte del posmodernismo literario (Harzewski, 2007: 72). No obstante, Winterson rechaza esta categorización y se declara una escritora modernista influenciada por autores como T.S. Eliot, Ítalo Calvino, Gertrude Stein y Virginia Wolf (Preda, 2019). A pesar de esto, es común que se le incluya en colecciones posmodernistas, lo que resulta un tanto irónico si tomamos en cuenta que su obra *Poetics* juega con las etiquetas que se les atribuyen a las mujeres lesbianas sin su consentimiento. Costumbre que claramente

se extiende más allá de su sexualidad. Al ser cuestionada sobre su tendencia a la autoreferencialidad en entrevista con Margaret Reynolds Winterson declaró:

Because all books speak to each other. They are only separate books because that's how they had to be written. I see them really as one long continuous piece of work. I've said that the seven books make a cycle or a series, and I believe that they do, from *Oranges* to *The PowerBook*. (Como se cita en Onega, 2006: 6).

Según Winterson, su producción literaria entre *Oranges* (1985) y *The Power Book* (2000), periodo en el que entra *Poetics* (1993), forma parte de un mismo ciclo creativo. Si bien el libro al que pertenece este trabajo, *The World and Other Places* (1998), no es uno de los siete que menciona la autora en la cita anterior, los personajes principales de *Poetics* también están presentes en los personajes homónimos de *Art and Lies* (1994), por ende, considero que este cuento forma parte del ciclo creativo que entrelaza su producción literaria durante la época ya mencionada.

Otro aspecto por destacar del estilo de Winterson es su gusto por jugar con el lenguaje. Una de sus obras más famosas en este sentido es *Written on the Body* (1992) novela que trata sobre un amorío entre una mujer casada y le protagonista, de quién resulta imposible saber su nombre y su género gracias a las estrategias lingüísticas que emplea la autora para no revelarlos con el objetivo de obviar su identidad sexual. Si bien muchos han categorizado esta historia como un texto lésbico, de hecho, por esta obra se hizo acreedora al *Lambda Literary Award*¹³, la novela en sí nunca lo confirma. En cuanto a la forma en que ella se relaciona con el lenguaje y el uso que hace de este en su propia obra, Winterson dice lo siguiente:

¹³ Los premios literarios Lambda se crearon en 1989 en Estados Unidos con la intención de otorgar visibilidad a libros LGBTQ y reconocer la importancia del papel que los escritores pertenecientes a dicha comunidad juegan en la creación cultural y social. Se celebran anualmente durante el mes de junio en la ciudad de Nueva York.

For me, language is a freedom. As soon as you have found the words with which to express something, you are no longer incoherent, you are no longer trapped by your own emotions, by your own experiences; you can describe them, you can tell them, you can bring them out of yourself and give them to somebody else. That is an enormously liberating experience, and it worries me that more and more people are learning not to use language; they're giving in to the banalities of the television media and shrinking their vocabulary, shrinking their own way of using this fabulous tool that human beings have refined over so many centuries into this extremely sensitive instrument. (Winterson, como se citó en Popova, 2014).

Winterson reconoce el poder del lenguaje para la expresión de experiencias y emociones y el efecto que estas pueden generar en el lector. En lo arriba citado la autora identifica el lenguaje como un instrumento extremadamente sensible, por lo cual debe ser tratado como tal, con base en esto deduzco que por lo menos la mayor parte de los juegos de palabras que se encuentran en su obra han sido incluidos de forma consiente. En *Playing in Jeanette Winterson's 'the poetics of sex': Rescuing words for lesbians* (2008), Diana Swanson analiza la forma en que Winterson juega con el lenguaje en *Poetics* desde la perspectiva del historiador Johan Huizinga centrándose en la importancia cultural y social del juego como actividad humana para la creación de cultura. Dado el interés de mi trabajo en el análisis del juego como estrategia lingüística, la declaración de Swanson de que el lenguaje es uno de los pocos juegos que se les permite a las mujeres, ya que desde pequeñas se les limitan las formas en que pueden interactuar con el mundo sirve para enriquecer y profundizar sobre el contexto en el cual se producen los juegos de palabras dentro de la obra.

In the encouragement of males and discouragement of females to play, lies an encouragement of agency and selfhood in males and a discouragement of them in females, an encouragement of culture-making (reality-making) in males and a discouragement of it in females (Swanson, 2008: 331).

Es así como el lenguaje se convierte en una herramienta imprescindible para la representación de las experiencias femeninas, la creación de espacios donde pueden expresarse, utilizando el lenguaje para sortear los limitantes que socialmente se les suelen imponer. Tomando en cuenta la declaración de Judith Butler (1990) que no existe tal cosa como una experiencia

universal de mujer o lesbiana, es importante tener presente el hecho de que la representación que establece la obra de Winterson, a pesar de que habla sobre dichas experiencias y rompe estereotipos al respecto, se limita a sus vivencias como mujer blanca, europea, de cierta clase social. Esto lo digo no con la intención de demeritar los aportes de la autora, sino de hacer conciencia sobre las implicaciones de su contexto.

1.1.2. Descripción de la obra

The Poetics of Sex se publica por primera vez en la primavera de 1993 como parte del número 43 de la revista *Granta*, en su edición *Best of Young British Novelists*. En 1998, dicho cuento formó parte de la compilación de 17 cuentos escritos por Jeanette Winterson, publicada por la editorial *Jonathan Cape* y titulada *The World and Other Places*. El texto tiene una extensión de 14 páginas (33-46)¹⁴ y está dividido en ocho secciones. A primera vista el relato parte de una estructura de entrevista, donde cada sección inicia con una pregunta dirigida a las lesbianas desde una visión heteronormada de las relaciones románticas. Por esta razón su formato semeja una conversación entre la voz que cuestiona y la voz que narra, esta última alternando entre primera y tercera persona. La voz narradora pertenece al personaje de Sappho, mientras que la voz que plantea las preguntas es una representación de la sociedad heteronormada y la imagen basada en los juicios de valor que suele tenerse hacia las lesbianas. Como respuesta a dicho cuestionamiento, Sappho cuenta su historia de amor con Picasso. A lo largo del cuento describe el momento en que ella y Picasso se conocen, siendo Picasso profesora de arte en el *Art College*, en los pasillos del cual Sappho se enamora de ella a primera vista. Como respuesta indirecta y contestataria a las preguntas que se plantean, Sappho describe el desarrollo de su relación emocional y sexual con la artista.

Es importante resaltar que la narración no es lineal, y más bien presenta los hechos a través del recuento de fragmentos, introspecciones y muy pocos diálogos, con un lenguaje lleno de humor, metáforas, y alusiones que oscila entre una prosa poética ahogada de imaginación y el tono conciso y expositivo del ensayo, Winterson utiliza a estos personajes para exhibir una postura ante la sociedad en la que vive, “lesbians are true, at least to one

¹⁴ En la edición estadounidense del 2000 publicada por la editorial *Vintage International*.

another if not to the world” (Winterson, 2000: 38). El texto funge como un rechazo a la forma en que socialmente se considera y trata a las lesbianas, invalidando su identidad sexual, satanizándolas, infantilizándolas o bien fetichizándolas, “They see perverts, inverters, tribades, homosexuals. They see circus freaks and Satan worshippers, girl-catchers and porno turn-ons” (Winterson, 2000: 38). Si bien el lenguaje que la autora utiliza está embebido de figuras retóricas, la sexualidad de los personajes es evidente, no se suprime, como suele ser la norma¹⁵ cuando de la sexualidad femenina se trata.

Esta divergencia sirve para expresar la infructuosidad de la comunicación entre estas dos voces, dado que cada una habla desde realidades diferentes, estableciendo así un panorama bidimensional que representa la ambivalencia que existe sobre cómo se suelen entender las relaciones lésbicas, desde el punto de vista interno y externo de estas relaciones. Sin duda alguna, la presentación de la multidimensionalidad se realiza en muchas ocasiones a través del *juego de palabras*. Podemos identificar estas funciones como: la heteronormativa que muestra las nociones preconcebidas sobre la identidad de los personajes y la sexualidad y el amor lésbicos que relata la realidad de Sappho y Picasso. Diane Swanson describe este aspecto del uso lúdico y astuto del lenguaje de la siguiente forma:

Winterson, through double entendre, allusion, metaphor, and genre-blurring, reinvents literature as a form of play that creates a new space for the truth(s) of lesbian lives, love, and sex, a free(ing) space in which "lesbian" can exist liberated from the over-determination of a homophobic and misogynist culture (Swanson, 2008: 325).

Por ende, el concepto de *juego* tiene un papel de gran importancia dentro del texto, ya que la autora no solo juega con los límites de los géneros literarios, sino también con el lenguaje mismo¹⁶. Como se puede ver en los nombres que utiliza para sus personajes, Sappho¹⁷, la

¹⁵ Norma entendido como lo socialmente aceptable, en el sentido que se apega a valores, parámetros o ideologías sistematizadas.

¹⁶ Véase Diana L. Swanson, *Playing in Jeanette Winterson's 'the poetics of sex': Rescuing words for lesbians* (1997).

¹⁷ Safo de Lesbos (Sappho en inglés) fue una poeta griega (VI a.c.). Se le considera fundadora de la escuela de arte Thiasos y debido a la naturaleza erótica de su obra que no distingue entre géneros, se cree que sostuvo

lesbiana¹⁸ más famosa de la historia, y Picasso en referencia al artista español Pablo Picasso¹⁹, cuya misoginia es tan conocida como sus obras. “He submitted them to his animal sexuality, tamed them, bewitched them, ingested them, and crushed them onto his canvas. After he had spent many nights extracting their essence, once they were bled dry, he would dispose of them.” (Picasso, Marina²⁰, como se citó en Delistraty, 2017). La contraposición de otorgarle el nombre de Picasso a un personaje tanto femenino como lesbiano juega con las expectativas del lector y se aleja del lugar común atribuido al nombre.

1.1.3. Estructura de la obra

A continuación, presento las preguntas que abren cada sección, y sintetizo la respuesta a cada una de ellas.

- Why do you sleep with girls? (Winterson, 2000: 33)

Como ya he mencionado, la voz narradora tiende a ignorar o a redefinir las preguntas que abren cada sección del texto. Aquí la voz narradora comienza (y cierra) el texto invalidando la existencia de las lesbianas²¹. Contrapuesto a esto está la respuesta de Sappho, donde describe con una imaginería viva, tanto a su amante como la relación sexual de ambas. “She rushes for me bull-subtle, butching at the gate as if she’s come to stud. She bellows at the window, bloods the pavement with desire.” (Winterson, 2000: 33)

- Which one of you is the man? (Winterson, 2000: 34)

relaciones tanto con hombres como con mujeres, por esto a las mujeres que sienten atracción por su mismo sexo se les conoce como lesbianas o sáficas. (Online Etymology Dictionary)

¹⁸ Se le suele etiquetar de dicha forma en la cultura popular, aunque la discusión académica sobre si se le puede considerar como tal aún persiste.

¹⁹ Pablo Picasso (1981-1973) nacido en España, fue uno de los artistas más importantes del siglo XX, junto con Georges Braque fue creador del cubismo.

²⁰ Nieta de Pablo Picasso

²¹ Recordemos que hasta 1987 la *American Psychiatric Association* clasificaba la homosexualidad como un desorden mental o bien una alteración de la orientación sexual (Burton, 2015).

Esta pregunta establece la noción errónea de que las relaciones entre personas del mismo sexo imitan a las parejas heterosexuales, donde una debe tomar el rol masculino y la otra el femenino. La narración de Sappho en esta sección pinta una imagen multifacética de Picasso, donde la tacha de santa, pero al mismo tiempo relata sus infidelidades. Esta sección muestra la evolución de la relación, y el cambio de dinámica entre los personajes. Por ende, no hay necesidad de etiquetas heteronormadas.

We did go, leaving the summer behind, leaving a trail of footprints two by two in identical four. I don't know that anyone behind could have told you which was which and if they had there would have been no trace by morning. (Winterson, 2000: 35-36)

- What do lesbians do in bed? (Winterson, 2000: 36)

Esta pregunta normalmente parte desde la cosificación de las mujeres lesbianas como consumo pornográfico para los hombres. En esta sección Sappho habla sobre su primer encuentro con Picasso, si bien menciona la parte sexual de su relación, también ahonda en el hecho de que lo que hacen las lesbianas en el universo que crean bajo las sábanas (Winterson, 2000: 37) es enamorarse.

I will not listen to dead voices or unborn pain. 'What if?' has no power against 'What if not?' The not of you is unbearable. I must have you. Let them prate, those scorn-eyed anti-romantics. Love is not the oil and I am not the machine. Love is you and here I am. Now. (Winterson, 2000: 38)

- Were you born a lesbian? (Winterson, 2000: 38)

Otra forma común de explicar/invalidar el lesbianismo se basa en la noción de que las lesbianas lo son porque tienen una fijación hacia sus madres²² (Swanson, 2008:

²² Esto en el sentido de que las lesbianas son lesbianas porque tienen traumas o conflictos no resueltos hacia sus propias madres, y buscan en sus relaciones un tipo de madre substituta que les proporcione lo que su madre biológica no hizo, atención, cariño, etc.

332). La respuesta en esta sección es una de las más directas a lo largo del texto “I could say yes, I could say no, both statements would be true, [...]” (Winterson, 2000: 38). Sappho explica que de cierta manera Picasso es su madre, al ser la persona que le permitió explorar su verdadera identidad a pesar de las miradas de extrañeza y cuestionamientos que esto le ganase. A través de su relación con Picasso, Sappho renace como lesbiana.

- Were you born a lesbian? (Winterson, 2000: 39)

La pregunta se repite dando la impresión de un interlocutor insatisfecho con la respuesta anterior, por lo que la contestación se torna irónica haciendo referencia a la anunciación del ángel Gabriel, en este caso convertido en *fairy*²³ a Picasso “whose first name wasn’t Mary” (Winterson, 2000: 39). Aquí el punto de vista cambia a la tercera persona y se da uno de los pocos diálogos presentes a lo largo del cuento (entre Picasso y Gabriel) así mismo se narra el primer encuentro entre las dos mujeres desde la perspectiva de Picasso. El punto principal se reitera, a pesar de las opiniones externas estas dos mujeres se aman, “They were quiet then because Sappho hadn’t learned a language. [...] She had nothing to offer but herself, and Picasso, who thought she had seen it all before, smiled like a child and fell in love. (Winterson, 2000: 40)

- Why do you hate men? (Winterson, 2000: 40)

Continúa la justificación/invalidación de la identidad sexual de estas mujeres, asumiendo que una lesbiana solo llega a ser lesbiana porque odia a los hombres o bien le hace falta encontrar al hombre “correcto”. En esta sección se introduce el personaje de Salami “a male artist who wants to be a Lesbian” dicho personaje representa a la masculinidad heteropatriarcal, o mejor dicho la mentalidad androcéntrica del patriarcado, que asumen que las mujeres lesbianas solo tienen relaciones sexuales para el disfrute masculino, y la forma en que se tornan violentos

²³ Esta palabra tiene dos acepciones, la del ente mítico con alas y poderes mágicos y como peyorativo utilizado para referirse a los hombres homosexuales, particularmente aquellos con características físicas o de personalidad consideradas femeninas.

al darse cuenta de que esa no es la realidad, “We know the pattern. In half an hour he’ll be violent and when he’s threatened us enough, he’ll go to the sleaze pit and watch two girls for the price of a steak” (Winterson, 2000: 41). Ante esta actitud, Sappho se jacta de rescatar palabras para aquellas mujeres atrapadas en la *Mainland* y en su isla llena de mujeres desnudas no hay espacio para los hombres, la isla, según ella, es un espacio imposible de invadir.

- Don't you find there's something missing? (Winterson, 2000: 43)

La intención tras esta pregunta es la de indicar que en una relación lésbica hace falta el falo, Sappho ignora por completa esta intención y relata su ruptura con Picasso después de siete años de relación. Esta relación es tan real y válida como cualquier relación heterosexual, la separación se da después de que la pareja cae en la rutina y se pierde la comunicación. Al terminar su relación con Picasso Sappho se da cuenta de lo importante que es para ella, dentro de la misma respuesta Winterson presenta la idea de que el lesbianismo suele considerarse solo como una etapa o un capricho, esto en voz de la madre de Sappho, quien se siente aliviada al enterarse de la separación “My mother was glad when she heard we’d split up. She said, ‘Now you can come back to the Mainland.’” (Winterson, 2000: 45).

- Why do you sleep with girls? (Winterson, 2000: 45)

Como uróboro de palabras, la pregunta que abre el cuento también lo cierra, indicando la futilidad de dar una respuesta clara y directa a dichas preguntas, ya que estas tienden a caer en oídos sordos, empecinados en sus prejuicios. Su relación es algo indómito, a pesar de las preguntas, de los prejuicios, y de la vida misma, las lesbianas son reales, para sí mismas, aunque no sea así para el resto del mundo.

El cuento es corto y lo intrincado de su lenguaje hace fácil perderse, definitivamente es un texto que exige más de una lectura para poderlo apreciar en su totalidad, así como un acervo nutrido que ayude a aterrizar el mundo de referencias que la autora introduce en él. En la siguiente sección ahondaré de forma general en la autora y su estilo, con la intención de aportar un panorama que ayude a entender las bases de sus estrategias narrativas y la forma como el *juego de palabras* presente en este texto se relaciona con el resto de su producción.

1.2. Las traducciones al español

La obra de Winterson ha sido, en su mayoría, traducida²⁴ al español, principalmente sus novelas. Debido a la contemporaneidad de su obra, esta no se ha visto sujeta aún a retraducciones. En 1990 la editorial Edhasa publicó la traducción de *Oranges Are Not The Only Fruit* bajo el título *Fruta Prohibida*, los encargados de dicha traducción fueron Margarita Cavándoli y Horacio González Trejo, cuya versión aún circula hoy en día. Asimismo, estuvieron a cargo de la traducción de *Sexing the Cherry* bajo el título *Espejismos* (2006) para la misma editorial. Las dos traducciones de *Poetics*, (ambas con el título *La poética del sexo*) sobre las que se centra este trabajo, son las únicas disponibles al español hasta la fecha.

Tabla 1. Traducciones de la obra de Jeanette Winterson

Texto Fuente	Publicación	Texto Meta	Traductores	Editorial	Año Publicación de traducción
<i>Oranges Are Not the Only Fruit</i>	1985	Fruta prohibida	Margarita Cavándoli y Horacio González Trejo	Edhasa	1990
<i>The Passion</i>	1987	La pasión	Elena Rius	Sudamericana	1989
<i>Sexing the Cherry</i>	1990	Espejismos	Margarita Cavándoli y Horacio González Trejo	Edhasa	2006
<i>Written On The Body</i>	1992	Escrito en el cuerpo	Encarna Castejón	Anagrama	1998
<i>The World and Other Places</i>	1992	El mundo y otros lugares	Alejandro Palomas Pubill	Lumen	2015
<i>Gut Symmetries</i>	1997	Simetrías viscerales	Ángeles Gimeno	Edhasa	2000
<i>The Powerbook</i>	2000	El Powerbook	Ángeles Gimeno	Edhasa	2004
<i>Lighthousekeeping</i>	2004	La niña del faro	Alejandro Palomas Pubill	Lumen	2005
<i>Weight: Canongate Myth Series</i>	2005	La carga	Iñigo García Ureta	Salamandra	2006
<i>Tanglewreck</i>	2006	El guardián del tiempo	Estrella Borrego del Castillo	Montena	2007
<i>The Stone Gods</i>	2007	Planeta azul	Alejandro Palomas Pubill	Lumen	2008
<i>Why Be Happy When You Could Be Normal?</i>	2011	¿Por qué ser feliz cuando puedes ser normal?	Álvaro Abella	Lumen	2012

²⁴ En la tabla 1 enlisto los datos completos de las obras traducidas al español.

<i>The Daylight Gate</i>	2012	La mujer de púrpura	Alejandro Palomas Pubill	Lumen	2013
<i>The Gap of the Time</i>	2016	El hueco del tiempo	Miguel Temprano García	Lumen	2016
<i>Frankissstein: A Love Story</i>	2019	Frankissstein: una historia de amor	Laura Martín de Dios	Lumen	2019

1.2.1. María Inés Castagnino

María Inés Castagnino es profesora de enseñanza media y superior en Letras, licenciada y doctora en Letras, todo por parte de la Universidad de Buenos Aires, donde ahora labora. Su actividad traductora se limita a proyectos ocasionales y se centra casi exclusivamente en la traducción desde el inglés de textos literarios y académicos humanísticos. A través del intercambio de correos electrónicos, la doctora Castagnino ha declarado que su traducción fue creada específicamente para el curso de Literatura Inglesa de la Universidad en el año 2000, cuando trabajaba como asistente, dada la falta de traducción al español del texto en ese momento. Dicha tarea le fue encomendada por Laura Cerrato, quien en ese entonces estaba al frente de la cátedra de Literatura Inglesa. Debido a las políticas de la universidad, todo texto analizado en clase debe tener una traducción al español. A pesar de que la traducción de Castagnino no fue publicada por ninguna editorial y se limitó a su análisis dentro del aula, hoy en día esta traducción se encuentra disponible a través de internet en el blog Karhol del Río: Poesía y Texto libre²⁵. Castagnino ha indicado que hasta el momento en que me puse en contacto con ella no estaba al tanto de que su traducción estuviese publicada en dicho blog.

La cultura digital actual facilita el acceso a recursos que en el pasado no estaban disponibles para todos. Por esta razón, el libre acceso de esta traducción y el hecho de que su creación tuviese como objetivo enfrentarse a un análisis específicamente literario, son aspectos importantes por considerar dentro de los parámetros de análisis, pues influyen en su skopos, en sí en la intencionalidad que respalda las decisiones traductoras. Esto me lleva a preguntarme qué elementos de la obra buscó resaltar la traductora bajo estos parámetros. La

²⁵ <https://letraknet.wordpress.com/la-poetica-del-sexo/>

fácil accesibilidad del texto, de naturaleza gratuita siempre y cuando se tenga acceso a internet, remonta al concepto de *construcción de comunidad* propuesto por Keith Harvey, dado que lo hace accesible a generaciones de lesbianas más jóvenes, viendo así, representadas sus experiencias. Así como Winterson rescata palabras prohibidas a las mujeres (Winterson, 2000: 41), la traducción las hace accesibles a mujeres lesbianas hispanoparlantes.

1.2.2. Alejandro Palomas

Alejandro Palomas es escritor, filólogo y traductor, egresado de la maestría en poética del *New College* en San Francisco. Como se puede apreciar en la tabla 1 se ha encargado de traducir una parte considerable de la obra de Winterson para la editorial Lumen²⁶. A pesar de que *La poética del sexo* forma parte de su traducción *El mundo y otros lugares*, su versión del cuento ha aparecido dentro de otras colecciones. Además de Winterson, su repertorio de obras traducidas incluye a Katherine Mansfield, Oscar Wilde y Gertrude Stein, lo que demuestra su interés y experiencia en la traducción de literatura inglesa. Hoy en día es reconocido principalmente por sus novelas *El secreto de los Hoffman*, *Una madre* y *Un amor*. En 2016 ganó el Premio Nacional de Literatura Juvenil por su novela *Un hijo* y en 2018 su obra *Un amor* recibió el Premio Nadal. En cuanto a su trabajo como traductor, Palomas ha manifestado que considera la labor traductora como una de gran responsabilidad dado que implica jugar con el trabajo de otro. Asimismo, ha expresado que le resulta más difícil realizar una traducción, pues se trata de una recreación del trabajo de alguien más a diferencia de una creación original que permite mucha más libertad. En cuanto a Winterson ha identificado su obra como una gran fuente de inspiración para su propia escritura, describiéndola como “irregular, desvergonzada, efervescente, intensa, escasa y completa... imperfecta en toda su humanidad, inteligente y feroz, implacable y sensorial como ningún otro” (Palomas 2013).

1.3. Comentarios finales

²⁶ Fue el encargado de traducir *The Daylight Gate* (2013), *Lighthousekeeping* (2005), *The Stone Gods* (2008) y *The World and Other Places* (2015).

La finalidad de este capítulo ha sido enmarcar un contexto social en el que se produce el cuento y destacar las características principales del estilo narrativo de Winterson, esto resultó útil para resaltar su inclinación por jugar con el lenguaje, ya sea a través de la intertextualidad (*Oranges*), la ambigüedad (*Written on the Body*), o la metáfora (*Art and Lies*). Dada la naturaleza poco ortodoxa del cuento fue necesario presentar una breve descripción de su estructura y contenido. Asimismo, establecer, a través de una breve presentación de los traductores, las condiciones bajo las cuales cada traducción fue creada con el objetivo de analizar cómo dichas condiciones pudiesen afectar las decisiones traductológicas y el efecto de estas, específicamente sobre las traducciones de los juegos de palabras. Finalmente, en la **Tabla 1** presento un listado de la obra de Jeanette Winterson y la información sobre las traducciones al español publicadas por editoriales con fines comerciales, este listado no es exhaustivo, pero permite vislumbrar un panorama general de la producción literaria. Por lo general, su obra se traduce al año de su publicación, lo cual indica interés, tanto por las editoriales como por el público lector hacia la obra de Winterson.

2. Juegos de palabras: características, funciones y traducción

The limit of my language means the limit of my world.

Ludwing Wittgenstein

Antes de adentrarme en la identificación y análisis de los juegos de palabras en el texto fuente, es importante establecer qué habrá de entenderse por *juegos de palabras*, para así fijar el punto de partida que dará forma a este trabajo de investigación. Por ende, en este capítulo me centraré en contestar tres preguntas base que guiarán mi análisis. 1. ¿Qué son los juegos de palabras? Para responder a esta pregunta proporciono una definición operativa de juegos de palabras que servirá para entender este fenómeno lingüístico desde una perspectiva traductológica. Asimismo, ahondo en los conceptos base que rigen la clasificación que utilizaré para mi etiquetado, como son la *ambigüedad*, las *figuras retóricas* y la *innovación léxica*. 2. ¿Para qué sirven los juegos de palabras? Esta pregunta ayuda a establecer la función o funciones que cumplen dentro del texto, lo cual ayudará a identificar la relevancia de rescatar dichos elementos en su traducción. Por último, 3. ¿Cómo se traducen los juegos de palabras? En este apartado realizaré un breve recorrido por lo que se ha dicho sobre los juegos de palabras desde los estudios de la traducción, así como identificar las principales estrategias de traducción aplicables a dicho fenómeno lingüístico. Esto con el fin de determinar si estas han sido empleadas dentro de las traducciones a analizar. El panorama que de esta forma establezco sirve para delimitar el objeto de estudio y las soluciones aplicables a él.

2.1. Los juegos de palabras como fenómeno lingüístico

A pesar de que durante mucho tiempo el juego de palabras ha sido parte intrínseca del lenguaje, hasta la fecha no existe un consenso sobre cómo caracterizar un juego de palabras. Esto no significa que no sea un tema trabajado, sino todo lo contrario, el fenómeno se ha estudiado desde una gran variedad de campos como la lingüística, la literatura, la psicología y la traducción, por mencionar algunos de los más pertinentes para mi tesis. Konrad Żyśko,

por ejemplo, estudia los juegos de palabras²⁷ desde la lingüística cognitiva y menciona dos posturas principales en cuanto a qué debe entenderse por dicha noción. Por un lado, están quienes consideran que los juegos de palabras deben de ser fácilmente identificables dentro de un texto, y por otro, quienes consideran el texto como un laberinto dentro del cual cualquier cosa puede considerarse un juego de palabras (Żyśko, 2017: 4). Dirk Delabastita es uno de los académicos que se adhiere a la primera postura y es justamente su perspectiva teórica la que utilizaré como base para acercarme a este fenómeno, si bien se debe reconocer que no es la única posible; considero pertinente ceñirme a la propuesta de Delabastita, ya que su concepción parte desde los estudios de la traducción, lo que convierte su definición en la más adecuada para mi objetivo.

Wordplay is the general name for various *textual* phenomena in which *structural features* of the language(s) used are exploited in order to bring about a *communicatively significant confrontation* of two (or more) linguistic structures with *more or less similar forms* and *more or less different meaning*. (Delabastita, 1996: 128)²⁸

Esta definición otorga flexibilidad para el análisis de un fenómeno como el de los juegos de palabras pues no se centra en el uso humorístico de los juegos de palabras, que si bien es una de sus funciones (ver apartado 2.2.), una de las más identificables, no es la única, por lo que circunscribir todos los juegos de palabras bajo su abanico obvia la plasticidad y maleabilidad de este fenómeno verbal. Es justo esta falta de encasillamiento del concepto propuesto por Delabastita, lo que la hace una definición adaptable, funcional y suficientemente abarcadora para entender el juego de palabras desde diversos ámbitos de estudio. En ella se establecen tres criterios que dan forma a los juegos de palabras, el primero limita el fenómeno a su aspecto textual, en otras palabras, desde la palabra escrita. Asimismo, los juegos de palabras no se restringen a la palabra escrita, véase por ejemplo el albur mexicano y su dependencia

²⁷ En el inglés, cuando se habla de juegos de palabras hay quienes hacen una distinción entre el *wordplay* y el *pun*, en la mayoría de los casos la diferencia entre estos dos términos es mínima, y se tienden a utilizar como sinónimos el uno del otro, tal como lo hace Dirk Delabastita, por esta razón no me adentraré en su distinción.

²⁸ Las cursivas pertenecen al texto fuente.

en la ambigüedad y el doble sentido para su picardía o, bien, el rap y su uso de figuras retóricas tales como la aliteración, la cacofonía, la asonancia y acrónimos, entre otros. De acuerdo con Delabastita, si bien los juegos de palabras tienen una presencia constante en el habla común, donde es fácil encontrar ambigüedades y referencias que puedan llevar al receptor/oyente a entender un sentido adicional al propuesto por el emisor/hablante, estas tienden a filtrarse en nuestro discurso diario, particularmente cuando el objetivo de la enunciación se limita a la comunicación (1996, 129).

Dado que mi objeto de estudio es un cuento, aquí me centro en la veta textual de los juegos de palabras, y los dos tipos de juegos de palabras que Delabastita establece a partir de esta característica: los *verticales* y los *horizontales*. El *juego vertical* es aquel donde alguno de los componentes que crean el juego no se encuentra presente dentro del texto inmediato, por lo que se detona a través del contexto, el conocimiento del mundo o las relaciones paradigmáticas que establecen los signos lingüísticos. En otras palabras, el juego de palabras depende del conocimiento que el lector posea sobre dicho contexto y el bagaje enciclopédico con el que cuente, aspecto que Žyško resalta como parte de las complejidades que dificultan su definición (2017,6). Mientras tanto, el juego horizontal, es aquel donde la cercanía inmediata de los componentes del juego en el texto, es decir, las relaciones sintagmáticas que establecen los signos lingüísticos, es lo que desencadena el juego de palabras. Por ejemplo:

(1)

-Tu perro está gordo.

-Es un cruce.

-Pues parece una rotonda²⁹

Aquí la proximidad entre *perro/gordo* y *cruce/rotonda* y la homonimia entre *cruce* como paso destinado para el tránsito de peatones y *cruce*, de *cruzar*, como juntar animales con el propósito de que se reproduzcan, crea la ambigüedad de sentidos que da lugar al juego. Ante la ausencia o cambio de alguno de estos elementos se pierde el juego de palabras como lo

²⁹ Ejemplo tomado de Twitter Hannibal Lecter (2022). https://twitter.com/doc_hannibal/status/1109893586340986880?lang=en

podemos ver en el siguiente ejemplo: *Tu perro está bonito/ es un cruce/ pues parece una rotonda.*

Por otra parte, el contexto desempeña un papel fundamental cuando de juegos de palabras se habla, pues es el contexto el que indicará las distintas formas en que se puede entender una palabra o un enunciado. Distingo dos tipos de contexto verbal y situacional (Delabastita, 1996: 129). El contexto verbal parte desde la expectativa de una manera “correcta” de hablar, entendido como una serie de norma³⁰s establecidas y generalmente aceptadas, pero no por ello inamovibles o absolutas; estas normas fijan una fórmula que se espera sea respetada³¹. Pongo por caso la frase *vestido de novia*, donde a falta de un contexto que indique lo contrario, la palabra *vestido* se interpreta como sustantivo y no como verbo intransitivo o participio pasado del verbo *vestir*. Es así como, según el contexto en que se utilice, el lector/receptor buscará dar prioridad al sentido más lógico, o sea, aquel que no rompa con la comunicación y la norma. Por su parte, el contexto situacional resulta sustancial en diálogos o anuncios publicitarios.

En la **imagen 1** se puede apreciar cómo se juega con la paronimia de las palabras *faja*, 3. f. Prenda interior elástica que ciñe la cintura o la cintura y las caderas (Diccionario de la lengua española, s.f., definición 3), y *fajita*, 1. Comida típica mexicana que se elabora con carne cortada a tiras y verduras condimentadas que se colocan sobre una tortilla de harina de trigo. (Diccionarios.com, s.f., definición 1)³². Este juego de palabras se detona a partir del contexto situacional, pues incluye la imagen de un pollo utilizando una faja, sin el cual no existiría un doble sentido, puesto que la empresa Bachoco se dedica a vender pollo para la

³⁰ En el sentido de reglas que se deben seguir.

³¹ Entiéndase como el principio de cooperación de Grice, donde al entablar una conversación los oyentes y hablantes se apoyan mutuamente para lograr una comunicación eficaz, siguiendo cuatro máximas para ello: máxima de calidad, máxima de cantidad, máxima de relevancia y máxima de modalidad. Por lo general, los juegos de palabras tienden a romper con alguna o todas de estas máximas.

³² Utilizo esta definición pues la palabra ‘fajitas’ no se encuentra registrada en el Diccionario de la lengua española ni en el Diccionario de español de México, de ahí en más todas las definiciones presentes en este trabajo toman como referencia los dos diccionarios antes mencionados.

preparación de alimentos, por ende, sin el contexto de la imagen que le acompaña la ambigüedad desaparecería.

Imagen 1: Publicidad de la empresa Bachoco.



El segundo criterio que establece Delabastita es la confrontación comunicativamente significativa entre estructuras lingüísticas que comparten similitud de forma y/o significado. Mejor dicho, los juegos de palabras son deliberados y su intencionalidad cumple con cierta función comunicativa, ya sea de carácter humorístico, satírico o persuasivo (ver apartado 2.2.). Algunas de las estructuras de las que se suele echar mano en la creación de juegos de palabras son las fonológicas, grafológicas, léxicas (ya sea desde la polisemia o desde lo idiomático), morfológicas y sintácticas. Entonces, de acuerdo con Delabastita, los juegos de palabras deben poseer intención autorial, esto los distingue de ambigüedades no intencionales, errores de redacción o carencia de habilidad retórica por parte del autor (Delabastita, 1996: 131-132). Este punto resulta subjetivo, pues establecer una intención autorial puede llevar a la sobreinterpretación, razón por la cual reitero la importancia del contexto en el que se formula el enunciado y la función que este cumple en él, para que el lector/receptor pueda interpretar las pistas necesarias para identificar la presencia de juegos de palabras intencionales. En *Poetics*, por ejemplo, el texto inicia con un juego de palabras inmediatamente evidente, “My lover Picasso is going through her Blue Period. In the past her periods have always been red.” (Winterson, 1998: 33) que sirve como indicador de la presencia y recurrencia de este fenómeno dentro del texto, lo que predispone y prepara al lector para su identificación. Por ende, asumir que todos o por lo menos la mayoría de los

juegos de palabras en el texto han sido incluidos de forma intencional, no sería necesariamente una sobreinterpretación.

Finalmente, el tercer criterio resalta la similitud de formas contra la diferencia de significados, argumentando que los juegos de palabras dependen del contraste entre estructuras lingüísticas con significados diferentes, pero formas similares, lo que se puede lograr a través de elementos fonológicos, grafológicos, ortográfico-morfológicos, sintácticos o semánticos. Como muestra el eslogan del ungüento marca Vitacilina *En la casa, en el taller o la oficina, tenga usted Vitacilina. ¡Ah, qué buena medicina!*, donde el juego se da al establecer una rima consonante entre *oficina*, *Vitacilina* y *medicina*, y que, si bien podríamos sustituir alguna de estas unidades léxicas por otra similar, como *vitamina* o *vecina*, y la rima se seguiría manteniendo, pero no el contexto en torno a los usos del ungüento, por lo tanto, no se consideraría juego de palabras. En suma, la similitud de forma ayuda y es parte importante en la creación de juegos de palabras, pero su mera presencia no lo convierte en uno, por lo tanto, limitarlos solo a la similitud de forma no permite apreciar la complejidad del fenómeno. Como propone Żyśko, cualquier discusión sobre juegos de palabras debe tomar en cuenta las pistas contextuales dentro del texto y la riqueza de los recursos enciclopédicos con los que cuente el lector/receptor (Żyśko, 2017: 24). Los criterios establecidos en la definición de Delabastita ayudan a identificar los elementos que contribuyen a la creación de juegos de palabras y deja amplio espacio para una variedad de estructuras o estrategias aplicables para lograrlo. Las estrategias sobre las cuales centro mi atención incluyen la *ambigüedad*, específicamente la léxica, el uso de *figuras retóricas* como la *ironía*, la *metáfora* y el *eufemismo*, entre otras, así como la *innovación léxica* o *neología*, sobre las cuales ahondaré en los siguientes apartados.

2.1.1. La ambigüedad

Como fenómeno de índole lingüístico, la *ambigüedad* involucra una oración, un enunciado o un texto que dispara dos o más interpretaciones posibles en un contexto determinado. Según el *Diccionario de retórica y poética*, se trata del “efecto semántico producido por ciertas características de los textos que permiten más de una interpretación simultánea, sin que

predomine ninguna, en un segmento dado, de modo que corre a cuenta del lector el privilegiar una de ellas” (Beristaín, 1995: 41). Por su parte, Salvador Gutiérrez Ordóñez parte desde una concepción similar a la de Beristaín, aunque destaca algunas características más puntuales de la ambigüedad lingüística:

- a) es un hecho de significación
- b) es inmanente al código presente en el enunciado lingüístico
- c) es un caso de bivalencia o polivalencia significativa
- d) se apoya siempre en una homonimia
- e) es independiente de la intencionalidad del emisor (Gutiérrez, 2002: 193).

Asimismo, identifica cuatro tipos de ambigüedad lingüística:

Ambigüedad fonética

(2) Gente de mente /gente demente (Gutiérrez, 2002: 194)

La ambigüedad aquí yace en la similitud fónica entre ambas frases, por ejemplo, al escuchar la frase fuera de algún contexto que proporcione información adicional sería imposible distinguir si el emisor habla sobre personas con mente o sobre personas locas.

Ambigüedad sintáctica

(3) El pollo está listo para comer³³.

Esta oración puede significar tanto que el pollo ha sido cocinado y está listo para consumo o bien que el pollo (vivo) está listo para ser alimentado.

Ambigüedad sintagmático-semántica

(4) El perro del policía es muy agresivo.

En este ejemplo ‘perro del policía’ se puede entender como el can que pertenece al policía o como un peyorativo dirigido hacia el policía para indicar que es una persona despreciable.

³³ Ejemplo tomado de internet <https://www.greelane.com/es/humanidades/ingl%C3%A9s/syntactic-ambiguity-grammar-1692179>

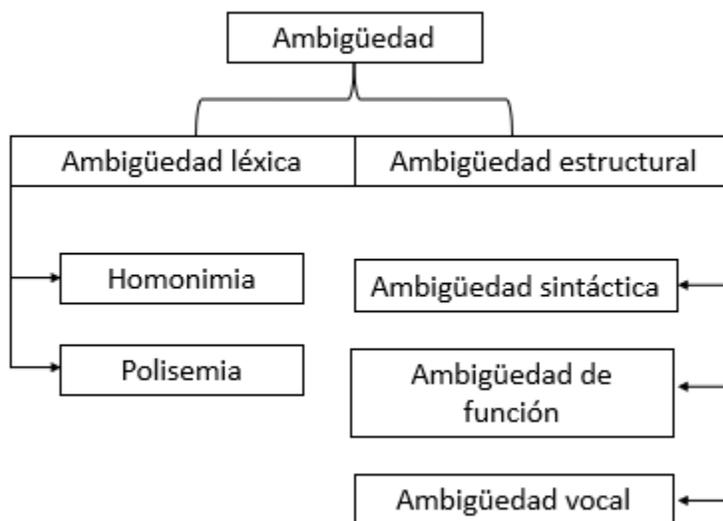
Ambigüedad léxica.

(5) Le gusta la heroína. (Gutiérrez, 2002: 194)

Esta oración puede indicar que a la persona le gusta la heroína en el sentido de droga o bien heroína como femenino de héroe.

Magdalena Kadlub, al hablar de las fuentes de ambigüedad en el lenguaje, se basa en la definición de Brendan Gillion, la cual es más económica en palabras, pero en esencia semejante a las ya mencionadas, estableciendo que un enunciado es ambiguo cuando tiene dos o más significados (Gillion, 1990: 394). En cuanto a su clasificación de los diversos tipos de ambigüedad, Kadlub establece categorías más generales (2017: 45-46):

Figura 1: Clasificación de ambigüedades según Magdalena Kadlub (2017)



Del conjunto de tipos de ambigüedad lingüística que distinguen estos autores, mi interés se centra específicamente en la ambigüedad léxica, pues es la única relevante para mis unidades de análisis. La ambigüedad léxica es aquella en la que una palabra dispara dos o más significados en un contexto dado, este doble sentido se manifiesta gracias al valor polisémico que tiene una misma palabra o a la homonimia que se establece entre dos palabras distintas. Si bien en ocasiones la diferencia entre ambos fenómenos no es siempre nítida, a grandes

rasgos, se puede hablar de *polisemia* cuando una misma palabra o un mismo signo lingüístico tiene varios significados y es posible encontrar cierto vínculo y relación entre los mismos; por su parte la *homonimia* involucra dos palabras o signos lingüísticos distintos, pero que comparten la misma pronunciación o escritura, de modo que la homonimia se puede encontrar ya sea en un nivel fónico (6) u ortográfico (7).

(6) **Homónimos homófonos:** *vaca* como ‘mamífero rumiante’ y *baca* como ‘portaequipajes’.

(7) **Homónimos homógrafos:** *llama* como ‘masa gaseosa’ en combustión y *llama* como ‘animal andino’.³⁴

Asimismo, podemos hacer una distinción entre *polisemia lineal* y *no lineal*. La polisemia lineal ocurre cuando uno de los significados engloba al otro (8), de manera que se establece un vínculo entre generalidad y especificidad; mientras que, en la polisemia no lineal, el vínculo entre dos o más significados se establece mediante extensiones a partir de un uso figurado de la lengua (9).

(8) *Mañana* ‘periodo entre la media noche y el mediodía (12 horas)’ y *mañana* ‘tiempo que transcurre desde que amanece hasta mediodía (6 horas)’

(9) *Potro* ‘caballo joven’, como ‘aparato de gimnasio’ y ‘antiguo instrumento de tortura’.

En el habla diaria la ambigüedad puede llegar a considerarse un defecto³⁵, pues produce confusión e imposibilita una comunicación eficaz, rompiendo así con el *principio de*

³⁴ En este caso el homónimo es tanto homófono como homógrafo, lo que lo convierte en un homónimo idéntico.

³⁵ Lo cual no es totalmente cierto, pues en el habla tendemos a resolver la ambigüedad de forma adecuada según el contexto en que se da la comunicación.

cooperación de Grice³⁶. Sin embargo, las unidades que aquí analizo pertenecen al ámbito literario donde la ambigüedad se puede entender como un recurso creativo, por lo que debe ser entendido a partir de la función que busca cumplir dentro de texto.

Como recurso estilístico, la ambigüedad constituye una marca deliberada del uso literario de la lengua y una característica positiva de la misma, pues ofrece la posibilidad de captar más de un sentido en el texto, creando una atmósfera de incertidumbre que es un hecho de estilo. (Beristaín, 1995: 42). Esto enfatiza el carácter intencional o deliberado de los juegos de palabras, Delabastita clasifica los juegos de palabras en *significativo* (intencionales) y no *significativos* (no intencionales), declarando que un juego de palabras es tal en cuanto esta sea la intención del emisor; como ya he mencionado esta intencionalidad no siempre logra su objetivo de alcanzar al lector, pero al analizar un texto la presencia de ambigüedad sirve como señalamiento de una posible intención que, por lo general, se podrá confirmar a través del contexto que le rodea y de una lectura cuidadosa e informada. Cabe aclarar que la ambigüedad no necesariamente indica la presencia de un juego de palabras, por ejemplo, el enunciado (10) *nos quedamos de ver en el banco de la avenida*, es ambiguo, ya que no se sabe si *banco* se entiende como ‘institución bancaria’ o como ‘asiento’, pero su contexto inmediato indica que no se trata de un juego de palabras. Esto demuestra que el juego de palabras depende de factores adicionales para existir y formalizarse, uno de ellos es la intención autorial mencionada por Delabastita, así como el contexto inmediato y referencial (juegos de palabras horizontales y verticales). En resumen, si bien la ambigüedad, en sus múltiples formas, es un factor importante en la elaboración de los juegos de palabras, también

³⁶ El *principio de cooperación* establece que para que todo intercambio comunicativo entre dos o más personas (emisor y receptor/es) sea eficaz, es necesaria la cooperación entre los participantes, para esto es necesario respetar cuatro máximas conversacionales: de cantidad, limitar la información según lo que indica el intercambio; de calidad, la información que se proporcione debe ser veraz, y se debe evitar información si no hay pruebas de su veracidad; de relevancia, proporcionar únicamente información relevante de acuerdo al intercambio comunicativo; de modalidad, evitar las expresiones oscura o complicadas, evitar la ambigüedad, ser breve y ordenado (Grice, 1989: 28).

es posible crearlos a través de otras herramientas como las figuras retóricas y la innovación léxica que presento a continuación.

2.1.2. Figuras retóricas

La ambigüedad no es la única herramienta o estrategia utilizada para crear juegos de palabras, aunque, como ya he mencionado, no existe una taxonomía definitiva que entable la totalidad de lo que abarca la categoría de juegos de palabras³⁷. De acuerdo con los aspectos que he resaltado sobre el estilo de Winterson (véase sección 1.1.2.) y la temática de *Poetics*, mi interés se focaliza en el uso de los juegos de palabras como herramienta para hablar sobre temas tabú, producir un sentido de comunidad y apoyarse de su aspecto lúdico para expresar pensamientos, experiencias y opiniones que suelen ser censurados por la sociedad dominante (ahondo sobre esto en la sección 2.2.). El uso de los juegos de palabras en la literatura se da a través de figuras retóricas.

La retórica tradicional llamó figura a la expresión, ya sea desviada de la norma, es decir, apartada del uso gramatical común, ya sea desviada de otras figuras o de otros discursos, cuyo propósito es lograr un efecto estilístico, lo mismo cuando consiste en la modificación o redistribución de palabras, que cuando se trata de un nuevo giro de pensamiento que no altera las palabras ni la estructura de las frases. (Beristaín, 1995: 211)

La figura retórica es un recurso del lenguaje que se utiliza de forma poco común o creativa para expresar algo o para crear un efecto estético, lo cual las convierte en herramientas ideales para la creación de juegos de palabras, claro está que no todas las figuras retóricas son juegos de palabras, ni todos los juegos de palabras parten de figuras retóricas, dicho esto sí existen múltiples puntos en los que estos dos recursos se traslapan. Aquí parto de la taxonomía elaborada por Žyško, la cual enlista las figuras retóricas más comúnmente utilizadas en juegos de palabras, además añado a esta taxonomía algunas otras figuras presentes en mi

³⁷ Véase Kirkmann (2016), Hockett (1977), Richie (2004) y Attardo (1994) para otras propuestas sobre la taxonomía del juego de palabras.

corpus. Si bien no todas las figuras presentes en la taxonomía de Žyško estarán presentes en mi análisis, considero que incluirla aquí ayuda a visualizar la amplitud del rango que abarcan los juegos de palabras, lo cual añade a su complejidad de traducción.

Parodia: los juegos de palabras basados en la parodia utilizan dichos, fórmulas, refranes o frases idiomáticas para producir nuevos significados (Žyško, 2017: 20). En (11) tenemos una versión actualizada del refrán *Más vale prevenir que lamentar*, donde se adapta para señalar qué es mejor ser cuidadoso con los archivos que se descargan de internet y no arriesgarse a descargar un virus y tener que formatear el equipo.

(11) Más vale prevenir que formatear.

Malapropismos: esta figura retórica consiste en deformar o hacer un mal uso de palabras extranjeras (Lázaro Carreter, 1977: 270). Cabe notar que tachar este uso de la palabra como mala parte desde una noción prescriptiva del lenguaje, desde esa perspectiva el uso de esta figura se puede considerar como un vicio del lenguaje, por ejemplo al decir *surimi* ‘pasta elaborada a partir de carne de pescado’ en lugar de *tsunami* ‘ola gigantesca producida por un maremoto’, su uso intencional poder ser con el fin de crear un efecto, estético o humorístico, como bien lo hacía el actor mexicano Mario Moreno “Cantinflas”.

(12) Como dijo ese gran poeta, que no dijo nada, pues porque no le dieron tiempo, pero como dijo Chicaspear, la filosofía de la vida es ‘to be or no to be’, que quiere decir "te vi o no".

Eggcorns: esta figura retórica consiste en la sustitución de una palabra o enunciado por una palabra o enunciado que suene similar o idéntico en el dialecto del hablante, y donde la nueva palabra o enunciado posee un significado diferente al original (Žyško, 2017: 20). Como se puede apreciar en (13) donde la homofonía entre *Alzheimer* y *old-timer* (otra forma de nombrar a los ancianos) produce un efecto humorístico, pues típicamente el Alzheimer se

considera como un padecimiento exclusivo de las personas de la tercera edad³⁸. Este fenómeno toma su nombre del inglés donde al no saber cómo se escribe la palabra *acorn* (bellota) una persona la escribe como suena resultando en *eggcorn* (huevoamáiz) ejemplos de esto pueden ser escribir *Pre-Madonna* en lugar de Prima Donna.

(13) Alzheimer's disease — old-timers' disease

Rimas: La rima consiste en una “Igualdad o semejanza de los sonidos en que acaban dos o más versos a partir de la última vocal acentuada” (Lázaro Carreter, 1977: 353). Buen ejemplo de esto en torno a los juegos de palabras son las famosas bombas yucatecas, donde la semejanza de sonidos se utiliza para crear un efecto humorístico.

(14) Yo quisiera que las suegras se volvieran lagartijas para que corran al monte y yo quedarme con sus hijas.

Spoonerismo: se refiere a la inversión o contraposición de dos sonidos en dos palabras diferentes (Žyško, 2017: 21), se tiende a caracterizar como un fenómeno involuntario, un desliz en el habla, aunque su uso también es intencional, principalmente con la intención de ser humorístico. Un ejemplo popular de este fenómeno es (15), famoso dicho del personaje El Chapulín Colorado, creado por el comediante mexicano Roberto Gómez Bolaños. En español este fenómeno se puede nombrar retruécano o conmutación.

(15) Que no panda el cúnico (en lugar de “Que no cunda el pánico”).

A este listado agrego las siguientes figuras retóricas que serán relevantes para el análisis de mi corpus. Reitero lo dicho por Žyško, este listado solo representa las figuras más recurrentes y utilizadas en la creación de juegos de palabras y las más relevantes para mi objeto de estudio, pues el fenómeno de los juegos de palabras es tan abarcador y complejo que pretender establecer una taxonomía que encapsule la mayor parte de los recursos que se pueden relacionar con ellos es una tarea cuyos alcances sobrepasan los objetivos de mi trabajo.

³⁸ Que se pueda considerar humorístico dependerá del contexto en que se utilice.

Paronomasia: “figura que consiste en colocar próximos en la frase dos vocablos parónimos, bien por parentesco etimológico [...], bien por semejanza casual” (Lázaro Carreter, 1977: 314). En otras palabras, este recurso consiste en emplear palabras con sonidos semejantes pero significados diferentes, empleado principalmente para efectos satíricos, de burla, al igual que lúdicos.

(16) Mi **atenta antena** detecta en ti tu **talante tan insensato**,
y cómo **tan tontamente tantea** a **tientas** tu **mente de mentecato**
Tener que tener este **ten con ten contigo** es un tanto ingrato,
así que abrevia y ponme la multa, que pa' eso te pago, tonto³⁹

Eufemismo: recurso que consiste en emplear una expresión para evitar una palabra que designa algo que se considera molesto, impropio, sucio, tabú, o algo que no resulta apropiado mencionar de forma directa, ya sea por razones culturales, religiosas, ideológicas, etc. (Lázaro Carreter, 1977: 246). Ejemplo de esto es el uso de palabras como *lenchas*, *tortilleras* o *bolleras* para referirse a las lesbianas, o bien el uso de frases aparentemente inocentes para no mencionar palabras que socialmente se consideran groseras (17).

(17) Me lleva la que me trajo (en lugar de “me lleva la chingada”)

Metáfora: figura que se basa en el desplazamiento de significados que comparten cierta semejanza perceptual⁴⁰, la cual es evocada o sugerida, pues la comparación tiende a ser “abreviada y elíptica” (Beristaín, 1995: 308). Esta semejanza puede ser explícita, es decir, incluye los dos elementos que se comparan y alguna forma conjugada del verbo *ser* como *Tus ojos son estrellas* o implícita, donde se omite uno de los elementos *Los soles de tu rostro*.

³⁹ Fragmento de la canción “Atente a tu Tonta Tarea” de la banda española Mamá Ladilla.

⁴⁰ La metáfora es un tema ampliamente tratado desde diversos ámbitos de investigación (lingüísticos, literarios, hermenéuticos, por mencionar algunos (Véase George Lakoff y Mark Johnson, Luz Aurora Pimentel y Paul Ricoeur respectivamente). Aquí me centro específicamente en la metáfora como figura retórica.

Las semejanzas entre elementos se pueden basar en las propiedades físicas de lo que se compara, su comportamiento, sus funciones, o bien el modo en que se realiza algo.

(18) Bésame así, despacio.
Qué profundos tus ojos,
dos silencios
tocados con un velo de caricia
tiñendo la blancura de mi carne
con el oro rosado del incendio.
("El Beso" Gertrudis Peñuela)

Símil: figura que implica una "comparación embellecedora, en la que están expresos los medios gramaticales de la comparación" (Lázaro Carreter, 1977: 369), en otras palabras, los símiles incluyen los dos elementos que se comparan y un nexos comparativo que los une: como, *cual*, *igual a/que*, etc.

(19) Pero a ti quiero mirarte hasta que tu rostro se aleje de mi miedo
como un pájaro del borde
filoso de la noche.
("Caminos del espejo" Alejandra Pizarnik)

Ironía: esta figura retórica consiste en expresar un contenido burlesco, mediante una expresión que da a entender algo contrario a lo que en realidad se busca comunicar. En (20) la ironía yace en las palabras de afecto contrapuesto al tono de indiferencia con que se expresan.

(20) "Amor mío," dijo ella con indiferencia.

De la ironía se desprenden otros fenómenos como:

Paradoja: el juego de palabras basado en la paradoja se da a través del empleo de dos expresiones o frases en apariencia contradictorias, pero que encapsulan cierta coherencia. Se trata de un mecanismo de uso común en refranes populares (21) y en la literatura (22).

(21) No hay mal que por bien no venga.

(22) Cuatro mil millones
mis vecinos de la tierra,
cuatro mil millones
y yo sola en mi azotea.
(“Domingo” Gloria Fuertes)

Oxímoron: esta figura resulta de la relación sintáctica de dos antónimos que se contraponen de forma contigua en una misma frase u oración (Beristaín, 1995).

(23) Es **hielo abrasador**, es **fuego helado**,
es herida que **duele y no se siente**,
es un soñado **bien, un mal** presente,
es un breve **descanso muy cansado**.
(“Definiendo el amor” Francisco de Quevedo)

Pleonasmo: esta figura es lo opuesto al oxímoron y consiste en agregar palabras innecesarias o redundantes a una frase o expresión, por ejemplo decir *cállate la boca*, pues al decir *cállate* se entiende que debe ser la boca. Como recurso, esta figura ayuda a enfatizar una idea, agregar expresividad o a producir cierto efecto estético.

(24) Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo.
(“Elegía a Ramón Sijé” Miguel Hernández)

2.1.3. Innovación léxica

La taxonomía establecida por Žyško incluye el uso de neologismos como herramienta para la creación de juegos de palabras, y los divide en dos categorías: *blends* (*cruces léxicos*), palabras creadas a través de la combinación de palabras preexistentes y un prefijo o sufijo (arquichueco, combinación entre arquitecto y chueco para indicar que no es un arquitecto honesto u honrado) y *singlets*, palabras que no se encuentran registradas en diccionarios, pero, aun así son de uso común para describir alguna realidad del mundo, por ejemplo *mi peoresnada*, para referirse a una persona con la que se tiene una relación amorosa únicamente por no estar solo. La neología, también conocida como innovación léxica, abarca una clasificación mucho más amplia que la que presenta Žyško, particularmente cuando se relaciona con los juegos de palabras, pues la naturaleza creativa del fenómeno facilita la creación de palabras nuevas para expresar algún aspecto de la realidad. Por eso, en esta sección ahondo brevemente en la clasificación establecida por Teresa Cabré (2006) para dar cuenta de los diversos mecanismos lingüísticos para la creación de neologismos. Entiéndase por *neologismo* una palabra o frase nueva que se genera a través de los procesos de creación de palabras características de una lengua, cambios, variaciones o mezclas entre palabras existentes dentro del mismo idioma, o bien, palabras tomadas de otras lenguas (*préstamos*). Por lo general, los neologismos surgen con el fin de nombrar cambios culturales, políticos o sociales en el entorno de los hablantes. Cabré propone una tipología específica de acuerdo con el nivel de análisis lingüístico que en el que se presentan estos cambios o mezclas. Esta tipología se conforma por cinco categorías, aunque aquí solo menciono las cuatro principales:

1. Neologismos de forma: corresponde a signos lingüísticos cuyo significante y significado son novedosos.
(25) *cuatrotransformista*
2. Neologismos sintácticos: palabras que ya existen en la lengua, pero cuya categoría gramatical cambia.
(26) *lavadora*, que de adjetivo en *máquina lavadora*, pasó a sustantivo, *lavadora*.
3. Neologismos semánticos: una palabra ya establecida comienza a adquirir un nuevo significado:

(27) *viral*, derivado de *virus* 1. organismo de estructura muy sencilla, compuesto de proteínas y ácidos nucleicos, y capaz de reproducirse solo en el seno de células vivas específicas, utilizando su metabolismo (Diccionario de la lengua española, s.f.: definición 1), que se utiliza en referencia a algo que se dispersa o difunde rápidamente a través de las redes sociales.

4. Préstamos: palabras que vienen de otras lenguas.

(28) *mansplaining* [*man* ‘hombre’ + *explaining* ‘explicar’] dicho de una explicación dada por un hombre generalmente hacia una mujer por lo general de forma soberbia.

Para el presente trabajo me centraré únicamente en los neologismos de forma, pues es la categoría más relevante para las unidades a analizar, aunque un estudio sobre los juegos de palabras específicamente desde los neologismos abarcaría una investigación por sí sola, particularmente visto desde la traducción de dichos tipos de juegos de palabras. A continuación presento parte de la clasificación de neologismos, a manera de tabla, de acuerdo con la información presentada por Cabré (2006: 232-233).

Tabla 2. Clasificación, definición y ejemplos de las subdivisiones de neologismos de forma propuesta por Teresa Cabré (2006)

	Término	Definición	Ejemplos
1	Sufijación	creados a partir de la adjunción explícita de un sufijo a un radical.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Mopear</i> [<i>mop</i> ‘trapeador’ + <i>-ear</i>] • <i>Vacumnear</i> [<i>vaccume</i> ‘aspiradora’ + <i>-ear</i>]
2	Prefijación	formados a partir de la adición de un prefijo explícito a un radical.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Hiperveloz</i> [<i>hiper</i> ‘más rápido de lo normal’ + <i>veloz</i> ‘rapido’] • <i>Superestrella</i> [<i>super</i> ‘encima de’ + <i>estrella</i> ‘persona que sobresale en su profesión’]
3	Composición	formado a partir de dos radicales (simples o complejos)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Videocámara</i> [<i>video</i> + <i>cámara</i>] • <i>Quitahambre</i> [<i>quita</i> + <i>hambre</i>]
4	Composición culta	formado a partir de: a) una forma prefijada culta y	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Megápolis</i> [<i>mega</i> ‘grande’ + <i>polis</i> ‘del griego indicando ciudad’]

		<p>una forma sufijada culta.</p> <p>b) una forma prefijada culta y un radical.</p> <p>c) un radical (propio de la lengua o bien prestado de otra lengua) y una forma sufijada culta.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Autoexigencia</i> [<i>auto-</i> ‘por uno mismo’ + <i>exigencia</i>] • <i>Simpaticoide</i> [<i>simpatico</i> + <i>-oide</i> ‘sufijo que añade matiz despectivo en adjetivos derivados de otros adjetivos’ (Diccionario de la lengua española, s.f. definición 1)]
5	Sintagmación	formados por una estructura sintáctica lexicalizada.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Trabajadora social</i> • <i>Motor de búsqueda</i>
6	Siglación	formados por las letras correspondientes a una sigla.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>DVD</i> [<i>Digital Video Disk</i>] • <i>Pan</i> [Partido Acción Nacional]
7	Acronimia	formados por la combinación de segmentos de palabras que forman una estructura sintagmática.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cubanglish</i> [<i>cuban</i> ‘cubano’ + <i>english</i> ‘inglés’] • <i>Turismática</i> [<i>Turis</i> ‘turismo’ + <i>mática</i> ‘informática refiriéndose a la informática aplicada al turismo’]
8	Abreviación	se forma a través de abreviaciones de palabras más largas.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Prota</i> [protagonista] • <i>Profe</i> [profesor]

2.2. Las funciones de los juegos de palabras

De acuerdo con la sección 2.1., la intencionalidad inherente a los juegos de palabras, en su aplicación a la creación literaria, cumple una función comunicativa crucial, pues es precisamente dicha intención la que orienta la función del juego de palabras dentro de un contexto dado. En torno a esto, Verena Thaler declara que los juegos de palabras forman parte del comportamiento social de los seres humanos (2016: 52), y se pueden entender, a grandes rasgos, como el acto de jugar (literalmente) con la palabra. Jugar es un acto consciente, que acarrea cierto propósito, como, divertirse, entretenerse, persuadir a alguien o provocar alguna emoción en otra persona. Diana Swanson va más allá y declara que jugar es

crear realidades y sugiere, en parte, que los discursos creados a partir de jugar con el lenguaje, ya sea a través de la literatura o del humor, son una forma de crear mundos posibles, una realidad alterna (Swanson, 1997: 327). Asimismo, resalta la importancia del juego como base de culturas e identidades⁴¹. Es a través del juego que los niños desarrollan su “yo” interno, pues se trata de una actividad que no desaparece o se abandona con la edad, sino que se va transformando a lo largo del tiempo y adquiere distintas formas de manifestarse:

It is in play that we allow learn to shape ourselves, our world, and our lives, that we learn we can become agents. Play is how we become subjects rather than objects of desire and of culture. The space of play is the space of agency. As Winnicott puts it “in playing, and perhaps only in playing, the child or adult is free to be creative” The transitional space of play makes the conception of symbols, and thus culture, possible. The aspects of play that Huizinga and Winnicott have developed lead me [...] to posit the space of play as the space where we can be creative and therefore free. (Swanson, 1997: 328).

Para Swanson, el espacio liminal dentro del cual se da el juego es uno donde podemos ser creativos y por ende libres. Al jugar creamos nuestra propia realidad ajena, si así lo deseamos, de las normas y estructuras sociales que nos limitan. Es en este mismo espacio donde se dan los juegos de palabras, es decir, la manipulación intencional del lenguaje con el fin de romper y distorsionar sus reglas con el fin de disfrutar y divertir (Crystal, 2006: 176).

Desde una perspectiva antropológica, jugar con el lenguaje tiene particular importancia para las mujeres, pues es sabido que en muchas sociedades no se les permite jugar de la misma forma que a los hombres. En Occidente, el juego tiende a dividirse por género, mientras que los niños juegan a ser piratas, astronautas, cazadores de dinosaurios, en fin, innumerable cantidad de vocaciones fantásticas, se espera que las niñas jueguen a la comidita, a la mamá, a la casita, lo que cabe interpretarse como una práctica social para que desde pequeñas asuman el rol que se espera cumplan al convertirse en adultas. Los espacios

⁴¹ Swanson parte de lo establecido por Johan Huizinga y D.W. Winnicott “To Huizinga, civilization begins in and continues to develop through play; to Winnicott, play creates both self and culture” (Swanson, 1997: 327).

de juego disponibles para las mujeres son, entonces, mínimos, y es en el lenguaje donde algunas de ellas han encontrado un campo amplio para jugar, para crear realidades alternas⁴².

Esta necesidad femenina por expresarse encuentra en los juegos de palabras una herramienta útil para sortear la limitación impuesta. Thaler enlista algunos ejemplos de funciones que pueden cumplir los juegos de palabras (2016: 51), de esta lista centro mi atención en aquellas que se relacionan con esta necesidad de comunicar y expresarse por parte de las mujeres.

- Entretener y divertir
- Crear placer estético
- Demostrar ingenio en el uso del lenguaje
- Provocar una respuesta emocional
- Crear y mantener solidaridad dentro de un grupo
- Excluir de un grupo
- Ridiculizar o avergonzar a personas ajenas a un grupo
- Insinuar cosas demasiado indecentes para decirse de forma directa
- Discutir temas tabúes

Por su parte, Delabastita también menciona esta última función y la describe como “deceiving our socially conditioned reflex against sexual and other taboo themes” (1996: 130). De acuerdo con este autor, el juego de palabras, desde la esfera del tabú, implica una clase de rodeo utilizado para hablar de aquellas cosas que generan un rechazo por parte de la sociedad, la homosexualidad o la sexualidad femenina, por ejemplo. Los juegos de palabras como recurso para hablar de temas tabú, resulta de particular importancia para mi investigación, pues gran parte de lo que Winterson hace en *Poetics* es hablar sobre la sexualidad de sus personajes. La autora evidencia el aspecto tabú adjudicado a la relación a

⁴² Ejemplo interesante de esto es el *Nushu* un sistema de escritura de uso exclusivo para mujeres creado en el sur de china durante la Dinastía *Song* (960-1279), su creación surgió de la cultura patriarcal que dominaba la cultura donde las mujeres no tenían acceso a la educación, a tomar decisiones y debido a la tradición de vendar los pies de las mujeres para disminuir su tamaño muchas de ellas no podían caminar por lo que vivían enclaustradas en sus hogares. (Lu, Jia, Heisey: 2002)

través de las preguntas que seccionan el cuento y parte del aspecto contestatario de la obra yace en la forma abierta y directa en que Sappho responde a las preguntas, pero también la forma en que utiliza el juego de palabras, fenómeno que se ha convertido en parte de la cultura queer, utilizado por quienes se identifican por fuera de la heteronormatividad y el cisgénero⁴³ para hablar sí mismas utilizando eufemismos o rodeos para relatar sus experiencias⁴⁴, en su mayoría como una forma de comunicarse entre sí sin abrirse a agresiones o actos violentos en su contra. Al igual que Thaler, Attardo (1994: 322-330) declara que el juego de palabras funciona como una forma de comunicación o interacción dentro de grupos específicos, lo que se transforma en un mecanismo de exclusión para quienes no pertenecen a dicho grupo.

Imagen 2: Polisemia de la palabra *gay* de acuerdo con el diccionario Merriam Webster⁴⁵

Definition of gay (Entry 1 of 2)

- 1 **a** : of, relating to, or characterized by sexual or romantic attraction to people of one's same sex
// gay men
// a gay woman in her 40s
 —often used to refer to men only
// gay and lesbian members of the community
- b** : of, relating to, or intended for people who are gay, lesbian, bisexual, transgender, etc.
// the gay rights movement
// a gay bar
- 2 **a** : happily excited : MERRY
// in a gay mood
- b** : keenly alive and exuberant : having or inducing high spirits
// a bird's gay spring song
- 3 **a** : BRIGHT, LIVELY
// gay sunny meadows
- b** : brilliant in color
- 4 : given to social pleasures
also : LICENTIOUS

⁴³ Entendido como personas cuya identidad de género corresponde al sexo que les fue asignado al nacer.

⁴⁴ Palabras como *gay*, *queer*, *fairy*, *dike* fueron originalmente empleadas por miembros de la comunidad queer, dichas palabras se fueron filtrando dentro del habla común donde se emplearon como peyorativos, por esta razón la reclamación de este tipo de palabras es un tema de gran interés en los estudios queer véase por ejemplo Brontsema (2004).

⁴⁵ Tomo como referencia principal las definiciones registradas en el Diccionario Merriam-Webster, asimismo me apoyo del Cambridge Dictionary cuando sea necesario. El uso de otros diccionarios de referencia se marcará donde sea necesario.

Un ejemplo de esto es el uso de la palabra *gay* como auto identificador por hombres homosexuales durante la década de 1920, cuando resultaba más difícil discernirla de su acepción de alegre, feliz, despreocupado, logrando excluir así a quienes no pertenecieran a dicho grupo o bien no contaran con el conocimiento necesario para entender el doble sentido de su uso.

In some situations, wordplay may be a source of pleasure for both parties [...]. What is more, the fact that the audience is able to understand the intended meaning of the wordplay helps create a feeling of solidarity or exclusion [...] between the speaker and the audience. (Żyśko, 2017: 16)

Estas funciones resultan de particular importancia para este trabajo dado la temática lésbica del texto fuente, pues es posible que algunos de los juegos de palabras utilizados por Winterson posean la intención de producir un sentido de comunidad y un sentido de pertenencia entre mujeres, específicamente lesbianas, mientras que excluye y ridiculiza a quienes se encuentran fuera de dicho grupo, así como aquellos valores en los que se ha erigido las sociedades heteropatriarcales: “When I see a word held hostage to manhood I have to rescue it. [...] I like to be a hero, like to come back to my island full of girls carrying a net of words forbidden to them” (Winterson, 2000: 40-4). Cabe resaltar que un mismo juego de palabras pueden cumplir con más de una función en un contexto determinado, pues, el alcance comunicativo de cada función descrita y de sus posibles efectos pragmáticos, no son excluyentes entre sí, de modo que es posible que el mismo juego pueda generar un efecto estético o humorístico y al mismo tiempo permita forjar un sentido de comunidad dentro de un grupo específico.

2.3. Los juegos de palabras y la traducción

La traducción de los juegos de palabras es un tema que da cabida a una discusión con un número considerable de vertientes, principalmente la dicotomía entre si los juegos de palabras son o no traducibles. Cuando una palabra o un enunciado se puede entender de más de una forma en un contexto dado, ¿cuál, entonces, debe elegir el traductor? La respuesta

depende en gran medida del skopos (véase sección 4.1.), así como de factores externos, por ejemplo, las condiciones de trabajo y el tiempo de entrega. Por lo general se da preferencia al sentido literal o bien al camino designado por el contexto en que habita el juego de palabras, sí es un dilema al que comúnmente se enfrentan los traductores. De acuerdo con lo establecido en las secciones anteriores, al verse ante un texto con juegos de palabras se espera que los traductores sean capaces de identificarlos y de discernir si su presencia es intencional o no. Aquí entra a colación lo mencionado en el apartado 2.1., respecto a que si bien el emisor/hablante introduce un juego de palabras, no hay garantía de que el receptor/oyente cuente con el conocimiento o bagaje necesarios para comprenderlo a cabalidad. Idealmente, un traductor debe de estar familiarizado con el texto a traducir, y si no lo está, es parte de su trabajo realizar una investigación y análisis previos, antes de elaborar una propuesta de traducción, lamentablemente, por diversas razones, como limitaciones de tiempo o carga de trabajo, este no siempre es el caso. Las prácticas lingüísticas son intrínsecas a la cultura, el tiempo y el espacio determinado en que se utilizan por esta razón existen juegos de palabras que no se pueden traducir de acuerdo con la intencionalidad presente en el TF pues el autor busca comunicarse con un público lector específico que no siempre concuerda con el público lector del TM, esto complica la labor del traductor y lo lleva a buscar soluciones creativas o bien a dar por perdidos algunos juegos en favor de otros. Por ende, los traductores no están exentos de tal situación, siendo varios los factores que pueden influir como la cuestión de tiempo, el nivel de conocimiento de la cultura fuente o el bagaje enciclopédico con el que pueda contar el traductor. Para ilustrar esto propongo los primeros dos versos del poema *Boot Theory* (29) de Richard Siken, el cual se puede traducir de forma directa⁴⁶ (29a), pero en el contexto angloparlante, particularmente el estadounidense. Es una broma muy conocida, utilizada y popularizada por el comediante Henry “Henny” Youngman, de acuerdo con él la broma nació de un malentendido cuando el comediante llevó a su esposa a un programa de radio y le pidió a un tramoyista que la acompañara a su asiento y el tramoyista interpretara la frase “Take my wife, please” como una broma. El humor emana de su ambigüedad, pues la frase puede entenderse como una petición literal para llevarse a su esposa (29a) o bien como introducción para contar una anécdota sobre ella, como decir *toma por ejemplo a mi*

⁴⁶ Dando preferencia al sentido literal del verso.

esposa. Aquí la traductora ha tomado una decisión basada en su conocimiento y el sentido que deseaba rescatar en el TF de acuerdo con el contexto pertinente.

(29) A man walks into a bar and says:

Take my wife—please. (Siken, 2005, 20)

(29a) Un hombre entra a un bar y dice:

*Llévate a mi esposa – por favor.*⁴⁷

Según Baker (1992) no se puede hablar de equivalencias directas entre palabras ortográficas y significados dentro de uno o varios idiomas. Esto no significa que existan palabras (o enunciados) intraducibles, sino que su traducción involucra apoyarse en estrategias que ayuden al traductor a representarlas de la mejor forma en la lengua meta (en adelante LM). Por ejemplo, lo que una sola palabra designa en la lengua fuente (en adelante LF) se tiene que traducir con más palabras en la LM, como es el caso de la palabra turca *tenisgi* que en español se formaliza mediante un sintagma nominal formado por tres palabras gráficas: *jugador de tenis*. Una manera de enfrentar la falta de equivalencia directa es teniendo en cuenta los varios tipos de significado⁴⁸ que puede tener una palabra o enunciado en determinada situación discursiva: *proposicional*, *expresivo*, *presupuesto* y *evocado* (Baker, 1992: 19):

a) **Significado proposicional:** aquel que resulta de la relación entre la palabra o enunciado y aquello que describe o a lo que hace referencia en un mundo real o imaginario, tal como lo concibe el hablante de la LF (Baker, 1992: 20). Este tipo de significados se pueden clasificar como verdaderos o falsos, tal y como se aprecia en el ejemplo (30). Si bien tanto un calcetín como una camisa comparten el hecho de que las dos son un tipo de prenda de vestir, sería falso declarar que un calcetín es una camisa corresponden a un mismo tipo de objeto.

⁴⁷ Traducción tomada de *Traduciendo la homosexualidad: La poesía de Richard Siken*, Ríos, 2019.

⁴⁸ Baker reconoce que analizar una palabra, patrón o estructura en distintos componentes de significado casi nunca es posible, pues la lengua tiende a ser demasiado complicada como para poder hacer un análisis tan fino y simplificado, no obstante, en ocasiones resulta útil dejar de lado las complejidades de una lengua con el fin de apreciarlas mejor y poder identificarlas y enfrentarse a ellas de forma más eficaz (Baker, 1992: 19).

(30) *Camisa* → prenda de ropa utilizada en la parte superior del cuerpo

camisa ≠ *calcetín*

b) **Significado expresivo:** es aquel que no se puede juzgar como verdadero o falso, pues se relaciona con el sentir o la actitud que el emisor tiene con respecto a algo y no tanto con relación a lo que una palabra o un enunciado hace referencia (Baker, 1992: 20). Ejemplo de esto son las interjecciones dado que su función es expresar emociones o actitudes de acuerdo con la percepción de quién la usa.

Imagen 3: *Definición de guácala* (Diccionario del español de México, 2022.)

iguácala!

interj (También *iguácatelas!*) (*Popular*) Expresa asco o repulsión ante algo desagradable: “Bola de hombres machistas, *iguácala!*”, “No entiendo a la gente que come pescuezos de pollo, *iguácatelas!*”

Imagen 4: *Definición de ay* (Diccionario del español de México, 2022, definiciones 1, 2, 3 y 4)

¡ay!

interj

1 Expresa dolor físico o espiritual: “*¡Ay* vida, no me mereces!”, “*¡Ay!* ¡qué mujeres ingratas, no saben considerar!”, “*¡Ay!* ¡hágame la caridad de curarme”, “*¡Ay!* de mí, Llorona, Llorona,/ Llorona de ayer y hoy”

2 Expresa susto o sorpresa: “*¡Ay*, qué miedo!”, “*¡Ay!* eres tú, no te oí llegar”

3 Manifiesta intensidad de una pasión: “*¡Ay* Jalisco, no te rajés!”, “*¡Ay*, cómo te quiero!”

4 Manifiesta intensidad en un comentario: “*¡Ay* sí!, idio el santanazo refeol”, “*¡Ay*, pero qué linda te ves!”

c) **Significado presupuesto:** surge a partir de ciertas restricciones de coocurrencia entre un grupo de palabras. Este tipo de significado suele estar condicionado por aquellas palabras o expresiones que esperamos ver antes o después de encontrarnos con cierta unidad léxica específica. Los tipos de restricciones pueden ser *selectivas*, como puede verse en (31), a partir de la función del significado proposicional de una palabra, o bien, colocacionales, que

involucran restricciones semánticamente arbitrarias que no siguen el significado proposicional de una forma lógica, como se muestra en (32).

(31) a. *El niño es muy estudioso.*

b. *La forma geométrica de la estatua la vuelve más interesante.*

Lo esperable es que el adjetivo *estudioso* solamente pueda usarse para calificar a un ser humano, mientras que el adjetivo *geométrico* se emplea para objetos inanimados.⁴⁹

(32) Mientras que en español los dientes se cepillan o se lavan, desde el punto de vista del alemán los dientes se pulen y en el caso del ruso se limpian.

d) **Significado evocado:** se vincula con factores sociolingüísticos, ya que involucra diferencias semánticas en función de una variación dialectal o de registro.

(33) El uso de la palabra *ocupar* con el significado de ‘necesitar’ en el norte de México, a diferencia de lo que sucede en otros dialectos del español donde solamente suele usarse con el significado de ‘Llenar un espacio o un lugar’ (Diccionario del español de México, 2022.).

Esta distinción resulta importante para el traductor, pues su trabajo depende de una percepción clara de las palabras o enunciados dentro de un texto con el fin de replicarlas en la LM. De acuerdo con la definición propuesta por Delabastita (sección 2.1.) el juego de palabras establece una confrontación simultánea (o casi simultánea) entre, por lo menos, dos estructuras lingüísticas con significados disimilares y formas similares, esto quiere decir que parte de la labor traductora implica no solo identificar el juego de palabras, sino, también, establecer qué tipos de significado⁵⁰ se actualizan y entran en juego en el discurso, con el fin de distinguir la función que dicha estrategia lingüística cumple dentro del texto. Así mismo, vale la pena aclarar que significado y sentido son dos cosas diferentes, una palabra o enunciado puede tener un solo significado, pero dos o más sentidos, por esta razón es necesario tener en cuenta que el juego de palabras “is based on, and conveys information

⁴⁹ Es común que esta restricción no se respete en el lenguaje figurado, pero de ahí en más los hablantes las respetan de forma estricta (Baker, 1992: 21).

⁵⁰ Cabe aclarar que esta identificación no siempre se realiza de forma consciente por parte del traductor, aun así, esto no niega su realización.

about, linguistic structure, confronting as it does different linguistic meanings and not just different interpretations of a single linguistic meaning” (Delabastita, 1993: 96).

En resumen, la traducción de los juegos de palabras implica construir un equivalente adecuado en la LM de acuerdo con el contexto. La elección de dicho equivalente depende de una amplia variedad de factores, los cuales pueden ser lingüísticos o extralingüísticos, por esta razón el consenso general (Delabastita (1993, 1996), Baker (1992), Žyško (2017)) en cuanto a la traducción de juegos de palabras, es que no existe una solución única y definitiva para enfrentarse al problema, sino más bien, se tienen a disposición algunas estrategias de las que el traductor puede echar mano en ciertos contextos en los que aparecen este tipo de fenómenos lingüísticos. Para Delabastita (1996) aquellos juegos de palabras basados en similitudes fónicas o que aprovechan la polisemia de un elemento léxico suelen ser más fáciles de traducir que otros que involucran otro tipo de mecanismos lingüísticos⁵¹. En el siguiente apartado ahondaré en las estrategias de traducción que describe este autor con el fin de reconocer algunas alternativas viables para el tratamiento traductológico del juego de palabras y que a su vez tomaré como base para etiquetar, describir y analizar los datos que conforman mi corpus.

2.3.1. Delabastita y la traducción de juegos de palabras

La literatura en torno a estrategias de traducción es vasta y abarca numerosos ámbitos y complicaciones de la práctica traductora. En términos generales, se puede decir que sirve de apoyo a los traductores al proporcionar posibles soluciones a los problemas con los que puede enfrentarse al traducir o, bien, para reflexionar y tener una actitud crítica sobre su labor. Es importante recordar que las soluciones que en ellas se aportan no son absolutas y siempre queda al criterio del traductor el utilizarlas o no, según sus necesidades, el objetivo de la traducción y el contexto en el que se elabora. Asimismo, las estrategias que aquí presento sirven para vislumbrar un panorama de posibilidad, una opción a considerar al enfrentarse, específicamente, al reto de traducir juegos de palabras. El dilema traductológico (véase 2.3.)

⁵¹ Principalmente cuando la traducción se da entre idiomas históricamente relacionados, pues la probabilidad de que el juego de palabras sea reproducible en la LM es más alto cuando conlleva préstamos interlingüísticos entre LF y LM. (Delabastita, 1996: 135-136)

de este fenómeno, las complejidades lingüísticas, gramaticales, idiomáticas y semánticas en las que tienden a cimentarse los juegos de palabras, hace casi imposible establecer soluciones fijas y aplicables para toda ocasión en la que el traductor se enfrente a él. Con esto en mente, tomo como base para el análisis de mi corpus las estrategias propuestas por Dirk Delabastita (1993); si bien él centra su análisis específicamente sobre la traducción de los *puns*, el listado que ofrece es lo bastante flexible y adaptable como para aplicarlo al análisis de los juegos de palabras en general. Como se verá en el capítulo de análisis, he tomado como base las categorías descriptivas propuestas por este autor, aunque en algunas ocasiones propongo algunas alternativas y adaptaciones para dar cuenta de las unidades de traducción de mis corpus. A continuación, presento y ejemplifico dichas estrategias. He decidido mantener la terminología propuesta por Delabastita en inglés, aunque entre paréntesis presento mi propia traducción al español del concepto o estrategia en cuestión. De igual modo, debo señalar que, para esta investigación, estoy utilizando la noción de juegos de palabras (en adelante, JP⁵²) como equivalente de *pun*, pues como lo he venido mencionado, considero que estas estrategias son útiles y aplicables a una variedad de fenómenos mucho más amplia de lo que Delabastita engloba como juegos de palabras, principalmente porque, considero que el término *pun* no tiene un equivalente directo, por lo menos no uno que se preste para un etiquetado claro y conciso⁵³.

2.3.2. Estrategias de traducción

a) PUN → PUN (JP → JP): el juego de palabras en el TF se traduce con un juego de palabras en la LM. Cabe señalar que, en estos casos, el juego de palabras de la LM se considera una

⁵² Para el etiquetado de estrategias reduzco juego de palabras a sus siglas JP.

⁵³ *Paronomasia* sería el término más cercano en español, mientras que la paronomasia se enfoca en recursos fónicos el *pun* abarca tanto lo fónico como lo léxico, incluso lo visual. Como en la siguiente imagen donde el *pun* es *Catfish* ‘bagre’, [*cat* ‘gato’ + *fish* ‘pez’] (imagen tomada de internet <http://intromedi.blogspot.com/2012/09/a-visual-pun-is-pun-or-word-playcreated.html>)



solución adecuada debido a que posee características similares al del TF; esto independientemente de que sea posible que existan diferencias entre sus mecanismos lingüísticos, estructuras formales, semánticas o en su función textual (Delabastita, 1993: 192). En (34) se puede ver como se mantiene el juego de palabras a través de recursos diferentes, mientras que en inglés se añade una ‘r’ para semejar el ronroneo de un gato en español se resalta la palabra ‘gato’ dentro de la palabra ‘purgatorio’.

(34)

a) TF: *Where do cats go when they die?*

To purrgatory

b) TM: *¿A dónde van los gatos cuando mueren?*

Al purgatorio.

b) PUN → NON-PUN (JP → No JP): El juego de palabras del TF se traduce con una palabra o enunciado que no incluye un juego de palabras en la LM, esto con la intención de rescatar uno o ambos sentidos del juego original, o bien centrándose en uno solo de los sentidos, resultando en la supresión del otro (Delabastita, 1993: 202). En ocasiones, también es posible que el traductor se tome tales libertades que todos los sentidos del juego de palabras en el TM se tornen irreconocibles a sus contrapartes en el TF. Esta estrategia se desenvuelve en tres subcategorías:

i) *Traducción no selectiva:* tanto el significado 1 como el significado 2 (en adelante s1 y s2) se mantienen a costa del juego de palabras. Esto significa que la palabra que detona el juego pierde el doble sentido que posee en el TF. Como ejemplo véase la traducción (35 b) donde se pierde la paronimia entre *champagne* y *sham friends*, aunque se mantienen los dos significados que el enunciado (35 a) busca comunicar.

(35)

a) TF: *Champagne for my real friends and real pain for my sham friends.*⁵⁴

⁵⁴ Ejemplo tomado de internet: <https://www.thoughtco.com/word-play-definition-1692504>.

b) TM: *Champagne para mis amigos sinceros, y dolor sincero para mis amigos falsos.*

ii) *Traducción selectiva sin JP*: se le da preferencia a uno de los significados (ya sea s1 o s2) del juego de palabras y se traduce de forma más o menos equivalente, mientras que el otro significado se suprime. De esta estrategia traductológica se desprenden dos variantes:

Traducción superficial: cuando se elige el significado más literal de la palabra o enunciado. En (36a) se da un juego de palabras a través de la homonimia de *stern(ely)* “1. having a definite hardness or severity of nature or manner, expressive of severe displeasure” y “1. the rear end of a boat” (Merriam-Webster Dictionary, s.f. definición 1 (adjetivo) y definición 1 (sustantivo)). En su traducción (36b) se rescata el sentido literal del enunciado y se descarta el juego de palabras.

(36)

a) TF: *"Hurry up and get to the back of the ship," Tom said sternly.*⁵⁵

b) TM: *"Date prisa y ve a la parte trasera del barco", dijo Tom con severidad.*

Traducción exegética: cuando se le da preferencia al s2 y se deja completamente de lado el s1, en otras palabras, se busca rescatar el juego de palabras por encima del sentido literal de la palabra o enunciado utilizado en el TF.

(37)

a) TF:

A: Would you like to come in for a nightcap?

B: If you are referring to the beverage: you know, I don't drink. If you are referring to the hat you have on while wearing a night shirt holding a candle, I have one

b) TM: *A: ¿Pasas a tomar algo relajante?*

⁵⁵ Ejemplo tomado de internet: https://www.liquisearch.com/word_play/techniques.

*B: Si te refieres a una bebida alcohólica ya sabes que no bebo. Si te refieres a las pastillas que toma la gente para dormir a pierna suelta, tampoco tomo.*⁵⁶

Diffuse paraphrase: donde el traductor se ha tomado tantas libertades a tal punto que s1 y s2 se tornan irreconocibles como juego de palabras en comparación con el TM (como ejemplo véase **Imagen 6**).

c) PUN → RELATED RHETORICAL DEVICE (JP → Figura Retórica Relacionada):

el juego de palabras (*pun*) se traduce con una figura retórica que permita reproducir un juego de palabras en la LM (repetición, aliteración, rimas, vaguedad referencial, ironía, paradoja, etc.) con la intención de recrear el efecto del texto fuente (Delabastita, 1996: 134). El uso de esta estrategia evidencia el hecho de que el traductor ha comprendido el juego de palabras presente en el TF y ha intentado reproducirlo en el TM con figuras retóricas aplicables a la creación de juegos de palabras (Delabastita, 1993: 207). En esta estrategia me permito hacer una modificación, dado que Delabastita propone traducir específicamente un *pun* con un juego de palabras basado en el empleo de figuras retóricas, al no centrar mi atención sobre los *puns* manejaré esta estrategia como traducir un juego de palabras basado en figuras retóricas, por uno que utilice otra figura retórica. Es decir, si el juego de palabras del TF se basa en homofonía como en (38a) donde *Diagon Ally* ‘Callejón Diagon’ suena idéntico a la palabra *diagonally* ‘diagonalmente’ el traductor puede rescatarlo utilizando rima (38b) Como resultado se mantiene un juego de palabras en la misma posición que el TF, pero se cambian los recursos empleados para lograrlo en el TM.

(38)

a) TF: *Diagon Alley*

b) TM: *Callejón Diagón*⁵⁷

⁵⁶ Ejemplo (31) tomados de del blog Trusted Translations <https://www.trustedtranslations.com/es/blog/la-traduccion-de-juegos-de-palabras>.

⁵⁷ *Diagon Alley* es un lugar ficticio creado por la autora JK Rowling para su serie de libros infantiles titulada Hary Potter, en este caso en la traducción se pierde la homofonía entre la palabra *diagonally* y *Diagon Alley* del TF, pero se reemplaza por una rima.

d) PUN → ZERO (JP → Omisión): el fragmento del texto que contiene el juego de palabras se omite, y el traductor puede o no señalar dicha omisión dentro del mismo texto o mediante algún paratexto. La omisión puede ser de una frase u oración, de una sola palabra, de un diálogo o, incluso, de una escena completa (Delabastita, 1993: 209).

f) PUN ST → PUN TT (JP TF → JP TM): el traductor reproduce el juego de palabras en el texto fuente y posiblemente su contexto inmediato como aparece en el TF, en otras palabras, sin traducirlo en realidad. Esta estrategia también se puede etiquetar como no-traducción o transferencia directa. Hoy en día es una estrategia común en la traducción de memes para efecto humorístico, con el fin de recrear el modelo original y al mismo tiempo adaptarlo a la LM (Delabastita, 1993: 211).

Imagen 5: Imagen tomada de internet⁵⁸ con la leyenda “*DRIVER WANTED/ SE NECESITA DELIVERY GUY*”



g) NON-PUN → PUN (Sin JP → JP): cuando el traductor introduce un juego de palabras en una posición donde el TF no lo tiene, esta estrategia también se conoce como *compensación*, pues la función del juego de palabras que se introduce es compensar por una pérdida en alguna otra sección del texto (Delabastita, 1993: 215).

⁵⁸ <https://animal.mx/animalmx/peores-traduccion-del-ingles-al-espanol-visit-mexico/>

h) ZERO → PUN (Ø → JP): El traductor introduce una oración o incluso un grupo de oraciones en el TM que no tienen un equivalente directo en el TF, de la misma manera que en NON-PUN → PUN, esto puede ser para compensar por pérdidas, aunque no siempre es el caso o puede ser que el traductor se sienta con la libertad de agregar al TF y crear sus propios juegos de palabras (Delabastita, 1993: 217). En la **imagen 6** se puede apreciar un ejemplo de esto en la traducción audiovisual, donde se agrega una referencia cultural correspondiente a la cultura meta ausente en el TF⁵⁹.

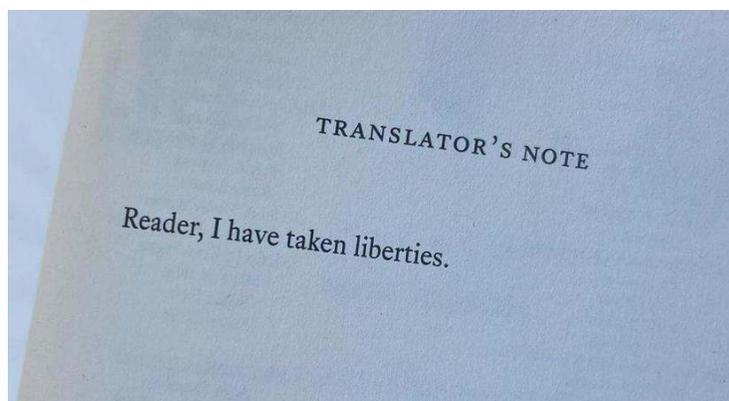
Imagen 6: *Imagen muestra una captura de la serie de anime (japonesa) Captain Tsubasa (1983), distribuida en Hispanoamérica como Supercampeones, donde se lee “Mira, no le pasó nada. Lo salvó la virgen de Guadalupe”.*



i) Técnicas editoriales: el traductor se apoya en paratextos (notas a pie, prólogos, notas del traductor, artículos, uso de paréntesis o corchetes, etc.) con el fin de explicar o proporcionar información adicional sobre el juego de palabras presente en el TF (Delabastita, 1993: 217).

Imagen 7: *Fotografía tomada de internet de una nota del traductor donde declara “Reader, I have taken liberties”.*

⁵⁹ Otro ejemplo famoso de esto, en el ámbito de la traducción audiovisual donde tiende a ser más común, es la traducción mexicana de la película Shrek (2001), donde los traductores se tomaron una gran cantidad de libertades con el fin de adecuarla al sentido del humor mexicano.



Estas estrategias no son de uso aislado, con esto me refiero al hecho de que los traductores pueden utilizar una o varias al mismo tiempo de acuerdo con su criterio y sus objetivos. Por ejemplo, una traducción PUN ST → PUN TT puede ir acompañada de una nota a pie de página que explique el significado de la palabra que se transfirió directamente del TF, o bien en la introducción al texto o en notas de traductor explicar casos de omisión en traducciones PUN → NON-PUN o de inclusiones en el caso de ZERO → PUN. La función de este listado es identificar las estrategias más comunes a la hora de traducir juegos de palabras, con el fin de que funjan como base para el análisis comparativo entre las traducciones de Alejandro Palomas e Inés Castagnino, que aparece en el capítulo 4 de esta investigación. Dicha comparación permitirá identificar la manera en que se han traducido las unidades y teorizar sobre las razones por las cuales los traductores toman ciertas decisiones traductológicas, de acuerdo con el contexto inmediato del TF que han buscado resaltar en su traducción, así como el skopos de cada una.

2.4. Comentarios finales

En este capítulo he caracterizado y ejemplificado aquellas nociones teóricas que permiten identificar los elementos significativos para la creación y descripción de juegos de palabras. De esta manera, he expuesto un panorama general de las nociones y recursos lingüísticos que posibilitan el JP como la ambigüedad y el uso de las figuras retóricas. Asimismo, he establecido una serie de estrategias comúnmente aplicadas para la traducción de los juegos de palabras, así como los principales factores que el traductor, idealmente, debe tener en mente a la hora de traducirlos. A partir de este marco de referencia, se cuenta con un punto de partida para establecer los parámetros descriptivos y analíticos de las unidades que

conforman mi corpus. En el siguiente capítulo presentaré el método utilizado para la elección de las unidades de análisis, así como el proceso de etiquetado del TF, TM1 y TM2.

3. Método de recolección de datos

En este capítulo establezco a detalle los pasos que seguí para conformar la base de datos elaborada desde la selección de juegos de palabras a analizar para esta investigación, esto incluye la identificación de las traducciones con las cuales trabajaré, la traducción del 2000 de Inés Castagnino y la del 2015 de Alejandro Palomas, establecer los parámetros de selección para los juegos de palabras a analizar y el etiquetado de las muestras.

Mi primer acercamiento al cuento *The Poetics of Sex* fue parte de una lectura sugerida dentro de un artículo titulado “*Six queer short stories you should read right now*”. Fue en esa corta lista de textos *queer* donde vi por primera vez el título del cuento y fue exactamente su nombre lo que atrapó mi atención. Debo confesar que, en una primera lectura, el cuento me pareció interesante, aunque indescifrable, aun así, la mezcla de géneros que Winterson utiliza, al igual que las preguntas provocadoras que hilan cada sección de la narración me cautivaron desde el principio. Desde la pregunta que abre el texto, *Why do you sleep with girls?* y el párrafo subsiguiente la autora nos invita al juego, nos prepara para algo poco convencional y para una disrupción de las expectativas.

Tomemos por ejemplo el siguiente párrafo:

(39) My lover Picasso is going through her Blue Period. In the past her periods have always been red. Radish red, bull red, red like rose hips bursting seed. Lava red when she was called Pompeii and in her Destructive Period. (Winterson, 2000: 33)

Al darle a uno de sus personajes principales, una pintora lesbiana, el nombre del famoso artista Pablo Picasso, cuya misoginia es tan conocida como su obra, la autora crea una subversión, el juego continúa con la comparación del Periodo Azul y el periodo rojo (referencia metonímica a la menstruación). Asimismo, el lenguaje que utiliza para describirla es poco convencional y rompe los estereotipos que suelen utilizarse para hablar de los cuerpos femeninos.

(40) The stench of her, the brack of her, the rolling splitting cunt of her. Squat like a Sumo, ham thighs, loins of pork, beefy upper cuts and breasts of lamb. I can steal her heart like a bird's egg. (Winterson, 2000: 33)

La forma en que Winterson utiliza el lenguaje, a mi parecer, se asemeja más a una pintura que a una narración. Al leerlo por primera vez es fácil perderse en el juego, centrarse sólo en el fluir de las palabras y no digerir desde un inicio el contenido y la trama de la historia. Como lo indica el título, el texto habla sobre sexo, tema evidente en el lenguaje utilizado, aunque no es explícito de forma que se pueda etiquetar como vulgar o pornográfico, pero tampoco es sutil al describir la relación que se desarrolla entre las dos mujeres. Fue mi curiosidad por entender el oxímoron de explicitación oculta que es la historia de estos personajes, lo que me llevó a preguntarme si existían traducciones del cuento y qué soluciones habían dado los traductores para traducir el juego de Winterson al español.

De esta inquietud nace el presente proyecto de investigación. Dado que mi interés es analizar la traducción de los juegos de palabras en el texto fuente fue necesario identificar todas las traducciones del texto al español que pudiera haber. Esta búsqueda arrojó únicamente dos traducciones disponibles. La primera *La Poética del Sexo* (2019)⁶⁰, traducida por María Inés Castagnino (TM 1), este texto se encuentra publicado en el blog LetraKnet, el único dato relacionado con su traducción es una nota al final del texto que lee: “Traducido por María Inés Castagnino para la cátedra”. Por otro lado, una búsqueda rápida en *Google Books* arrojó el cuento *La Poética del Sexo* como parte de la colección Flash Relatos, una traducción tomada del libro *El Mundo y Otros Lugares* (2015) publicado por la Editorial Lumen y traducido por Alejandro Palomas (TM 2). Si bien, el cuento por sí solo en la traducción de Palomas se puede conseguir en formato digital a un precio muy accesible, que es la versión utilizada en este trabajo, el libro físico del que el relato forma parte no es fácilmente asequible, por lo menos no en México.

Al comparar ambas traducciones se vuelve evidente que existe una diferencia notable entre la disponibilidad de ambas, y de la razón de su existencia, esta divergencia resulta interesante y se analizó en la sección de contexto. Por ahora, me limito a mencionar que la traducción de Castagnino, al ser gratuita para quienes cuentan con acceso a internet, me

⁶⁰ Esta es la fecha en que se publica el blog post con la traducción de María Inés Castagnino, si bien la Doctora Castagnino me ha indicado que su traducción fue creada en el 2000, me guiaré por la fecha en que dicha traducción fue accesible en línea.

remonta a la tendencia histórica de la literatura *queer*⁶¹ de difundirse a través de fanzines, de mano a mano, o en sí de formas poco normativas. Con esto no busco declarar que estas sean las únicas formas de difusión de dicha literatura, más bien mi intención es resaltar el hecho de que este tipo de difusión juega un papel importante en cuanto a la marginalidad que suele rodear este tipo de textos.

3.1. Selección de unidades a analizar en el texto fuente

Una vez identificadas más de una traducción me di a la tarea de releer el texto fuente y seleccionar aquellas unidades que, desde mi intuición e intereses de investigación, representaran algún tipo de juego con el lenguaje, ya fuese en forma de juegos de palabras o, incluso, que me resultaran incomprensibles a pesar de las múltiples lecturas. Esta primera selección dio como resultado un total de 46 unidades.

Tabla 3. *Algunos ejemplos del primer muestreo (Winterson 2000).*

1	My lover Picasso is going through her Blue Period. In the past her periods have always been red. (p. 33)
2	She's not Lot no. 27 and I am not one to brag. (p. 34)
3	She rushes for me bull-subtle, butching at the gate as if she's come to stud. (p. 33)
4	Sheet Picasso me sheet. (p. 35)
5	Beneath the sheets we practise Montparnasse, that is Picasso offers to paint me but we have sex instead. (p. 36)

La unidad 1 de la **Tabla 3** corresponde a la línea inicial de la historia, cuyo objetivo es atrapar al lector en la lectura, objetivo que en mi caso personal sí se logró. Me llamó la atención el paralelo que la autora crea entre dos conceptos fácilmente identificables. El periodo azul de Picasso, y la disonancia que se crea al presentar un nombre que forma parte del acervo cultural de gran parte de la población, específicamente de los lectores a quienes se dirige el

⁶¹ Aquí se entiende por literatura *queer* todo aquel texto escrito por miembros de o sobre la comunidad LGBTQ. En sí literatura que presenta identidades disidentes, se aleja de las normas heteronormativas y binarias que suele dominar el sector editorial.

cuento, con pronombres femeninos, ligándolo inmediatamente a los periodos rojos la autora trazan un camino directo a relacionar esta imagen con la menstruación.

La unidad 2 se toma de un fragmento de la narración donde Sappho enlista todo aquello que ella y Picasso no son:

She is all the things a lover should be and quite a few a lover should not. Pin her down? She's not a butterfly. I'm not a wrestler. She's not a target. I'm not a gun. Tell you what she is? She's not Lot no. 27 and I'm not one to brag. (Winterson, 2000: 35)

Aquí se hace un juego de relaciones, “ella no es una mariposa, yo no soy una luchadora, ella no es un blanco, yo no soy una pistola”. La respuesta a la pregunta ¿te diré lo qué es? Se subvierte al continuar enlistando aquello que no se es, Picasso no es el lote número 27 y Sappho no es del tipo que presume. Aquí me pareció interesante *Lot no. 27*, inicialmente pensé que era alguna referencia que me pasaba por alto. Al investigar al respecto no pude encontrar información que se relacionara con ello, más allá de una referencia a la ciudad canadiense Prince County que se subastó como *lot. 27* en 1767. Dado que desde mi punto de vista era irrelevante a la narración, pregunté a nativos ingleses si conocían algún dato de la cultura inglesa que se pudiese relacionar con dicha mención, esto sin éxito alguno. Lo cual no significa que la frase no sea una referencia específica, simplemente indica que no cuento con la información suficiente para adjudicarle una referencia. Razón por la cual se descartó dicho ejemplo.

En cuanto la unidad 3 lo que más me llamó la atención fue el uso de la palabra *butching* en el contexto de la narración que, desde mi punto de vista, crea la imagen mental de un toro bronco buscando aparearse. Asimismo, me remite al uso de la palabra *butch* que, en inglés, se usa para referirse a las mujeres lesbianas que prefieren presentarse con características consideradas típicamente masculinas. Principalmente este fragmento pinta una imagen casi animalesca de la sexualidad de los personajes que no es común ver cuando de la sexualidad femenina se habla. La unidad 4 se encuentra dentro de un campo semántico que se relaciona con lo blanco,

What holds the small space between my legs is not your artistic tongue nor any of the other parts you play at will but the universe beneath the sheets that we make together.

We are in our igloo and it couldn't be snugger. White on white on white on white. **Sheet Picasso me sheet**⁶². Who's on top depends on where you're standing but as we're lying down it doesn't matter. (Winterson, 2000: 37)

Este campo semántico relaciona la blancura de la nieve y el hielo con la blancura de las sábanas y el “universo” que los personajes crean entre ellas. Esta frase en particular me saltó a la vista inmediatamente ya que se lee como algarabía, no posee contenido comunicativo por lo que su inclusión me pareció extraña. La unidad 5 en la tabla me llamó la atención precisamente porque continúa con el campo semántico de la blancura y las sábanas, pero principalmente por convertir la palabra Montparnasse en una práctica. Siguiendo el campo semántico de las sábanas y sus implicaciones esta es una referencia al estilo de vida hedonístico atribuido a este lugar parisino.

Estas son algunas de las razones por la cuales dichos ejemplos me parecieron importantes dentro de las primeras lecturas del texto y por las cuales formaron parte de la selección inicial. Ya al analizar dicha selección, la variedad de los elementos presentes en ella fue demasiado basta como para abordarlos a profundidad en una sola investigación, por lo cual decidí delimitarla a un sólo fenómeno: los juegos de palabras. Así, me basé en la noción propuesta por Dirk Delabastita para *juego de palabras* y discutida en el marco teórico de esta tesis; considero que su definición es lo bastante flexible como para abarcar el tipo de juego que realiza Winterson, pues algunas otras se centran más en el juego de palabras como una herramienta para producir humor:

Wordplay is the general name for the various textual phenomena in which structural features of the language(s) used are exploited in order to bring about a **communicatively significant confrontation**⁶³ of two (or more) linguistic structures with **more or less similar forms and more or less different meanings**.⁶⁴. (Delabastita, 1996: 128)

⁶² Negritas son más.

⁶³ Negritas son más.

⁶⁴ Juego de palabras es el nombre que se le da a varios fenómenos en los cuales elementos estructurales del lenguaje utilizado se aprovechan para crear una confrontación comunicativamente significativa de dos o más estructuras lingüísticas que poseen formas y/o significados más o menos similares.

Con base en esto se establecen dos parámetros a tomar en cuenta a la hora de realizar el muestreo: formas/significados y la importancia comunicativa. La semejanza entre formas y significados indica que una de las características principales del *juego de palabras* es la ambigüedad, la cual hace posible múltiples interpretaciones a partir de una misma estructura o forma. Asimismo, el *juego de palabras* posee una importancia comunicativa, cumple una función en el texto ya sea en su totalidad o en alguna sección de éste. Por ejemplo, en 3 “Pin her down? She’s not a butterfly. I’m not a wrestler” (Winterson, 2000: 35), tenemos la semejanza entre formas y significados donde *pin down* se puede referir a la práctica de preservar mariposas clavándolas con alfileres y la forma en que un luchador inmoviliza a su contrincante en el ring. El significado de la palabra *pin* abarca ambos casos, es esta variedad de su uso lo que crea la ambigüedad y por ende el *juego de palabras*.

Por otro lado, en 4 “‘Where?’ said Picasso, whose first name wasn’t Mary” (Winterson, 2000: 39), hay una intertextualidad relacionada al mito bíblico del anuncio del ángel Gabriel a María, si bien esta intertextualidad se presenta de forma juguetona, incluso satírica, este ejemplo no posee ambigüedad en su uso, y más bien se podría etiquetar como metáfora. De modo que, la ambigüedad no es la única característica que establece un juego de palabras. Con relación a esto Konrad Žyško (2017) resalta la distinción entre ambigüedad y vaguedad en cuanto a los juegos de palabras se refiere; donde la ambigüedad se da si dos o más significados asociados con una determinada forma fonológica son distintos o, en el caso de la vaguedad, cuando están vinculados como subtipos no distinguidos, no convencionalizados de un significado único más general (2017: 9). Por ende,

[...] wordplay seems to be limited neither to sheer similarity of forms, nor to ambiguity understood as being based on homonymy. It may also make use of polysemous relations and the vagueness as its underlying mechanisms. (Žyško, 2017: 10)

Una vez tomada la decisión de centrar mi análisis a los juegos de palabras fue necesario regresar al muestreo inicial y realizar una revisión con el fin de mantener únicamente aquellas unidades lingüísticas que fuesen comunicativamente significativas y, que desde las propiedades resaltadas en el apartado 2.1. del marco teórico, cabe considerar como juegos de palabras.

Esta selección dio una lista final de 31 unidades; en total se descartaron 20 unidades de la selección original y se agregaron 5 que, inicialmente, no se habían tomado en cuenta. Las unidades descartadas son, principalmente, estructuras lingüísticas que se limitaban a la referencialidad, no creaban ambigüedad o vaguedad, o que no hacían uso de figuras retóricas para crear significado comunicativo. Dos ejemplos de esto son las unidades 2 y 4 de la **Tabla 3**, ya que si bien generan confusión en el lector no se trata de estructuras ambiguas. En el caso de la unidad 4 estamos ante un calambur, que busca resaltar el sonido de la S (*sheet, Picasso, sheet*), posiblemente como referencia al sonido de los cuerpos moviéndose contra la tela, el cual se puede clasificar meramente como de uso estilístico/onomatopéyico, carente de significado comunicativo pero aun así evocador. Las 5 unidades añadidas crean ambigüedad o vaguedad e incluyen elementos significativos dentro del texto. A continuación, se muestra el listado final de unidades a analizar.

Tabla 4. *Lista de juegos de palabras. (Winterson, 2000)*

1	My lover Picasso is going through her Blue Period . In the past her periods have always been red. (p. 33)
2	Radish red, bull red, red like rose hips bursting seed . (p. 33)
3	She rushes for me bull-subtle, butching at the gate as if she's come to stud . (p. 33)
4	She bellows at the window, bloods the pavement with desire. (p. 33)
5	My bull-lover makes a matador out of me. She circles me and in her rough made ring I am complete. (pp. 33-34)
6	She lay beside me slender as a horn. (p. 34)
7	We are quick change artists we girls. (p. 34)
8	The blue that runs through her is sanguine . (p. 34)
9	Deep pools of blue silk drop from her. I know her by the lakes she leaves on the way to the bedroom. (p. 34)
10	When she sheds she sheds it all. Her skin comes away with her clothes. (p. 34)
11	She does perform miracles but they are of the physical kind and ordered by her Rule of Thumb to the lower regions . (p. 35)

12	She dresses in blue she tells me so that they will know she is a saint and it is saintly to try the waters of so many untried wells . (p. 35)
13	I have punished her good deeds with some alms-giving of my own. (p. 35)
14	I have so much enjoyed my visit. ' Come again' she asked. (p. 37)
15	She baptised me from her own font and said 'I name thee Sappho.' (p. 38)
16	The world is full of blind people. They don't see Picasso and me dignified in our love. (p. 38)
17	Here try a brush.' said the fairy offering her a fat one . (p. 39)
18	She took her home to straighten her out and had her kinky side up. (p. 40)
19	She throbbed like an outboard motor, she was as sophisticated as a ham sandwich. (p. 40)
20	Here comes Sappho, scorching the history books with tongues of flame. (p. 40)
21	Sweet trembling word, locked in a tower, tired of your Prince coming and coming . (p. 41)
22	Such a lot of locking up goes on on the Mainland but here the doors are always open. (p. 41)
23	I'll pay you twice the rent.' he cries, fingering his greasy wallet. (p. 41)
24	You are my St Mark , winged lion at your feet. I'll have you , and the lion too. (p. 42)
25	When you have sunk me to the pit I'll mine you in return and we shall be husbands to each other as well as wives. (p. 42)
26	Bless you Picasso for your able hands that carry the paint to the unbirthed canvas. (p. 44)
27	The Kingdom of Heaven is within you Picasso. Bless you. (p. 44)
28	Let me leaf through you before I read you out loud. (p. 46)
29	Her seas are thick with fish for my rod . I have rodded her through and through. (p. 46)
30	It is she who gives me the power of the sword . (p. 34)

31	I am proud to be Picasso’s lover in spite of the queer looks we get when holding hands on busy streets. (p. 38)
-----------	--

3.2. Mecanismos lingüísticos disparadores del juego

3.2.1. Ambigüedad

Una vez establecida la lista de unidades fue necesario identificar los elementos verbales que disparan la ambigüedad dentro de la estructura lingüística, estos pueden ser vocablos individuales, conjuntos de vocablos, elementos idiomáticos o repeticiones. Dichos elementos se pueden encontrar marcados con negritas en la **Tabla 4**. El siguiente paso consistió en identificar el tipo de ambigüedad presente en cada unidad. Para esto consulté y comparé varias definiciones y clasificaciones de ambigüedad, entre estas las de Elena Beristaín (1995), Dirk Delabastita (1996), Magdalena Kadlub (2017), María Vázquez Simarro (2017), Konrad Żyśko (2017) y Salvador Gutiérrez Ordoñez (2002). Este ejercicio de comparación me llevó a establecer un tipo de ambigüedad aplicable para el etiquetado general de mis unidades.

Ambigüedad léxica: donde los múltiples sentidos dependen del aspecto polisémico u homonímico de la palabra (1); es decir, se trata de elementos lingüístico que adquieren diferentes significados que convergen en una sola forma lingüística o bien derivan de la misma raíz semántica, que se relacionan entre sí a través de recursos metonímicos, metafóricos o de especialización (Delabastita, 1996: 130).

Ejemplo de esto lo tenemos en la ya mencionada unidad 1 “My lover Picasso is going through her Blue **Period**. In the past her **periods** have always been red” (Winterson, 2000: 33). Aquí la polisemia se da en la palabra ‘Period’ donde en el caso de ‘Blue Period’ el referente es a la producción artística de Pablo Picasso entre los años 1901 y 1904, época donde el artista realizó una serie de obras monocromáticas principalmente utilizando diversos tonos de azul. En cuanto al uso de ‘periods’ acompañado del adjetivo rojo hace referencia al uso de la palabra para referirse a la menstruación. La polisemia yace en el hecho de que a pesar de que los referentes contextuales son diferentes los vocablos comparten rasgos significativos, ya que ambos se refieren a un periodo de tiempo.

Por su parte la *ambigüedad fonológica* se forma a través de la homofonía, la homografía, la homonimia o la paronimia (Delabastita, 1996: 128), de este tipo de ambigüedad encontré solo un ejemplo, por lo cual lo etiqueto como una característica adicional dentro del grupo más amplio de ambigüedad léxica.

Tabla 5: *Tipos de ambigüedad de las unidades.*

Tipos de ambigüedad	
léxica	8
fonológica	1

3.2.2. Figuras retóricas e innovación léxica

Al finalizar el etiquetado de ambigüedades me di a la tarea de identificar las figuras retóricas utilizadas en cada una de las unidades, esto con el fin de utilizar este dato para determinar la función del *juego de palabras* dentro del texto. Para esta parte del etiquetado me baso en las definiciones propuestas por Helena Beristaín en su *Diccionario de Retórica y Poética* (1995). La figura retórica más utilizada en las unidades a analizar fue la metáfora con un total de 12 unidades, seguida por el eufemismo con 4. Las figuras retóricas se encuentran definidas en la sección 2.1.3. del marco teórico, son de uso común en la creación de juegos de palabras por lo cual la finalidad de este etiquetado es analizar si dichas figuras se mantienen en las traducciones con la función de crear comunicación significativa o si se reemplazan por otras. Cabe mencionar que en esta primera parte del etiquetado solo identifiqué la traducción de las unidades en cada uno de los textos meta (TM1 y TM2) y no me adentré en una clasificación, ya que primero es necesario clasificar y analizar el texto fuente, para identificar los juegos de palabras y la función que estos cumplen en él.

Así mismo identifiqué el uso de innovación léxica como herramienta para la creación de juegos de palabras. La innovación léxica se produce en construcciones donde ni las funciones gramaticales ni los significados contextuales de las palabras son obvios. Más específicamente aquí me refiero a lo que Manuel Casado Velarde denomina *neologismo estilístico o literario*, entendido como aquel que se utiliza como ornato, motivación expresiva, afectiva, que tiende a quedarse como hápax o utilizarse en voz rara (2015: 23). Ejemplo de esto lo encontramos

en las unidades 3 y 29 de la **Tabla 4** con las palabras ‘*butching*’ y ‘*rodded*’ las cuales no son unidades léxicas que se encuentren lexicalizadas⁶⁵. De modo que a ambas palabras (*butch* y *rod*) se les agrega un sufijo con la intención de crear un juego de palabras para representar un aspecto de las relaciones lésbicas mediante la capacidad creativa de la autora que busca un medio de dar cuenta de ellas mediante estas formas innovadoras. A continuación, se muestran los resultados del etiquetado de figuras retóricas e innovación léxica, si bien éstas no son las únicas figuras identificables dentro de mi corpus, por cuestiones de practicidad limito mi etiquetado a ellas, varias de las unidades se pueden clasificar como múltiples figuras aspecto sobre el que profundizo en el análisis (véase secciones 4.2.1., 4.2.2., 4.2.3, 4.2.4. y 4.2.5.).

Tabla 6. *Figuras Retóricas e innovación léxica*

Figuras retóricas	20
metáfora	9
eufemismo	9
ironía	2
Innovación léxica	3

3.3. Clasificación de juegos de palabras

De acuerdo con lo establecido en el marco teórico de esta investigación parto de la clasificación propuesta por Delabastita (1996) para identificar si las unidades consideradas son juegos de palabras horizontales o verticales. Como lo mencioné en el capítulo pasado, los juegos de palabras horizontales ocurren en un nivel sintagmático donde los diferentes significados se distribuyen a lo largo del texto, normalmente de forma contigua. Como ejemplo de esto regreso a la unidad (1) “My lover **Picasso** is going through her **Blue Period**. In the past her **periods** have always been **red**” (Winterson, 2000: 33). Donde la presencia

⁶⁵ En este trabajo tomo la definición de lexicalización propuesta por Palacios (2020) es “tanto el resultado como el conjunto de procesos morfológicos y sintácticos que permiten que una unidad léxica o una sintáctica se convierta en un nuevo signo lingüístico, es decir, un nuevo elemento del lexicón cuyo significado propio hace necesario incluirlo en el diccionario de lengua”.

contigua de ‘Picasso’, ‘Blue Period’ y ‘periods/red’ es lo que detona la confrontación semántica (Delabastita, 1996: 129).

En cambio, los juegos de palabras verticales se dan en un nivel paradigmático donde la confrontación comunicativa se debe a que dos (o más) significados posibles de una palabra convergen dentro de una porción del texto, pero que el detonante está ausente o no es explícita en la estructura lingüística principal. En este caso la confrontación semántica se detona a través del contexto (Delabastita, 1996: 129).

A esta clasificación agrego lo que Ida Klitgård (2005) denomina constelaciones o redes de juegos de palabras, la autora propone que para poder traducir los juegos de palabras es necesario tomar en cuenta tanto la intertextualidad como el contexto que le rodean, ya que estos elementos forman parte de la estructura del *juego de palabras*, la cual establece la función que el juego cumple dentro del texto y evidencia la intencionalidad del autor.

Ejemplificaré esto con la unidad 22 (correspondiente a la **tabla 4**) “Such a lot of locking up goes on the **Mainland** but here the doors are always open” (Winterson, 2000: 41). Aquí el *juego de palabras* es vertical ya que depende de la intertextualidad para entenderse como tal. Veamos entonces la *constelación de referencias*⁶⁶ que se crea en el texto alrededor de la palabra ‘Mainland’.

1. A fairy in a pink tutu came to Picasso and said, ‘I bring you tidings of great joy. All by yourself with no one to help you will give birth to a sex toy who has a way with words. You will call her **Sappho** and she will be a pain in the ass to all men.’ (Winterson, 2000: 39)
2. I like to be a hero, like to come back to **my island full of girls** carrying a net of words forbidden them. Poor girls, they are locked outside their words just as the words are locked into meaning. Such a lot of locking up goes on the **Mainland** but here the doors are always open. (Winterson, 2000: 41)

⁶⁶ Por esto me refiero a una red de referencias creada a través de la intertextualidad sección 4.2. donde explico el concepto más a fondo.

3. That's all right boys, so is this. This delicious unacknowledged **island** where we are naked with each other. The boat that brings us here will crack beneath your weight. This is territory you cannot invade. (Winterson, 2000: 41)
4. On this **island** where we live, keeping what we do not tell, we have found the infinite variety of Woman. On the **Mainland**, Woman is largely extinct in all but a couple of obvious forms. She is still cultivated as a cash crop but is nowhere to be found growing wild. (Winterson, 2000: 42)
5. My mother was glad when she heard we'd split up. She said, 'Now you can come back to **the Mainland**. I'll send Phaeon to pick you up.' Phaeon runs a little business called LESBIAN TOURS. He drives his motor-boat round and round the **island**, just outside the one mile exclusion zone. (Winterson, 2000: 45)

Como se puede ver en el ejemplo indicado arriba, el detonante se encuentra en el vocablo *Mainland* y su comprensión como juego de palabras depende del nombre de uno de los personajes principales; Sappho, cuyo referente externo es la poeta homónima Sappho de la isla Lesbos. Con base en este contexto se crea la red del juego de palabra que depende de la dicotomía entre *Island* y *Mainland*, donde *island* se puede entender como el espacio donde estos personajes tienen la libertad de expresar su sexualidad y *Mainland* es la sociedad heteronormada que tacha la homosexualidad como algo malo o anormal. Esta fase del etiquetado, como podemos ver en la **Tabla 7**, produjo un total de 10 juegos de palabras horizontales y 21 verticales. El hecho de que la mayoría de los juegos de palabras sean verticales me indica que tanto la intertextualidad como la intratextualidad juegan un papel importante en el texto fuente que apela a un conocimiento enciclopédico y sociohistórico compartido entre el autor y los lectores meta, y serán un elemento fundamental para considerar en el análisis de las traducciones.

Tabla 7. *Tipos de juegos de palabras.*

Tipos de juegos de palabras	
Horizontales	10
Verticales	21

3.3.1. Etiquetado de las traducciones

Una vez establecidos y etiquetados los ejemplos del texto fuente fue necesario ubicar sus respectivas traducciones en los TM1 y TM2. El etiquetado inicial para ellos implicó identificar la forma en que los juegos de palabras que he seleccionado en el texto habían sido traducidos al español. Para esto fue necesario comparar varias estrategias de traducción principalmente la de Mona Baker (1992), Chesterman (2016), y Delabastita (1996: 134). Dicho ejercicio confirmó que la clasificación de Delabastita (Véase sección 2.3.1.) es la más útil para identificar y dialogar con las estrategias de traducción en torno a los juegos de palabras. De acuerdo con la clasificación seleccionada fue necesario analizar TM1 y TM2 para identificar las estrategias aplicadas por cada uno de los traductores, comparándolas con el TF y observando si se presentaron cambios en su estructura y si se rescataron los juegos de palabras, este análisis comparativo da forma al capítulo 4 de este trabajo. En la **Tabla 8** presento el resumen de las estrategias utilizadas en cada traducción (TM1 y TM2).

Tabla 8. *Estrategias de traducción*

Estrategia de Traducción	TM1	TM2	Total
JP → JP	17	18	35
JP → No JP	9	7	16
JP TF → JP TM	3	2	5
JP → Figura retórica relacionada	2	4	6

En el siguiente capítulo realizo un análisis comparativo y descriptivo entre TM1, TM2 y TF. Esto con la finalidad de determinar los retos de traducción a los que se enfrentaron los traductores y las estrategias utilizadas para superarlos. Cabe mencionar la posibilidad de que la finalidad de cada traducción (TM1 para catedra y TM2 para venta) juegue un papel importante en las estrategias utilizadas por cada uno de los traductores.

4. Análisis

“Language always betrays us, tells the truth when we want to lie, and dissolves into formlessness when we would most like to be precise.”

Jeanette Winterson, *Sexing the Cherry* (1998)

En este capítulo me adentro al análisis de las traducciones de juegos de palabras. En primer lugar, realizo una identificación del skopos pertinente a cada uno de los TM, aquí cabe mencionar la disparidad que existe en dicha identificación dado que por medio de una entrevista Castagnino, traductora del TM1, me ha indicado el skopos exacto bajo el cual se produjo su traducción mientras que el skopos del TM2 se establece de acuerdo con su contexto de publicación, pues existe muy poca información sobre el proceso traductológico del mismo. En segundo lugar, resalto las constelaciones de referencias establecidas dentro del cuento, particularmente aquellas relevantes a las unidades a analizar, con la finalidad de aportar un panorama contextual que sirva para enriquecer la comparación entre TF y TM. Finalmente, presento las unidades a analizar según su categoría de etiquetado, si bien la complejidad y riqueza de recurso que conforman los juegos de palabras rehúye un etiquetado tajante o discreto de las unidades, mi intención es presentarlas de la forma más sistemática posible para facilitar el análisis. Con esta finalidad, el análisis de cada unidad identifica los mecanismos lingüísticos que disparan el juego de palabras en el TF, aporta una explicación de dichos mecanismos, así como de la función que el juego de palabras cumple dentro del texto. En cuanto a los TM, identifico la estrategia traductora según lo establecido en la unidad 2.3.1.2., apporto una explicación de por qué se etiqueta bajo tal o cual estrategia, y finalmente, analizo su función en el TM. El objetivo de este capítulo es analizar la forma en que las estrategias traductorales rescatan los juegos de palabras, si es que estos se mantienen, y observar qué ocurre en los casos donde no es posible mantener los juegos.

4.1. Skopos

La teoría del Skopos fue introducida por Hans J. Vermeer en los años 70, siendo parte integral de las teorías funcionalistas de la traducción producidas en Alemania durante esa época. La

Skopostheorie (del alemán) resalta la importancia del propósito o función, el Skopos⁶⁷, de una traducción, pues dicho propósito determinará la estrategia de traducción aplicable. Por ende, la traducción se concibe como una acción con una finalidad específica, la cual parte del encargo. El encargo, según Vermeer, se entiende como (1) una meta y (2) las condiciones bajo cuales dicha meta se debe lograr (Munday, 2016: 129). Esto significa que el encargo o finalidad de la traducción delimitará las condiciones en las que se realiza la traducción y abarca aspectos como fechas límite, lectores meta, condiciones de publicación e incluso presupuesto. La teoría se rige por un conjunto de reglas:

- 1) La acción traslativa está determinada por su skopos.
- 2) La acción traslativa ofrece información a una cultura y lengua meta de acuerdo con información ofrecida en una cultura y lengua fuente.
- 3) Un TM no inicia una oferta de información de forma claramente reversible.
- 4) Un TM debe ser internamente coherente.
- 5) Un TM debe ser coherente con el TF.
- 6) Las cinco reglas anteriores se presentan en orden de jerarquía, donde predomina el skopos (Munday, 2016: 127).

En resumen el skopos es primordial, el TM dependerá del contexto en el cual se creó, la función del TM no necesariamente será la misma que el TF, y, finalmente, el TM debe ser coherente primero dentro de su contexto meta y segundo con el TF. Asimismo, el skopos o finalidad se divide en tres tipos: la finalidad general según los objetivos del traductor, la finalidad comunicativa del TM en un contexto meta y la finalidad de la técnica o estrategia de traducción utilizada (Du, 2012: 2191). Partiendo desde estos puntos generales de la teoría del Skopos, podemos comenzar a delimitar el skopos de las traducciones que aquí analizó. Como ya mencioné en las secciones 1.2.1. y 1.2.2., existe una clara divergencia en la razón por la cual se creó cada una de las traducciones. La finalidad del TM1, realizado por Castagnino, fue principalmente formativa, donde el encargo fue crear una traducción del TF para ser analizada de forma crítica en un salón de clases, en este caso el TM está dirigido hacia un público lector especializado. El TM1 entonces surge y existe en un contexto

⁶⁷ Palabra griega para propósito o meta.

meramente académico⁶⁸, a nivel licenciatura en la Universidad de Buenos Aires, fuera de estos parámetros, Castagnino indica⁶⁹ que no existió ninguna otra delimitación para la traducción, por lo que es posible pensar que se trata de una versión poco restringida en cuanto a lo que es posible o no hacer con el TF.

Por otro lado, el TM2 creado por Palomas forma parte de la traducción completa del libro *El mundo y otros lugares* (2015) publicado por la editorial Lumen, a pesar de que existe poca información sobre el encargo de esta traducción (a diferencia del TM1), el hecho de que haya sido encomendada y publicada por una editorial nos otorga varios puntos de partida. Se puede deducir entonces que el TM2 se creó en un contexto más amplio a diferencia del TM1, ya que implicó la traducción del libro completo, esto es relevante, pues indica un hilo conductor donde el skopos abarca la traducción de la colección de cuentos y no específicamente de *Poetics*, el público lector es general y puede incluir lectores especializados, pero no se compone únicamente de ellos y, finalmente, el factor económico dado que su finalidad principal es vender. El factor económico en sí tiene un gran peso sobre las decisiones traductológicas, ya que el traductor debe tomar en cuenta el contexto social al que se adentrará el TM, no solo el del traductor (España) sino uno internacional, pues Editorial Lumen tiene presencia tanto en España como en Latinoamérica. Por último, cabe resaltar la experiencia con la que ya contaba Palomas a la hora de enfrentarse a la traducción de *The World and Other Places*, pues, como se puede ver en la tabla 1, con anterioridad había realizado la traducción de tres obras de Winterson: *La niña del faro* (2005), *Planeta azul* (2008) y *La mujer de púrpura* (2013).

En el contexto del skopos y la traducción de los juegos de palabras, los conceptos de coherencia intratextual y coherencia intertextual son de gran relevancia. Aquí toma mayor importancia la coherencia intratextual, esta indica que el TM debe ser coherente con el contexto comunicativo y cultural del público receptor (Du, 2012: 2192). Mientras que la coherencia intertextual (también conocida como fidelidad) indica que el TM debe mantener una relación con el TF entre la información recibida por el traductor desde el TF, la

⁶⁸ Actualmente la traducción está disponible sin costo alguno en internet, hecho del que Castagnino no estaba al tanto, de tal manera el TM1 cumple fines más allá de los establecidos por su skopos.

⁶⁹ Esta información se adquirió en entrevista directa con la Doctora Castagnino.

interpretación que este hace de dicha información y la forma en que esta se presenta al público receptor (Munday, 2016: 128). En otras palabras, existe una importancia equitativa entre el emisor y el receptor, por lo cual el traductor no posee *carte blanche* sobre la elaboración de la traducción.

Una de las principales críticas a las que se ha enfrentado la teoría del *skopos* es que no es aplicable a textos literarios, pues se considera que estos no tienen un propósito específico o bien presentan una mayor complejidad estilística, a lo que Vermeer argumenta que el acto de escribir ya indica una intención incluso si esta es simplemente crear por el mero hecho de crear, o lo que se conoce como *el arte por el arte* (Munday, 2016: 130). La identificación del *skopos* de cada una de las traducciones servirá como una de las bases para el análisis comparativo que sigue a continuación. Como he resaltado hasta el momento, la traducción de juegos de palabras presenta un verdadero reto para cualquier traductor dada la complejidad y diversidad de los elementos que los componen, en este caso argumento que el acto del juego es su propia intención y forma parte importante de los juegos de palabras.

4.2. Constelaciones de referencias

Una de las características particulares de la obra de Jeannette Winterson es su uso de la intertextualidad (véase sección 1.1.1.), pues a lo largo de ellas recurre a una amplia variedad de referencias culturales. Un ejemplo de ello son los nombres que le da a sus personajes: *Sappho*, *Picasso*, *Phaeon*. Esta riqueza intertextual crea lo que aquí llamaré *constelaciones de referencias*, para este concepto parto de lo que Ida Klitgård denomina *clusters of wordplay* para indicar la importancia de tomar en cuenta aspectos históricos, sociales, contextuales e intertextuales a la hora de intentar traducir juegos de palabras, pues estos no se pueden limitar únicamente a la unidad lingüística que los encapsula (Klitgård, 2005:71). Por intertextualidad me refiero, de forma general, a la relación que existe entre obras, en este caso la mención, alusión, o conexión de otras obras literarias dentro de un texto. Por cuestiones de tiempo y extensión, para este trabajo solamente utilizaré este concepto de forma tangencial en cuanto a su papel en la traducción de los juegos de palabras, sin embargo, me queda claro que un trabajo que profundice sobre las constelaciones de referencia se serviría más de lo que Gerard Genette denomina hipertextualidad.

Esta inserción de referentes, no solo literarios sino culturales, religiosos, etc. tiene un papel importante en cuanto a los juegos de palabras se refiere, pues establecen un acervo de conocimiento necesario para poder percibir los múltiples niveles de sentido que les componen. En otras palabras, la presencia de estos referentes funciona casi como un acuerdo entre receptor y emisor, es un puerto de familiaridad desde el cual zarpa el juego de palabras y solo si el lector cuenta con la infraestructura semiótica necesaria podrá ahondar en las profundidades de los que yace por debajo de la superficie. Esto resulta tanto enriquecedor como limitante, pues depende del conocimiento enciclopédico con el que cuente el lector, y en este caso el traductor, para lograr una comprensión completa o, por lo menos, más cercana a la intención de la autora. En esta sección presento un breve listado de los elementos y referentes que he identificado y los cuales considero como los más relevantes para el análisis de las unidades de traducción.

Colores: *Poetics* hace uso constante de colores como herramienta para representar el estatus de la relación entre Picasso y Sappho, al inicio del cuento resalta el color rojo, el cual funge como introducción al mundo de estas mujeres, a los ojos de Sappho, pues es ella la voz poética del relato. Este periodo de su relación con Picasso es rojo, lleno de pasión y lujuria. A este le sigue el azul y representa una etapa de frialdad en su relación, Picasso bañada en azul “Her breath is blue in the cold air. She breathes into the blue Winter like a Madonna of the Frost” (Winterson, 2000; 34-35). La sección a la que pertenece este color relata la inseguridad que Sappho siente en su relación con Picasso y sus infidelidades. El azul aquí representa lo etéreo, Picasso en su periodo azul es endiosada e inalcanzable, “Pin her down? She’s not a butterfly. I am not a wrestler. She’s not a target. I’m not a gun.” (Winterson, 2000: 35). Otros colores importantes dentro del relato son el blanco, pues representa el blanco de un lienzo vacío, así como el inicio de la relación entre Picasso y Sappho, “We are in our igloo and it couldn’t be snugger. White on White on white on white.” (Winterson, 2000; 37); y el naranja, con el que termina el relato “ She is painting today. The room is orange with effort. She is painting today and I have written this” (Winterson, 2000; 46), y que se puede interpretar como el apaciguar del rojo que representaba a Picasso en un inicio, con esfuerzo por parte de ambas su relación a alcanzado equilibrio y estabilidad, si bien en este análisis no me adentro en el uso de estos últimos dos colores cabe mencionarle para hacer hincapié en la importancia simbólica que juegan los colores dentro del relato.

Literatura: la intertextualidad, como la conexión que existe entre obras, se hace presente a través de las referencias literarias que permean la obra de Winterson. Esta conexión con el pasado es una de gran importancia para la autora, aspecto que resalta en su libro de ensayos *Art Objects* (1995):

I have to respect my ancestors and not try to part company before we know each other well. A writer uninterested in her lineage is a writer who has no lineage. The slow gestations and transformations of language are my proper study and there can be no limit on that study. I cannot do new work without known work. Major writers and minor writers alike are vital. The only criterion is that they be true; that they had something a little different to say and a way of saying it that was entirely their own. To live alongside such writers is to live within a complete literary tradition. (Winterson, 1995: 172)

Esta tradición literaria se ve presente en *Poetics* de distintas formas. Una de ellas está en los nombres de sus personajes, *Picasso*, haciendo alusión al reconocido pintor español Pablo Picasso, *Sappho*, como la poeta griega no solo en su versión histórica, sino también en su representación literaria. Esto a través de la mención de *Phaon*, por cuyo amor, según Ovidio, Sappho se suicidó. Históricamente, Sappho ha sido fuente de inspiración para muchas escritoras, en particular para las mujeres que aman mujeres, Winterson hace burla de esta heteronormatización de una de las lesbianas más famosas de la historia cuando Sappho menciona que su madre, al enterarse de la ruptura en la relación entre Sappho y Picasso, enviará a Phaon, quien tiene un pequeño negocio llamado *Lesbian Tours*, a recoger a Sappho de la isla donde únicamente habitan mujeres.

He [Phaon] drives his motor-boat round and round the island, just outside the one mile exclusion zone. He points out famous lesbians to sight-seers who always say, 'But she's so attractive!' or 'She's so ugly!' 'Yeah,' says Phaon, 'and you know what? They're all in love with me.' (Winterson, 2000: 45)

Poetics se publica por primera vez en 1993, mientras que en 1994 Winterson vuelve a retomar, o mejor dicho a reformular estos personajes en su libro *Art and Lies*, que cuenta la historia de Picasso, Sappho y Handel. De esta forma la obra de Winterson no solo dialoga con otros autores, sino también consigo misma. Otras referencias literarias pertinentes a las

unidades que aquí analizó son Virginia Woolf, Gertrude Stein, Hilda Dolittle y Ernest Hemingway, así mismo introduce alusiones a cuentos de hadas, como *Rapunzel*. Estas solo son algunas de las referencias que se pueden encontrar en *Poetics*, aunque un análisis a fondo sobre la intertextualidad arrojaría muchas más.

Religión: el tema de lo religioso es uno de gran peso en la creación literaria de Winterson, como ya lo había mencionado en la sección 1.1. la Biblia fue uno de los pocos libros que se le permitía leer mientras vivía con sus padres adoptivos, y, de acuerdo con la autora, es una gran influencia en su obra. A continuación, enlisto algunos fragmentos del cuento que ayudan a establecer esta constelación de referencias dentro del texto:

She does perform miracles but they are of the physical kind and ordered by her Rule of Thumb to the lower regions. She goes among the poor with every kind of salve unmindful of reward. She dresses in blue she tells me so that they will know she is a saint and it is saintly to taste the waters of many untried wells. (Winterson, 2000: 35)

A fairy in a pink tutu came to Picasso and said, 'I bring you tidings of great joy. All by yourself with no one to help you you will give birth to a sex toy who has a way with words. You will call her Sappho and she will be a pin in the ass to all men.' (Winterson, 2000: 39)

[...] Making love we made a dictionary of forbidden words. We are words, sentences, stories, books. You are my New Testament. We are a gospel to each other, I am your annunciation, revelation. You are my St Mark, winged lion at your feet. I'll have you and the lion too, buck under you till you learn how to saddle me. (Winterson, 2000: 42)

My feelings for you are biblical; that is they are intense, reckless, arrogant, risky and unconcerned with the ways of the world. I flaunt my bleeding wounds, madden with my certainty. The Kingdom of heaven is with in you Picasso. Bless you. (Winterson, 2000: 44)

Estas citas textuales son alusiones que se entretajan para formar un panorama del canon occidental, de esta forma la autora juega con lo preestablecido, parte desde una realidad donde los artistas más reconocidos son hombres, las relaciones son heteronormativas y las

mujeres deben cumplir con ciertos comportamientos u obligaciones de acuerdo a su género “*stay inside, don’t walk the streets, bar the Windows, keep your mouth shut, keep our legs together, strap your purse around your neck, don’t risk it, don’t try it. He means she except when it means Men*” (Winterson, 2000: 41). Es así como Winterson decide cuestionar este orden de las cosas, pues es a través del juego de palabras que la autora presenta otra versión posible de la realidad. Mediante los puntos de encuentro que he venido comentado es que se forman las constelaciones de referencias, cuya presencia proporciona las herramientas necesarias para observar los múltiples sentidos presentes en el juego de palabras, pues según Delabastita “*Puns cannot be conceived of as existing in a textual vacuume, their very existence being dependent on a double context, whose function it is to activate and confront their various readings*” (1993: 117). Cabe aclarar que no todos los juegos de palabras dependen de una constelación de referencias, en su mayoría estas aplicarían a lo que Delabastita denomina juegos de palabras verticales (véase la sección 2.1.).

4.3. Análisis comparativo

El análisis que a continuación presento se divide en tres niveles, las unidades se presentan siguiendo la secuencia numérica que he venido usando a lo largo del trabajo. LA estructura del análisis se presenta de la siguiente forma, por ejemplo, 41 indica el TF, el cual marcaré únicamente con el número de página como referencia dado que todas las unidades pertenecen a Winterson (2000), comienzo indicando **mecanismo disparador del juego de palabras**, seguido por una **explicación** de cómo tal mecanismo dispara el juego de palabras y los niveles de significación presentes en él. Posteriormente, ofrezco una interpretación de la **función** que cumple el juego dentro del texto fuente. Dentro de esta misma secuencia ‘a’ (ej. 41a) indica **TM1** (traducción de Castagnino) y ‘b’ **TM2** (traducción de Palomas). Asimismo, para cada TM se indica la **estrategia de traducción** utilizada, su **explicación** al igual que una explicación de su **función**. Las unidades por analizar se clasifican de acuerdo a la categoría principal a la que pertenece su juego de palabras, sin embargo cabe mencionar que establecer una categorización tajante no es posible pues cada unidad puede poseer más de un elemento, por ejemplo, una unidad etiquetada como innovación léxica puede cumplir también la función de metáfora, por lo que limito mi categorización a la función que considero más relevante de cada unidad.

Como ya se ha mencionado a lo largo de este trabajo, la traducción de juegos de palabras es una tarea compleja, dado el amplio rango de funciones que estos elementos pueden cumplir dentro de un texto, así como de su dependencia en múltiples factores, tanto lingüísticos como culturales, para su posible comprensión por parte del lector meta. La estrategia que cada traductor aplica ante esta complejidad se establece de acuerdo con el skopos establecido, por ende el objetivo de comparar ambas traducciones es identificar cómo las decisiones tomadas por los traductores afectan la presentación del juego de palabras en la lengua meta. Parte de este proceso conlleva hacer notar pérdidas, variaciones de intensidad o intención de la información presente en TF, pero el resaltar dichos elementos no se debe considerar como un juicio de valor sobre la calidad de la traducción producida, pues mi objetivo no es elevar una sobre otra como correcta o incorrecta, sino simplemente observar cómo estas afectan el juego de palabras. Reitero que la traducción de juegos de palabras tiende a ser un reto para cualquier traductor y en su mayoría involucra una toma de decisiones que resulte en la priorización de ciertos elementos del texto a traducir sobre otros.

4.3.1. Ambigüedad

En esta sección presento el análisis de las unidades etiquetadas como ambigüedad, en la cual analizo las unidades que considero ejemplifican mejor las estrategias de traducción aplicables, las herramientas lingüísticas utilizadas tanto en el TF como en los TM, así como las funciones (de acuerdo con lo establecido en la sección 2.2.) que cada unidad cumple dentro del texto⁷⁰. Donde las estrategias aplicadas a ambas traducciones son similares, estas se analizan juntas, mientras que aquellas que presentan más diversidad en su enfoque serán analizadas de forma individual, esto con el fin de evitar un texto repetitivo.

4.3.1.1. Ambigüedad léxica

(41) My lover **Picasso** is going through her **Blue Period**. In the past her **periods** have always been **red**.

Mecanismo lingüístico disparador del juego: ambigüedad léxica.

⁷⁰ Por cuestiones de tiempo y espacio el resto de las unidades se pasan a anexos.

Explicación: la ambigüedad en este juego de palabras depende de la polisemia presente en la palabra *period* específicamente de dos de sus significados: 1. *a fixed time during the life of a person or in history* y 2. *The bleeding from a woman's womb that happens once a month when she is not pregnant* (Cambridge Dictionary, s.f., definición 1 y 2). Igualmente, el detonante de estos dos sentidos depende de otros elementos presentes en la unidad de traducción, principalmente los adjetivos *blue* y *red*, así como del nombre Picasso. La cercanía de Picasso y *blue period* desata el conocimiento enciclopédico que posee el lector sobre periodo artístico del pintor Pablo Picasso, famosamente, conocido como su periodo azul (véase la sección 3.2.). Paralelo a esta referencia aparecen las palabras *periods* y *red* que permiten recuperar, mediante un proceso metonímico, la idea de la menstruación. Finalmente, el uso del pronombre *her* para hacer referencia a Picasso colinda estos dos elementos, esto crea una sensación de extrañamiento, pues su conocimiento de la cultura general indica al lector que Picasso es un hombre, por lo tanto, referirle con pronombres femeninos y en relación con la menstruación sirve para *desautomatizar*⁷¹ la primera lectura que puede aparecer en la mente del lector al escuchar el nombre propio Picasso.

Función: al ser estas dos oraciones las que abren el texto, se anuncia la importancia y prevalencia que tendrán los juegos de palabras dentro del mismo, pues es a través de este tipo de mecanismos que la autora establece su estilo de escritura y el punto de vista mediante el cual abordará el tema que le interesa. De esta manera, esta primera unidad funciona como una especie de advertencia para el lector, “preparate porque aquí las cosas no son lo que parecen” anuncia la voz poética. Al transformar a Picasso en mujer, la autora desencadena un proceso de desautomatización que sirve para desentenderse de lo canónico. Aquí me detengo a resaltar la importancia que tiene el concepto de *rojitud* en el texto fuente, pues se hace alusión a un rojo reminiscente al periodo, al rábano, al tono que incita toros, al de rosas

⁷¹ *Desautomatización* entendido, de acuerdo con Shklovski, (1917) como la ruptura de la automaticidad en la percepción. Al presentar un fenómeno de una forma poco usual o singular a como se acostumbra, se logra una percepción diferente de tal fenómeno, como si se experimentara por primera vez. Una herramienta común para la desautomatización es la metáfora, pues al decir, por ejemplo ‘las perlas de tu boca’ en lugar de ‘tus dientes’ rompe con la automaticidad de la realidad. Cabe mencionar que el uso constante de una metáfora como esta lleva nuevamente a la automatización por lo cual comparar los dientes con perlas se vuelve un lugar común y, por lo tanto, deja de fungir como desautomatizador.

que explotan con semilla y de la lava que destruyó Pompeya; el color rojo entonces expresa agresividad y pasión, dos de las características principales que se le atribuyen a esta Picasso. En este sentido, la voz poética establece una desviación de lo preestablecido, introduciendo así el tema central del cuento, este hablará de mujeres, lesbianismo y sexualidad, pero no desde una visión idealizada y masculina (el Picasso original como representante de un canon impuesto), sino desde la realidad de la relación entre estas dos mujeres, de esta forma se rechaza la idealización que parte de estereotipos reproducidos constantemente en lo que se etiqueta como literatura clásica. Picasso es una mujer, pero no una mujer construida a base de estereotipos idealizados de pureza, santidad, abnegación o sufrimiento. En su libro *Mujer y Cultura*, Carmen Naranjo enlista algunos de los estereotipos que caracterizan a los personajes femeninos en la literatura canónica:

El de Eva, con su mensaje permanente de dependencia, El de Penélope, con la limitación de la experiencia. El de la virginidad, con su significado de la instrumentación religiosa. El de Beatriz y el de Dulcinea, con la esclavitud del idealismo. El de la maternidad, desvirtuado ahora por la propaganda comercial con sus envolturas de sacrificio y de sadismo. (1990: 12-13)

La Picasso de Winterson no encaja dentro de estos estereotipos, pues su amante la describe de la siguiente manera: “The stench of her, the brack of her, the rolling splitting cunt of her. Squat like a Sumo, ham thighs, loins of pork, beefy upper cuts and breasts of lamb. I can steal her heart like a bird’s egg.” (Winterson, 2000, 33). Estas no son metáforas usualmente utilizadas para describir el cuerpo femenino, es así como desde un principio y a través del uso de juego de palabras la autora introduce una mujer como muchas aunque, a diferencia de lo que suele suceder en la tradición literaria occidental, esta mujer se presenta llena de furia, de pasión y de lujuria, sin el fin de convertirse en moraleja.

Veamos ahora lo que sucede en las traducciones:

(41a) Mi amante Picasso está pasando por su **período Azul**. En el pasado sus **períodos** siempre han sido **rojos**.

(41b) Mi amante Picasso está ahora en su **Período Azul**. En el pasado, sus **períodos** siempre fueron **rojos**.

Estrategia de traducción: JP → JP

Explicación: En esta unidad, tanto el TM1 como el TM2 utilizan la estrategia de traducción juego de palabras por juego de palabras. Esto es posible debido a la cercanía que existe entre el español y el inglés, donde la palabra *periodo* mantiene su polisemia, indicando 3. m. menstruación de las mujeres y de las hembras de ciertos animales y 4. m. ciclo de tiempo (Diccionario de la lengua española, s.f. definición 3 y 4). Asimismo, se mantienen el referente de Picasso al tratarse de una figura artística consagrada, cuya importancia y trascendencia lo ha convertido en parte del patrimonio cultural occidental. Esto permite a las traducciones mantener el juego de palabras sin muchas dificultades. La referencia a Pablo Picasso resalta más en el TM2 pues Palomas manteniendo las mayúsculas en ‘Periodo Azul’, mientras que Castagnino opta por mantenerlas únicamente en el adjetivo, este calco sirve para resaltar el hecho de que se habla de un periodo específico de la producción de Pablo Picasso.

Función: Al mantener el juego de palabras, ambas versiones permiten conservar el proceso de desautomatización del TF, y dado que los referentes tanto del color rojo como de los estereotipos femeninos en la literatura clásica se encuentran presentes en la cultura meta, dicha desautomatización sigue el mismo patrón en los TM.

(42) She bellows at the window, **bloods** the pavement with desire.

Mecanismo lingüístico disparador del juego: ambigüedad léxica.

Explicación: en este caso la ambigüedad léxica explota el carácter polisémico de uno de los elementos léxicos que la constituye, el de la palabra *blood* la cual dispara los siguientes significados: 1. *To stain or wet with blood*, 3. *To expose (a hunting dog) to sight, scent, or taste of the blood of its prey*, y 4. *To give experience to* (Merriam-Webster Dictionary, s.f.: definiciones 1, 3, y 4). El microcontexto que precede a este juego de palabras es “She rushes for me bull-subtle, butching at the gate as if she’s come to stud.”⁷², aquí la voz poética continúa hablando de Picasso describiéndola con características animalescas como *bull-subtle*, *stud*, y el verbo *bellow* que se suele reservar para el grito de los animales de gran

⁷² Es un juego de palabras que se analiza en el ejemplo 43.

tamaño como las vacas o toros, lo cual coincide con el s3 de la palabra. Por su parte, el s1 sigue haciendo alusión a la menstruación y los periodos rojos, mientras que el s4 solo adquiere sentido en una segunda lectura, cuando el lector ya posee los detalles de la relación entre los personajes y el papel de Picasso, como quien introduce a Sappho al placer y la atracción física y emocional hacia el mismo sexo. Otra ambigüedad léxica presente en esta unidad es el uso de *at* el cual no deja claro si Picasso brama desde la ventana o hacia la ventana. Si bien esta ambigüedad no aporta mucho a la función del juego de palabras, sí implica que el traductor deberá tomar una decisión entre ambas formas de entenderse.

Función: la sección del cuento a la que pertenece este juego de palabras es la introductoria, que se abre con la pregunta: “Why do you sleep with girls?” hasta este punto del texto no se cuenta con información sobre la identidad o género de la voz poética, y no es hasta algunas líneas después donde se declara “We’re fat for each other *we sapling girls*”⁷³, resaltando así el género femenino tanto de Picasso como de la voz poética. Este énfasis ocurre después de la descripción de Picasso, después de que Picasso “bloods the pavement with desire”, y se le atribuyen características animalescas a su sexualidad. Esto cumple dos funciones, por un lado, continuar con el proceso de desautomatización que abre el texto y establecer una caracterización de la relación que tienen estas dos mujeres, “[...] she fats me. She plumps me, pats me, squeezes, and feeds me. Feeds me up with lust till I’m as fat as she is”, Picasso se describe de esta forma antes de develar que se trata de una relación lésbica, el ‘engordar’ que Picasso le ocasiona a la voz poética hasta este punto se puede entender como ocasionar una erección, un engordar el miembro, pero justo esto termina con el énfasis del ‘*we girls*’ nosotras mujeres estamos gordas de lujuria la una por la otra, nuevamente la autora subvierte las expectativas creadas por nociones preconcebida y atribuciones (que puede ser consciente o inconsciente) de estereotipos. Más adelante se retoma este ensanchamiento, subversión que sirve para poner al frente la sexualidad de los personajes, esto adquiere importancia dentro del contexto social occidental, dado que las relaciones amorosas entre mujeres se suelen considerar asexuales o inválidas⁷⁴, o bien mero producto pornográfico para consumo de

⁷³ Las itálicas son del TF.

⁷⁴ Por ejemplo, en el Reino Unido relaciones extramaritales con personas del mismo sexo no se consideran adulterio, por lo que no cuenta como una razón válida para divorcio. (Allsop, P. (2020) Grounds for divorce in a same sex marriage. <https://www.michelmores.com/news-views/news/grounds-divorce-same-sex-marriage>)

hombres heterosexuales. El establecer el carácter pasional de la relación busca evitar la invisibilización del aspecto sexual en las relaciones lésbicas, rompiendo así el tabú, no sólo entorno a sexualidad lésbica, sino de la sexualidad femenina en general. Esta reclamación de la sexualidad femenina se hace explícita más adelante cuando Sappho declara:

Oh yes, women get erect, today my body is stiff with sex. [...] I'll tell you something Salami, a woman can get hard and keep it there all night and when she's not required to stand she knows how to roll. She can do it any way up and her lover always comes. There are no frigid lesbians, think of that. (Winterson, 2000: 40-42)

(42a) Le brama a la ventana, **ensangrenta** el pavimento de deseo.

Estrategia de traducción: JP → No Jp

Explicación: esta estrategia de traducción omite el juego de palabras, pues al utilizar el verbo ensangrentar se pierde la ambigüedad léxica presente en el TF, ya que de acuerdo con el contexto solo se puede entender como *l. Manchar o teñir de sangre* (Diccionario de la lengua española, s.f.: definición 1). Esta decisión mantiene la referencia a la menstruación, la importancia del color rojo, así como la agresividad presente en el TF. Aquí Picasso 'le brama a la ventana, ensangrenta el pavimento' pintando así una imagen de desenfreno, es una Picasso que se entrega a su deseo. Al omitir el juego de palabras la traductora da prioridad a presentar esta imagen del personaje.

Función: al mantener dicha imagen de Picasso, la traducción cumple con la misma función que el TF, la de resaltar la sexualidad del personaje, el uso de ensangrentar funciona para mantener esa agresividad y pasión en una sola palabra.

(42b) Brama en la ventana, **tiñe de sangre** la calzada con su deseo.

Estrategia de traducción: JP → No Jp

Explicación: al igual que en el TM1, aquí la estrategia de traducción omite el juego de palabras. Palomas da prioridad a continuar con la referencia a la menstruación, resaltando la importancia del rojo, aunque él lo logra a través de un desenvolvimiento de *blood* con el uso del verbo *teñir* 1. Dar cierto color a una cosa, encima de que tenía, (Diccionario de la lengua

española, s.f.: definición 1); este verbo por sí solo no hace referencia a la sangre por lo cual debe hacer la especificación *de sangre* después de él. Este desenvolvimiento termina por suprimir la agresividad presente en el TF, esta supresión continua con el *she fats me* que Palomas convierte en *me ahueca*, si bien esto no forma parte de la unidad que aquí analizó, mencionarlo resulta útil para trazar la línea que da forma al juego de palabras. Como ya he mencionado los juegos de palabras son fenómenos complejos, difíciles de encasillar y delimitar, pues dependen en gran medida del contexto en el que se producen.

Función: como se vio en la función del TF (42), el juego de palabras está ligado a la revelación del género de la voz poética y por ende de la relación lésbica. Esta revelación depende en gran parte de la ausencia de marcadores de género en el inglés, por el contrario, esta revelación se torna difícil de lograr en el español, idioma que depende de los marcadores de género, tanto el TM1 como el TM2, adelantan dicha revelación al lector, aunque el TM1 logra atrasarla un poco más. Este adelanto de la revelación del género y la supresión que causa el uso del verbo *teñir* pintan una imagen menos pasional y desenfrenada en comparación al TF, es posible que esto se deba a lo mencionado en la sección 4.1. pues al ser un texto dirigido a un público lector más amplio, es posible que el traductor sienta la necesidad (nuevamente, puede ser consciente o inconsciente) de crear un texto más apegado a lo socialmente aceptable.

4.3.1.2. Ambigüedad fonológica

(43) Let me **leaf** through you before I read you out loud.

Mecanismo lingüístico disparador del juego: ambigüedad fonológica

Explicación: el juego de palabras en esta unidad depende de la similitud fonológica entre las palabras *leaf* y *live*, y es la única ambigüedad de su tipo dentro del corpus, aunque esto no descarta la presencia de más juegos de palabras que dependan de este mecanismo dentro del cuento. En este caso el doble sentido yace en la paronimia entre las palabras *leaf*, hojear, y *live*, vivir. La cual al pronunciarse se puede entender como *Let me live through you*.

Función: esta unidad pertenece al último párrafo del cuento, donde Sappho relata no necesariamente el final de su historia con Picasso, sino el punto de estabilidad que han alcanzado después de los contratiempos internos y externos con los que se han topado a lo

largo de la relación, como infidelidades o la presión social y familiar en contra de su relación. “Hang on me my darling like rubies round my neck. Slip onto my finger like a ring. Give me your rose for my buttonhole. Let me leaf through you before I read you out loud.” (Winterson, 2000: 46), le dice a Sappho a Picasso, la imagen del anillo y la flor en el ojal, indicando, tradicionalmente, matrimonio/compromiso y creando así un sentido de finalidad, de compromiso entre ellas. Al aprovechar la paronimia de las palabras, Winterson logra un efecto estético y metafórico, comparando a Picasso con un libro extiende la importancia que se le da a la palabra como herramienta arrebatada/rescatada de las manos del opresor y empleada para relatar su propia realidad.

By freeing words from their conventional meanings and playing with various literary, artistic, psychoanalytic, and mythological allusions, Sappho becomes a postmodern lesbian hero, rescuing words "held hostage to manhood," i.e., (reading "manhood" a la Harlequin romances) to the Phallus, the so-called Primary Signifier. Among the words and phrases she rescues for lesbians are: "erection," "happiness," "husbands and wives," "love," "annunciation," "revelation," "hard," "woman," "beauty," "ugliness," "the kingdom of heaven," "cover girl," "saint," "truth," "sex," "lesbian." She writes past each of the discrediting theories in order to represent lesbianism not as a consolation for the harshness or the lack of men, not as an imitation of heterosexuality, not as feminist rebellion and bitterness, not as immaturity, and not as perversion, but as itself. (Swanson, 2008:333)

(43a) Déjame **hojear**te antes de leerte en voz alta.

(43b) Deja que **te hojee** antes de que te lea en voz alta.

Estrategia de traducción: JP → JP

Explicación: tanto Castagnino como Palomas logran mantener la ambigüedad fonológica aunque no con los mismos sentidos presentes en el TF al usar ‘hojear’ 1. Mover o pasar ligeramente las hojas de un libro o de un cuaderno (Diccionario de la lengua española, s.f.: definición 1) la cual es paronímica a la palabra ‘ojear’ 1. tr. Mirar a alguna parte y 3. tr. Lanzar ojeadas a algo (Diccionario de la lengua española, s.f.: definiciones 1 y 3). Este juego

se puede interpretar como ‘déjame verte/admirarte’ manteniendo así la alusión al matrimonio y el compromiso que este representa.

Función: si bien la solución aplicada por los traductores representa una atenuación ambos logran contrarrestar esto a través de una compensación introducida al inicio del párrafo, mientras que el TF dice ‘**hang on me** my Darling like rubies around my neck’ (Winterson, 2000: 46) el uso del clítico ‘-te’, en ambas traducciones, aporta una agencia más notable en los TM que la presente en el TF, aun cuando el uso de ‘aferrar’ por parte de Palomas proporciona mayor intensidad ambos mantienen la imagen metafórica en torno al matrimonio, así como el s1 que compara a Picasso con un libro y extiende la metáfora en torno a la palabra.

TM1: **Colgate de mí**, querida, como rubíes en torno a mi cuello. Deslízate por mi dedo como un anillo. Dame tu rosa para mi ojal. Déjame hojearte antes de leerte en voz alta. (Castagnino, 2000)

TM2: **Aférrate a mí**, mi amor, como cuelgan de mi cuello los rubíes. Deslízate en mi dedo como un anillo. Dame tu rosa para mi ojal. Deja que te hojee antes de que te lea en voz alta. (Palomas, 2015: 18)

A continuación presento, a forma de tabla, un resumen de las estrategias aplicadas para la traducción de ambigüedad, la cual toma en cuenta tanto las unidades analizadas en este capítulo como las que se encuentran en la sección 6.1 de anexos. De 9 unidades, Castagnino traduce 7 como JP → JP mientras que Palomas aplica esta estrategia a 6 de las unidades. Notablemente, no en todos los casos de la traducción del juego de palabras estos se mantienen como ambigüedad en el TM, pues, como se indica en la sección 2.3.2., al utilizar esta estrategia es posible que existan diferencias entre los mecanismos lingüísticos, estructuras formales, semánticas o en su función textual a la hora de reconstruir el juego de palabras en la LM. Esto se debe a que la creación del juego de palabras implica trasladarlo no solo en un nivel microtextual, sino contar con los referentes macrotextuales necesarios para que este funcione en la LM. Incluso en casos donde el juego de palabras se mantiene como ambigüedad en el TM, existen variaciones, ya sea de, sentido o intensidad, como se puede apreciar en (43a) y (43b).

En cuanto a los casos en los que se aplica la estrategia JP→ No JP (2 en el caso Castagnino y 3 en el de Palomas) la decisión de omitir el juego de palabras se debe principalmente a que los traductores priorizan la coherencia del texto por encima del efecto estético del juego de palabras. Entre el TM1 y TM2, Palomas (TM2) utiliza más esta estrategia, pues el skopos de su traducción nos indica que su lector meta abarca a un público más general, el cual puede o no contar con el acervo enciclopédico necesario para la interpretación de los juegos de palabras. En este caso, el skopos justifica la omisión de los juegos de palabras a favor de su significado más inmediato, con el fin de producir un texto apto para un lector promedio.

Tabla 9: *estrategias de traducción de ambigüedad*

Estrategia de traducción	Texto meta 1 (Castagnino, 2000)	Texto meta 2 (Palomas, 2015)	Totales
JP →JP	6	6	11
JP→ No JP	2	1	3
JP→ Figura Retórica Relacionada		1	1

4.3.2. Innovación léxica

(43) She rushes for me **bull-subtle, butching** at the gate as if she's come to **stud**.

Mecanismo lingüístico disparador del juego: innovación léxica.

Explicación: la innovación léxica en esta unidad se logra a través la inserción del sufijo *-ing* en la base adjetival *butch*, cuyas dos acepciones según el *Merriam-Webster Dictionary* son: 1. *notably or deliberately masculine in appearance or manner*, 2. *closely cropped* (la segunda es en referencia a un estilo de corte de cabello muy corto.). Este adjetivo se utiliza para etiquetar a las mujeres lesbianas que expresan su identidad a través de actitudes, modismos o formas de vestir típicamente asociadas a lo masculino. Su equivalente en el español mexicano es *marimacha*, apócope de *María* y *macho*. Adicionalmente, en *she rushes for me* se encuentra presente una ambigüedad léxica, donde se puede entender *for me* como

‘por mí’ o ‘hacia mí’, asimismo dentro del contexto del cuento cabe interpretar este *rushes for me* como una expresión eufemística para aludir al orgasmo.

Función: en las culturas occidentales es común el uso de denominaciones despectivas para referirse a las lesbianas, partiendo de la noción de que las lesbianas son lesbianas porque, en el fondo, desean ser hombres⁷⁵. Al agregar el sufijo *-ing*, la autora transforma el adjetivo despectivo en verbo, en acción. Esto sirve como una especie de *rescate*⁷⁶, pues al darle este dinamismo verbal, ya no se trata de una palabra que se arroja a ella/s, sino que se convierte en un acto consciente y deliberado. El juego de palabras en esta unidad es horizontal, por lo que se puede decir que está autocontenido, pues su cercanía con *bull-subtle* y *stud* establece la referencia de un animal que busca aparearse.

(43a) **Embiste** por mí sutil como toro, **golpeando** la tranquera como **si quisiera reforzarla**.

Estrategia de traducción: JP → No JP.

Explicación: la estrategia utilizada aquí conlleva la omisión del juego de palabras y, por ende, la innovación léxica y con ella el carácter creativo presente en el TF. Castagnino decide traducir *butching* con *golpeando*, aunque esta decisión mantiene parcialmente la alegoría de lo animalesco, no logra rescatar la reclamación que ocurre en el TF. El uso de *embestir* tampoco logra mantener el eufemismo presente en el TF, particularmente con la decisión de traducir *for me* como *por mí*, dirigiendo la acción hacia un tercero en lugar de a la voz poética, esto a la par de la pérdida *stud* (‘semental’) elimina el sentido referente a la sexualidad del personaje.

Función: la traducción se limita a mantener el referente a lo animalesco como característica del personaje que se ha establecido hasta este punto del cuento. Si bien, mantener la acción de *rush* dirigida hacia la voz poética hubiese preservado el contacto entre ambos personajes, es posible que la traductora no se haya percatado de este nivel de significación dentro del

⁷⁵ Véase, *la envidia del pene* propuesta por Sigmund Freud y los debates en torno al concepto (Rodríguez, 2020).

⁷⁶ Entendido como la apropiación de un epíteto peyorativo por parte de aquellos a quienes afecta (Brontsema, 2004: 1).

juego. En entrevista Inés Castagnino, me indicó que la traducción le fue solicitada como parte adicional a sus responsabilidades como asistente de profesor y al momento de su elaboración su experiencia como traductora era mínima, si bien no recuerda la cantidad de tiempo que se le otorgo es posible que las condiciones bajo las cuales se elaboró el texto facilitasen la omisión de variaciones como esta. Asimismo, acuerdo con su skopos, al ser un texto destinado a un análisis literario por estudiantes, es comprensible que la priorizara los elementos metafóricos dentro de él por encima de aspectos como la innovación léxica.

(43b) Se **precipita** sobre mí con la delicadeza de un toro, **fanfarroneando** ante la verja como si hubiera venido **a montarme**.

Estrategia de traducción: JP → Figura Retórica Relacionada

Explicación: en este caso el juego de palabras se traduce con una figura retórica relacionada, la metáfora. Al igual que en 43a, aquí se omite la innovación léxica del TF, pero el uso contiguo de *fanfarronear* y *montarme*, logran rescatar el sentido de *stud* del TF en su sentido sexual, la metáfora proporciona la imagen poética de Picasso convertida en esta criatura que se precipita, fanfarronea y se comporta como si quisiese montar a Sappho. Además, al traducir *rush* por *precipitar* Palomas mantiene la acción sobre la voz poética, por lo que dentro del contexto se puede entender como un eufemismo creativo⁷⁷.

Función: mientras que esta traducción también omite la reclamación creada a través de la innovación léxica en el TF, al establecer la metáfora logra mantener tanto la alegoría de lo animalesco, así como el sentido eufemístico creado por su contexto.

(44) Bless you Picasso for your able hands that carry the paint to the **unbirthed** canvas

Mecanismo lingüístico disparador del juego: innovación léxica.

⁷⁷ Tomando en cuenta los tres tipos de eufemismo, según Chamizo Domínguez y Sánchez Benedito, lexicalizado, donde el sentido figurado se considera como su significado literal, semilexicalizado, donde el sustituto se relaciona con el tabú por su introducción o cercanía al concepto prohibido, y creativo, parte de un uso novedoso accesible solo a través de un contexto fraseológico (Crespo Fernández, 2008: 98).

Explicación: en este caso la innovación léxica se presenta a través de la prefijación agregando *un-* al verbo *birth*. En inglés este prefijo cumple la misma función que el prefijo *des-* en español, convirtiendo el significado de la palabra en lo opuesto del verbo que modifica; en otras palabras, niega o invierte la acción del verbo. Por ejemplo, al agregarlo a *tie* (‘amarrar’), se crea el verbo *untie*, cuyo significado cambiaría a ‘desarmar’. Lo que llama la atención de este caso, es que la palabra *unbirth* no está lexicalizada, en parte porque nacer no es una acción que se pueda deshacer⁷⁸. Asimismo, el uso del sufijo *-ed*, como indicador del pasado simple o participio pasado de verbos regulares, también es notorio. Si bien es la conjugación correcta del verbo, su uso es esporádico y siempre se aplica a un uso metafórico, “They were *birthed* from the depths of my soul” o “Don't accept their enslavement, for your mother *birthed* you free”⁷⁹. Por lo general, para indicar el pasado de dar a luz se diría *gave birth* o de manera coloquial *had a baby*. Este uso de sufijación y prefijación crea un extrañamiento en el lector, particularmente dentro del microcontexto donde se está hablando sobre pintar un lienzo, por lo que se esperaría una descripción como *lienzo en blanco*. Asimismo, la cercanía de *Bless you Picasso* con *unbirthed*, guía al lector sobre el camino previamente establecido que relaciona a Picasso con la Virgen María, ambas como creadoras de vida.

Función: para comprender este extrañamiento regreso a Shklovski, quien identifica dos tipos de imágenes en la literatura “la imagen como medio práctico de pensar, como medio de agrupar los objetos, y la imagen poética, medio de refuerzo de la impresión. [...] para reforzar la sensación producida por un objeto” (1917: 57-58). La innovación léxica aquí funciona también como metáfora⁸⁰, describiendo el lienzo en blanco como algo que aún no nace, pero cuyo nacimiento es inevitable, produciendo así, a través del uso de prefijos y sufijos, una imagen poética, Picasso, la artista que da vida al lienzo. Este juego de palabras es vertical,

⁷⁸ Existe una parafilia que utiliza este nombre (*unbirth*) donde el individuo desea regresar al útero de la madre reabsorbido a través de la vagina, dado el contexto es posible que el uso de este prefijo haga referencia a dicha parafilia, por lo que no se puede descartar dicha posibilidad.

⁷⁹ Ejemplos tomados de <https://context.reverso.net/translation/english-spanish/birthed>.

⁸⁰ Recordemos que los juegos de palabras pueden emplear múltiples estrategias dentro de su estructura, si bien aquí limito su etiquetado a una principal esto no niega la presencia simultánea de otras dentro de una misma unida.

existe dentro de la constelación (véase sección 3.4.) creada por las referencias bíblicas en torno a Picasso, particularmente su comparación con la Virgen María, la cuales listo a continuación.

- A fairy in a pink tutu came to Picasso and said ‘I bring you tidings of great joy. All by yourself with no one to help you you will give birth to a sex toy who has a way with words. You will call her Sappho and she will be a pain in the ass to all men’⁸¹. (Winterson, 2000: 39)
- ‘Where?’ said Picasso, whose first name wasn’t Mary. (Winterson, 2000: 39)
- You are my New Testament. We are a gospel to each other, I am your annunciation, revelation. You are my St Mark, winged lion at your feet. (Winterson, 2000: 42)
- The Kingdom of Heaven is within you Picasso. Bless you. (Winterson, 2000: 44)

Esta constelación o red de referencias fungen como detonante de los múltiples sentidos del juego de palabras, demostrando así que la identificación o comprensión de los varios niveles de sentido depende tanto del microcontexto como del macrocontexto en el que se inserta el juego.

(44a) Bendita seas Picasso por tus hábiles manos que llevan la pintura al lienzo **nonato**.

(44b) Bendita seas, Picasso, por tus hábiles manos que llevan la pintura al lienzo aún **no nacido**.

Estrategia de traducción: JP → Figura retórica relacionada

Explicación: aquí tanto el TM1 como el TM2, nuevamente omiten la innovación léxica del TF, remplazándola por una metáfora. Castagnino traduce *unbirthed* por *nonato*, 1. no nacido aún o no existente. 2. no nacido de forma natural, sino extraído del útero materno.

⁸¹ Este fragmento parodia el anuncio de Gabriel a la Virgen María: “*The angel told her, “Don’t be afraid, Mary, you have found favor with God. You will become pregnant, give birth to a son, and name him Jesus. He will be a great man and will be called the Son of the Most High”* (Luke 1:26-38 en BibleGateway <https://www.biblegateway.com/passages/?search=Luke%201%3A26-38&version=GW>).

(*Diccionario de la lengua española*, s.f.: definiciones 1 y 2); mientras que Palomas opta por hacer una explicitación al alargarlo a *no nacido*. A pesar de que ambos prescinden de la innovación léxica, en ambos casos se mantiene la imagen poética y con ella el juego de palabras.

Función: aun cuando la innovación léxica está ausente en los TM el juego de palabras se mantiene en gran medida gracias a que la constelación de referencias establecida en el TF se conserva en ambas traducciones. Recordemos que esta estrategia no implica que el juego de palabras en el TM se comportará de la misma forma que en el TF, aún así al asegurarse de establecer la constelación de referencias a lo largo del texto los traductores logran expresar la intencionalidad del TF por medio de otros recursos.

A continuación, presento los TM correspondientes a la constelación de referencias sobre la que gira el juego de palabras y la cual permite interpretar su multiplicidad de sentidos:

TM1: Un hada con un tutú rosa vino hacia Picasso y le dijo, ‘Te traigo noticias de gran alborozo. Vos sola sin nadie que te ayude vas a dar a luz a un juguete sexual que se las ingenia con las palabras. La llamarás Safo y será un dolor de culo para todos los hombres’. (Castagnino, 2000)

TM2: Un hada embutida en un tutú rosa se acercó a Picasso y dijo: —Te traigo augurios de una gran felicidad. Tú sola, y sin ayuda de nadie, darás a luz un juguete sexual que posee una gran habilidad con las palabras. La llamarás Safo y será una pesadilla para todos los hombres. (Palomas, 2015: 9)

TM1: ‘¿Adónde?’ dijo Picasso, cuyo primer nombre no era María. (Castagnino, 2000)

TM2: —¿Dónde? —preguntó Picasso, cuyo nombre de pila no era María. (Palomas, 2015: 10)

TM1: Vos sos mi Nuevo Testamento. Cada una es un evangelio para la otra, yo soy tu anunciación, tu revelación. Vos sos mi San Marcos, el león alado a tus pies. (Castagnino, 2000)

TM2: Tú eres mi Nuevo Testamento. Somos el Evangelio la una para la otra, yo soy tu anunciación, tu revelación. Tú eres mi san Marcos, con el león alado a tus pies. (Palomas, 2015: 13)

TM1: El Reino de los Cielos está dentro de vos, Picasso. Bendita seas. (Castagnino, 2000)

TM2: El Reino de los Cielos está dentro de ti, Picasso. Bendita seas. (Palomas, 2015: 16)

No me detendré a comparar las traducciones pues no forman parte de las unidades que analizo, más bien su función aquí es mostrar la forma en que ambas traducciones mantienen la constelación de referentes que detonan el juego de palabras, conservando en gran medida la imagen poética creada a través de la metáfora, en ausencia de la innovación léxica.

En resumen, de tres unidades que conforman la sección de innovación léxica ninguna de las traducciones la réplica, optando en su mayoría por remplazarla con una figura retórica. La innovación léxica en *Poetics* forma parte del uso lúdico que la autora hace de la palabra, demostrando su ingenio y aprovechándolo para empujar al lector fuera de su zona de confort, produciendo en él un extrañamiento, un momento de pausa que, idealmente, le haga cuestionar su punto de vista, preguntarse de dónde vienen las creencias que dan forma a su visión de mundo. La innovación léxica parte desde una comprensión del funcionamiento del lenguaje y del uso que le dan sus hablantes, por esta razón su traducción representa un reto, pues exige una labor creativa por parte del traductor, la cual requiere tiempo, recurso, por lo general, escaso para los traductores. Esto implica que la mayoría de los traductores optan por soluciones prácticas para fenómenos como la innovación léxica.

Tabla 10: *estrategias de traducción de innovación léxica*

Estrategia de traducción	Texto meta 1 (Castagnino, 2000)	Texto meta 2 (Palomas, 2015)	Totales
JP → No JP	1	0	1
JP → Figura retórica relacionada	2	3	5

4.3.3. Metáforas

(45) My **bull-lover** makes a **matador** out of me.

Mecanismo lingüístico disparador del juego: metáfora.

Explicación: la lingüística cognitiva argumenta que la metáfora no es solo una estrategia retórica, sino un recurso básico en los procesos cognitivos del pensamiento social, lo que la convierte en una herramienta importante para comprender un área de experiencia a través de otra, por lo que Schäffner señala que en el surgimiento de metáforas es posible reconocer un *dominio fuente* y un *dominio meta* (2004: 1258). En su mayoría, la metáfora crea un impacto en el lector a través de una transgresión creativa del sistema lingüístico (Schäffner, 2005: 1256), por esta razón es una de las formas más utilizadas en los juegos de palabras. En esta unidad la metáfora yace en la comparación que se hace entre *Picasso/Sappho* y *toro/matador*. La atribución de características animalescas a Picasso la establece como *bull-lover*, mientras que *matador* es la voz poética (Sappho). Es una relación de causa y efecto donde la existencia de una Picasso-toro establece la presencia de una Sappho-matador. Por su parte, *lover* extiende la metáfora equiparando el sexo con una corrida de toros, un encuentro entre lo físico y lo emocional, con una jerarquía de poder asumida, pues el objetivo del matador es vencer al toro atravesándolo con una espada. Nótese como esta multiplicidad de sentidos yace en el uso del guion corto que une *bull* y *lover*, convirtiéndoles en un concepto unitario y evitando así que se entienda como amante de toros, esto demuestra la complejidad de los juegos de palabras la cual abarca desde lo micro hasta lo macrotextual.

Función: nuevamente estamos ante un juego de palabras vertical, por ende, se encuentra entretejido en una constelación de referencias necesarias para la comprensión del juego de palabras. La metáfora parte de lo previamente establecido (*bull-red, bull, subtle, bull-lover*) y se extiende dentro del mismo párrafo que encapsula esta unidad: “I like the dressing up, the little jackets, the silk tights, I like her shiny hide, the deep tanned leather of her” (Winterson, 2000, 34), donde se describe el atuendo típico de un matador y la piel gruesa de Picasso/toro. La jerarquía presupuesta por la dicotomía toro/matador se transgrede cuando Sappho declara “It is she who gives me the power of the sword” (Winterson, 2000: 34), con la postura de Sappho como matador, se asume que su objetivo es estocar a Picasso, pero siendo la propia Picasso quien le otorga tal poder, se vislumbra la jerarquía que existe en su

relación en ese momento (véase unidad 64). La constelación que da forma a este juego de palabras también depende de la intertextualidad presente en el cuento, evidenciando así las influencias literarias de Winterson. Por ejemplo, ella cita a Gertrude Stein como una de sus mayores influencias (véase sección 1.1.1.), Stein, quien tuvo una amistad muy cercana tanto con Pablo Picasso⁸² como con Ernest Hemingway⁸³ con quien compartió su pasión por las corridas de toros.

“Many roads in this text seem to lead to Gertrude Stein, arguably the most famous lesbian AND the ludic word master (mistress?) supreme of the twentieth century, the one who played with words like they were children’s playing blocks or musical notes or the elements of a cubist collage” (Swanson, 2008: 326).

Swanson resalta esta intertextualidad como parte del juego que se da en el cuento, comparando la forma en que Stein juega con el lenguaje para crear un puente entre la palabra escrita y la pintura. Apoyándose en los cimientos erigidos por Stein, Winterson juega con las palabras para ejemplificar a través de la metáfora una experiencia (la relación entre Sappho y Picasso) a través de otra (toro vs. matador).

(45a) Mi **amante-toro** hace de mí un **matador**.

(45b) Mi **amante-toro** hace de mí su **matador**.

Estrategia de traducción: JP TF → JP TM

Explicación: la estrategia aplicada se puede clasificar como una transferencia directa del TF al TM, pues ambas traducciones mantienen la estructura *bull + - + lover*. Si bien se presenta una modificación mínima cambiando el orden de las palabras para darle sentido de acuerdo con la gramática del español, se mantiene el uso del guion. Sin embargo, su función varía un poco, mientras que en el TF su presencia indica un compuesto unitario, las traducciones lo

⁸² Picasso, pintó un retrato de la autora (*Portrait of Gertrude Stein*, 1906), mientras que Stein escribió *If I Told Him, A Completed Portrait of Picasso* (1924) sobre el pintor.

⁸³ Hemingway introdujo a Stein como uno de los personajes en *Death in the Afternoon* (1932) (Wagner-Martin, 2004: 59).

presentan como una relación entre conceptos individuales, en otras palabras, *amante* no modifica a *toro* ni viceversa, de esta forma la comparación que se da entre estos elementos es más evidente que en el TF. La mayor divergencia entre ambas traducciones se observa en el uso del determinante indefinido *un* en el TM1 (55a), mientras que el TM2 utiliza un determinante posesivo *su*. Esta variación cambia la intensidad proyectada, por ejemplo, en la versión de Palomas, *su* resalta la transgresión de jerarquías presente en el TF, en esta traducción Picasso convierte a Sappho en un matador explícitamente suyo, designándola como la persona quien la apuñalará con ‘el poder de la espada’. Mientras tanto el uso de *un* en el TM1 apacigua esta jerarquía, compensando por ello en la siguiente oración “Da vueltas en torno a **mi**⁸⁴ y en su tosco círculo estoy completa” en este caso el uso de *mi* crea la imagen de una fiera que rodea a su presa, esto se puede interpretar como que es Picasso quien elige a Sappho.

Función: la dimensión microtextual en estas traducciones ayuda a observar cómo hasta la unidad más mínima tiene una razón de ser cuando de juegos de palabras hablamos, aun así, para que estas unidades mínimas cumplan con su función y adquieran la importancia ya mencionada, deben formar parte de un contexto más amplio. En este caso, la cercanía que existe entre el inglés y el español y sus culturas hacen posible la identificación de estas referencias sin grandes contratiempos. Si bien es necesario un conocimiento específico para identificar la intertextualidad con la obra de Gertrude Stein, la constelación de referencias se mantiene en ambas traducciones. Sobre esta misma vena, las corridas de toros son un fenómeno que forma parte del conocimiento general en la mayoría de los países hispanohablantes, a tal punto que un lector promedio, entendido como aquel que no posee conocimiento especializado sobre literatura, puede identificar y comprender la metáfora que yace al centro de este juego de palabras, y con ella lo que la autora busca expresar sobre la relación entre los personajes. Gran parte de la labor traductora conlleva encontrar la forma de forjar puentes que comuniquen el acervo contextual en torno a un TF a un público meta, en la traducción de juegos de palabras mantener las constelaciones de referencias resulta aún más importante, pues de ellas depende la comprensión del juego. La estrategia aquí aplicada por ambos traductores ayuda a mantener este entretejido, recordemos que el TM1 fue creado

⁸⁴ Las negritas son mías.

para un lector meta especializado, lo que puede justificar la atenuación presente en la su traducción, pues se asume que el público meta cuenta con el acervo necesario para visualizar la constelación referencial y el papel que esta juega en la representación de la relación entre Picasso y Sappho. Mientras tanto, el TM2 fue creado para un público general, por lo cual la explicitación le da al lector las herramientas necesarias para captar las minucias de la relación, aun si este no posee el acervo enciclopédico necesario para visualizar la constelación de la que forma parte.

Tabla 11: *estrategias de traducción de metáforas*

Estrategia de traducción	Texto meta 1 (Castagnino, 2000)	Texto meta 2 (Palomas, 2015)	Totales
JP → JP	6	6	11
JP → No JP	1	1	2
JP TF → JP TM	1	1	2

4.3.4. Eufemismos

(46) Radish red, bull red, red like **rose hips bursting seed**.

Mecanismo lingüístico disparador del juego: eufemismo.

Explicación: el título de un texto juega un papel importante en la percepción o expectativas que se tiene del relato que corona. Por lo tanto, *The Poetics of Sex* establece un punto de partida para el lector, le predispone a centrar su atención en aspectos específicos, en este caso en el tema del sexo. Sin embargo, socialmente el hablar sobre sexo suele ser un tema tabú, por lo menos en las sociedades occidentales, más aún cuando trastoca el tema del placer femenino o de relaciones no heteronormativas⁸⁵. El ingenio humano, por su parte, siempre encuentra formas de hablar de lo indecible sin necesariamente romper las normas sociales preestablecidas. Es ahí donde se establece el campo de acción del uso de eufemismos como

⁸⁵ Fue hasta 1973 que la *American Psychiatric Association* publicó una resolución declarando que la homosexualidad no es un desorden mental o enfermedad, aun así hoy en día aún existen prácticas de conversión, que buscan “curar” la homosexualidad (Drescher, 2015: 565).

estrategia discursiva, es decir, el modo como los usos eufemísticos permiten atenuar o hablar de ciertos temas vedados, mediante elementos lingüísticos que se consideran neutrales. En este caso, estamos ante una unidad que pertenece al párrafo introductorio del cuento, “My lover Picasso is going through her Blue Period. In the past her periods have always been red. Radish red, bull red, red like rose hips bursting into seed.” (Winterson, 2000: 33) aquí (véase la unidad 43) es donde se introduce el concepto de *rojitud*, como indicador metonímico de menstruación, lujuria y pasión. Swanson nota el tono que establecen estas líneas.

“From these first sentences you know that you are being played with, your expectations flouted. Your cognitive ground of language trembles under you as you laugh. Immediately obvious is the word play (period, blue, red), which invokes the analogy between creativity and sex traditional in Western culture” (2008: 326).

El juego de palabras que precede a esta unidad ya funciona como un juego en sí mismo (véase la unidad 43), aunque puede tratarse de un sentido no evidente a primera vista. Aquí *red like rose hips* funciona como símil, comparando el rojo con el de los escaramujos⁸⁶ particularmente aquellos tan maduros que se abren para esparcir sus semillas. La palabra *seed* es polisémica, siendo ‘semen’ uno de sus significados, su cercanía con *hip* (‘cadera’) a la par de la constelación de referencias ya establecido tanto por el título como por la pregunta que precede a la sección⁸⁷, establecen un campo semántico que convierte este fruto que explota de tanta semilla en una metáfora eufemística para describir los órganos sexuales femeninos.

Función: el formato de entrevista que presenta este cuento es parte del estilo y estética lúdico que establece la autora, pues da la impresión de dos conversaciones paralelas, quien pregunta y quien responde, que nunca logran alcanzar una comunicación eficaz. Los juegos de palabras expanden esta ruptura, aportando al menos dos niveles de significación, el literal y el implícito. Históricamente, el uso de eufemismos ha jugado un papel importante en la

⁸⁶ Fruto que dan algunos rosales por lo general es rojo, aunque puede variar a morado o negro, es parecido a las granadas.

⁸⁷ Why do you sleep with girls? (Winterson, 2000: 33)

comunidad LGBTQ+⁸⁸, pues su clasificación como tema tabú ha obligado a sus miembros a encontrar formas creativas de comunicarse entre sí, sin exponerse abiertamente a discriminación, prejuicios o ataques. Por otro lado, las metáforas eufemísticas son de uso común en la poesía para expresar sentimientos, experiencias, etc. de forma creativa a través del lenguaje poético (recordemos nuevamente el título del cuento *The Poetics of Sex*).

(46a) Rojo rábano, rojo sangre de toro, rojo como **caderas de rosa estallando en semillas.**

Estrategia de traducción: JP TF→ JP TM

Explicación: en esta propuesta de traducción, Castagnino opta por una traducción literal, traduciendo *rose hips* como *caderas de rosa*, en lugar de mencionar el fruto. Esta estrategia replica el campo semántico del TF, se mantiene el símil y se agrega una metáfora que no está en el TF: rojo como caderas de rosa, en otras palabras, caderas que se asemejan a una rosa, asimismo *bursting seed* se traduce como *estallando en semilla*, a pesar de que la flor en sí no las produce. De esta forma se le da prioridad a metáfora eufemística que establece el juego de palabras en el TF. En esta unidad, además, hay un agregado por parte de la traductora quien traduce *bull red* como *rojo sangre de toro*; el TF no explicita a qué se refiere este *bull red* evocando principalmente el manto rojo utilizado por el matador para incitar al toro.

Función: la traducción literal utilizada, a la par de la explicitación, sirven para extender el juego de palabras en torno a la menstruación de la unidad anterior. Al añadir la palabra *sangre* tan cerca de *periodo* ayuda a cementar la referencia metonímica de periodos rojos haciendo más evidente este sentido del juego. Dado el skopos de esta traducción, realizada específicamente para estudiantes de literatura con el fin de estar sujeta a un análisis literario, tiene sentido que la traductora priorice los sentidos figurados, pues el análisis literario tiende a centrar su atención en estos temas, por encima del sentido literal del texto.

⁸⁸ Ejemplos de esto son los orígenes de palabras como *gay* y *queer*, el cual es distinto al significado que predominantemente se les asocia hoy en día, el cual surge a través del uso eufemístico (en el caso de *gay*) o peyorativo (en el caso de *queer*) que se le ha dado a la palabra. Otro ejemplo es el término *Friend of Dorothy* utilizado entre la comunidad LGBTQ+ para identificarse entre sí. <https://qnews.com.au/friends-of-dorothy-judy-garland-died-50-years-ago-today-qn-magazine/>

(46b) Rojo rábano, rojo toro, rojo como la **rosa canina** que **estalla de semillas**

Estrategia de traducción: JP →No JP

Explicación: esta traducción es una traducción superficial (véase la unidad 2.3.1.2.) pues prioriza el significado literal de la unidad a costa del juego de palabras. Para esto, Palomas se centra en mantener la metáfora, traduciendo *rose hip* no como *escaramujo*⁸⁹, sino con el hipónimo *rosa canina*, variedad de la planta que produce dicho fruto.

Función: cabe recordar que la omisión del eufemismo no es indicativa de una buena o mala traducción, ni su señalamiento se debe tomar como juicio de valor. De acuerdo con su skopos, Palomas creó una traducción para un público general y la estrategia aplicada refleja esto, al darle prioridad al sentido literal, se asegura de que la unidad será comprensible para el lector común.

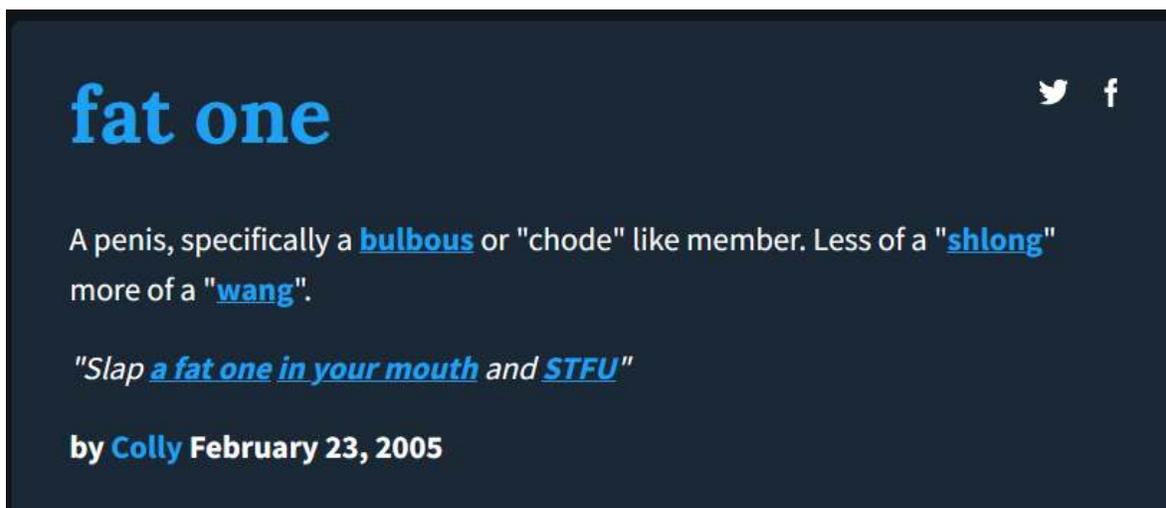
(47) Here try a brush.' said the fairy offering her **a fat one**.

Mecanismo lingüístico disparador del juego: eufemismo.

Explicación: en esta unidad el elemento disparador del eufemismo es la frase adjetiva *a fat one*, su uso coloquial se refiere al pene. En su sentido literal, esta frase adjetiva describe el pincel que Gabriel le ofrece a Picasso.

⁸⁹ También conocido en España como tapaculo.

Imagen 8: Definición de 'a fat one' de acuerdo con Urban Dictionary



Función: el contexto en el que se produce esta unidad es lo que le otorga su carácter eufemístico:

“A **fairy** in a pink tutu came to Picasso and said, ‘I bring you tidings of great joy. All by yourself with no one to help you you will give birth to a **sex toy** who has a way with words. You will call her Sappho and she will be a **pain in the ass** to all men.’

‘Can’t you see I’ve got a picture to finish?’ said Picasso.

‘Take a break,’ said the fairy. ‘There’s more to life than Art.’

‘Where?’ said Picasso, whose first name wasn’t Mary.

‘**Between your legs**,’ said Gabriel.

‘Forget it. Don’t you know I paint with my **clit**?’

‘Here, try a brush,’ said the fairy offering her **a fat one**⁹⁰ (Winterson, 2000: 39).

Esta escena funge como parodia del anuncio de Jesús, donde Gabriel se convierte en hada⁹¹, y Picasso dará a luz no al salvador de los hombres sino a Sappho, quien será el juguete

⁹⁰ Las negritas son mías.

⁹¹ *Fairy* suele utilizarse como peyorativo para referirse a los hombres homosexuales, particularmente aquellos que presentan características más femeninas.

sexual de Picasso. En este contexto lo que Gabriel le ofrece a Picasso es un pene el cual ella rechaza indicando “I’ve had all the brushes I need”.

(47a) ‘Tomá, probá con un pincel’, dijo el hada dándole **uno gordo**

(47b) Toma, prueba un pincel —dijo el hada, ofreciéndole **uno grueso**.

Estrategia de traducción: JP → No JP

Explicación: ambos TM realizan una traducción superficial, traduciendo *a fat one* de acuerdo con su sentido literal como uno gordo/uno grueso.

Función: las dos traducciones mantienen el tono jocoso en el contexto inmediato que rodea a esta unidad, si bien estos adjetivos pueden ser utilizados para describir un miembro erecto, su uso independiente no evoca tal imagen, pues dicho significado no está lexicalizado. Por ende, el juego de palabras del TF no se alcanza a percibir en el TM, a pesar de esto al nivel macrotextual se mantiene el tono y la parodia presente en el TF, lo cual justifica la decisión de ambos traductores.

Tabla 12: *estrategias de traducción de eufemismos*

Estrategia de traducción	Texto meta 1 (Castagnino, 2000)	Texto meta 2 (Palomas, 2015)	Totales
JP → JP	3	5	8
JP → No JP	4	3	7
JP TF → JP TM	2	1	3

4.3.5. Ironía

(48) The world is full of **blind people**. **They don’t see** Picasso and me dignified in our love.

Mecanismo lingüístico disparador del juego: ironía

Explicación: esta unidad hace uso de la ironía, específicamente a través del pleonismo, al indicar que los ciegos no ven el amor entre ella y Picasso. El juego de palabras parte de la

polisemia de la palabra *blind* 1. sightless, 2. unable or unwilling to discern or judge (Merriam-Webster Dictionary, s.f.: definición 1 y 2), la cual puede indicar tanto la incapacidad física para ver, como una ceguera metafórica en la que alguien finge no ver algo por cuestiones personales o por simple conveniencia. Winterson juega con estos múltiples significados para recalcar la ironía, “We need more Labradors” precede la unidad, siendo el labrador la raza más común utilizada como lazarillos. Al señalar que lo que este mundo de ciegos no ve es el amor entre los dos personajes, muestra que la ceguera es voluntaria, pues mientras su amor las dignifica, el mundo sólo lo ve como algo perverso: “They see perverts, inverters, tribades, homosexuals.” (Winterson, 2000: 38).

Función: este uso de la ironía sirve para hacer notar la hipocresía y los prejuicios que supeditan la forma en que se perciben las relaciones disidentes, en este caso, la relación lésbica entre Sappho y Picasso. De tal forma que la heteronormatividad que domina dentro de la mayoría de las sociedades occidentales ignora cualquier otro aspecto de la relación, únicamente fijando su atención en aquellas características preconcebidas y reforzadas por los discursos dominantes “They see circus freaks and Satan worshippers, girl-catchers and porno turn-ons. Picasso says they don’t know how to look at pictures either.” (Winterson 2000: 38). En esta cita la última declaración de Picasso indica que estas personas tampoco saben apreciar el arte o más bien no saben apreciar la belleza que produce.

(48a) El mundo está lleno de **gente ciega**. **No nos ven** a Picasso y a mí dignificadas en nuestro amor.

(48b) El mundo está lleno de **ciegos**. **No nos ven**, a Picasso y a mí, dignificadas por nuestro amor.

Estrategia de traducción: JP → JP

Explicación: en esta unidad tanto el TM1 como el TM2 traducen el juego de palabras por juego de palabras, a pesar de que la palabra *ciego/ciega* no posee la polisemia de *blind*, debido a la cercanía que existe entre el inglés y el español se mantiene el pleonismo del TF y a través de él la ironía de este. La inmediatez de *gente ciega/ciegos* y *no nos ven*, enfatiza el elemento de la ceguera y su cualidad de voluntaria, están tan ciegos que no ven la realidad de nuestro amor, están tan ciegos que tampoco saben mirar los cuadros.

Función: a pesar de ser muy similares las traducciones poseen algunas variaciones interesantes que me gustaría resaltar, por su parte Castagnino (48a) ofrece una traducción más calcada véase *blind people = gente ciega* y *dignified in our love = dignificadas en nuestro amor*, mientras que Palomas (48b) comprime *blind people* a una sola palabra, *ciegos*. De igual modo, traduce *in* como *por* indicando que la dignificación de ambas mujeres es consecuencia de su amor, mientras que en la versión de Castagnino la dignificación no depende de este sentimiento, su dignidad entonces es autónoma a su relación. Esta pequeña variación se presta a una interpretación diferente de la unidad, según la traducción con la que se trabaje, pues altera el efecto creado por el amor entre los personajes, aquí me limito a analizar específicamente la traducción del juego de palabras, pero no paso por alto el hecho de que esta variación permite vislumbrar un campo más amplio de análisis en lo que concierne a este texto y sus traducciones.

(49) I am proud to be Picasso's lover in spite of the **queer looks** we get when holding hands on busy streets.

Mecanismo lingüístico disparador del juego: ironía.

Explicación: al igual que en (66), el juego que aquí presento parte de la polisemia de la palabra *queer* 1.: differing in some way from what is usual or normal, 2.: of, relating to, or characterized by sexual or romantic attraction to members of one's own sex (*Merriam-Webster Dictionary*, s.f.: definiciones 1 y 2.). El *Online Etymology Dictionary* clasifica el origen de la palabra como indicador de algo extraño o poco común, sin embargo, a lo largo adquirió un uso peyorativo para referirse a personas homosexuales. La historia de esta palabra es increíblemente rica, atravesando procesos de reclamación por parte de la comunidad LGBTQ+:

Queer en inglés es el insulto homófobo por antonomasia: es maricón, bollera, raro, es todo aquello que se sale de lo normal y pone en cuestión lo establecido. Un grupo de militantes bolleras, negras, chicanas, de trans*, de maricas, seropositivos, pobres, migrantes, paradas, con sexualidades disidentes de la norma heterosexual van a apropiarse del insulto y autodenominarse *queer* para tomar distancia del término *gay*, que a finales de los ochenta representaba solamente una realidad de varones homosexuales, blancos, de clase media o alta, con un proyecto político de integración

normalizada en el sistema social y de consumo, y que excluía toda esa diversidad de sexualidades minoritarias articuladas con posiciones de raza, clase, edad, enfermedad, migración, pobreza, etc. (Sáez, 2017: 381).

Función: con este juego la autora toma la acepción peyorativa del vocablo y lo usa en contra del homofóbico. Su uso es burlesco, pues en su contexto inmediato en el cual Picasso y Sappho reciben miradas al andar por la calle tomadas de la mano utilizar, la palabra en su sentido de ‘extraño’ es irónico y contestatario. Es una forma de voltear la moneda y decir ‘lo extraño aquí nos es la relación lésbica sino la forma en que esta se percibe socialmente’.

(49a) Estoy orgullosa de ser la amante de Picasso a pesar de las **miradas extrañas** que nos lanzan cuando vamos de la mano por calles concurridas.

(49b) Me siento orgullosa de ser la amante de Picasso a pesar de las **miradas de extrañeza** que nos lanzan cuando recorremos de la mano las calles atestadas.

Estrategia de traducción: JP → No JP

Explicación: para esta unidad ambos traductores optan por una traducción selectiva sin juego de palabras (véase la unidad 2.3.1.2.) dando prioridad al s1 de *queer* ‘extraño’. Si bien, debido al campo ganado a través de los estudios *queer* y la mayor visibilidad con la que cuentan las identidades disidentes en años recientes la palabra *queer* ha comenzado a ser adoptada dentro del español (en algunos casos como préstamo (*queer*) y en otros de forma latinizada (*cuir*)), su uso siempre es en referencia a la identidad/sexualidad. Además, dentro del contexto hispanohablante no posee ni la carga peyorativa, ni el significado de extraño o poco usual, que sí tiene la lengua inglesa. Por esta razón ambos traductores se centran en rescatar su sentido más literal de acuerdo con el contexto inmediato, por ende, las miradas que reciben son de extrañeza.

Función: priorizar el sentido literal de la palabra sirve para producir una oración coherente. Si bien el hecho de que estas dos mujeres reciban miradas de extrañeza al pasear de la mano públicamente expone las actitudes a las que se enfrentan las parejas homosexuales a expresar su amor de forma pública (la cual puede ir desde miradas de extrañeza, hasta ataques violentos), el juego de palabras no está presente en las traducciones, ni tampoco el tono

contestatorio que implica su uso en el TF. Nuevamente estamos ante una toma de decisión por parte del traductor que implica sacrificar un elemento del texto con el fin de producir un texto comprensible y coherente para el lector meta.

Tabla 13: *estrategias de traducción de ironía*

Estrategia de traducción	Texto meta 1 (Castagnino, 2000)	Texto meta 2 (Palomas, 2015)	Totales
JP →JP	1	1	2
JP→ No JP	1	1	2

4.4. Comentarios finales

Por cuestiones de espacio aquí he presentado las unidades que, considero, mejor ejemplifican cada sección, el análisis del resto de las unidades se puede observar en la sección de anexos. El principal objetivo de este capítulo fue comparar las unidades del TF con las unidades equivalentes en los TM, esto con el fin de analizar las estrategias aplicadas a la traducción de los juegos de palabras, observando si estos se mantienen en el TM, y qué ocurre en los casos donde no es posible mantener los juegos. Para esto tomé como factores importantes el skopos aplicable a cada una de las traducciones, y las constelaciones de referencia que forman el contexto en torno a cada unidad. Nuevamente, recalco que este trabajo no busca calificar las traducciones como buenas, malas, correctas o incorrectas, pues un fenómeno como el juego de palabras, exige un acercamiento más cercano a la filología que ayude a una mejor comprensión de los distintos niveles de significado que pueden llegar a tener, dado que el juego de palabras explota, desde una perspectiva lingüística, el potencial polisémico de las palabras, así como las inferencias y vínculos que se establecen con aspectos socioculturales. Esto permite valorar las palabras desde una perspectiva poética, histórica y referencial.

5. Conclusiones

En este capítulo me dedicaré a ofrecer un resumen de los puntos principales de esta investigación de acuerdo con los objetivos y preguntas de investigación planteados en la introducción y los hallazgos logrados a partir de ellos. Asimismo, revisaré las limitaciones del trabajo que aquí he realizado y las oportunidades que estas ofrecen para futuras investigaciones.

El primer capítulo de esta investigación estableció una contextualización tanto de *The Poetics of Sex* como de su autora, con el fin de ofrecer un punto de partida que ayude a visualizar el ámbito social y cultural dentro del cual surgió *Poetics*. La importancia de esto yace en los prejuicios y estereotipos contra los que Winterson escribe y que forman parte de la realidad diaria de las mujeres que no encajan dentro del modelo heteronormado, sobre el cual se tiende a regir la sociedad occidental dominante. A través de su escritura Jeanette Winterson da continuación a una tradición literaria femenina, y, al mismo tiempo, desde esa tradición da voz a identidades disidentes. Desde esta perspectiva *Poetics* es un texto contestatario ante aquellas voces que parlotean preguntas tales como ¿naciste lesbiana?, ¿cuál de ustedes es el hombre? o ¿por qué odias a los hombres? Esta característica hace necesario tomar en cuenta el macrocontexto en el que se produce el texto y que da forma a los juegos de palabras. Igualmente, presento una contextualización de los traductores que sirve para establecer el *skopos* aplicable a cada una de las traducciones.

El segundo capítulo establece el marco teórico que da forma a la investigación, definiendo los juegos de palabras de acuerdo con lo propuesto por Dirk Delabastita (1996), en él también establezco una taxonomía de las herramientas lingüísticas y retóricas comúnmente utilizadas en la construcción de juegos de palabras. La complejidad de los juegos de palabras presentó un reto considerable para el etiquetado y clasificación de las unidades, razón por la cual decidí partir de definiciones ampliamente aceptadas de las figuras retóricas como punto común para entender su funcionamiento. Con esta decisión no busco limitar el fenómeno de los juegos de palabras únicamente a los parámetros establecidos por cada definición, pues la creatividad al centro de ellos busca, como su nombre bien lo indica, jugar con estos conceptos, dándoles usos y formas nuevas, así empujando las fronteras para encontrar nuevas maneras de comunicar, expresar y divertir. Igualmente, partiendo de lo

establecido por Delabastita, en el capítulo enlisto y ejemplifico las estrategias de traducción más comúnmente empleadas para la traducción de juegos de palabras.

Por su parte, en capítulo número tres expongo el método de recolección de datos, detallando los parámetros establecidos para la selección de unidades, el proceso de clasificación y el etiquetado de las traducciones. Con esto busqué proporcionar la información de manera sistemática y comprensible. Finalmente, en el capítulo cuatro, presento el análisis comparativo de los juegos de palabras y sus traducciones, comenzando por establecer dos ejes importantes dentro del análisis de las traducciones: el *skopos* y las constelaciones de referencias. Estos dos elementos son de particular importancia, pues los juegos de palabras dependen en gran medida del contexto lingüístico, cultural y social dentro del que se crean, por lo tanto, el análisis abarca dos niveles principales, el microtextual, el cual abarca aspectos lingüísticos y gramáticos, y el macrotextual, el cual incluye la tradición literaria que nutre la obra así como elementos socioculturales relevantes. El análisis está estructurado por la identificación del mecanismo lingüístico disparador del juego en el TF, el cual sirve para seccionar las unidades, la explicación del juego de palabras según el mecanismo identificado, así como la función textual del juego. En cuanto al aspecto comparativo del análisis, las traducciones se presentan de acuerdo con la estrategia de traducción correspondiente a ellas, seguida por una explicación de la misma y un cotejó de si la función de la unidad en el TF se mantiene en los TM, el resumen de las estrategias se puede encontrar a manera de en la sección 2.3.2. (**Tabla 8**).

Aplicado a la creación literaria, los juegos de palabras deben de partir desde una intención por parte del autor, en este caso con su uso Winterson no solo demuestra su ingenio y dominio del lenguaje (creando un placer estético que divierte y entretiene), sino que a través de ellos realiza una reclamación/rescate de espacios y palabras para las mujeres, particularmente aquellas que se identifican como lesbianas, “one route for lesbians to represent ourselves in ways that do not rope us back within the dominant paradigms is to use word play, fantasy, play with genre conventions and boundaries.” (Swanson, 1997:334). De esta forma, en *Poetics* la autora construye un espacio (una isla) donde las lesbianas son

reales⁹² y pueden usar el lenguaje libremente de acuerdo con sus experiencias, vivencias y contextos particulares, en otras palabras de acuerdo con su realidad y no a través de la percepción que otros tienen de ella. Por esta razón, en su traducción el macrocontexto es igual de importante que el microcontexto, pues permite al traductor tomar decisiones informadas. Como se ve en el capítulo de análisis, la cercanía que existe entre el español y el inglés, lingüística y cultural, permite en la mayoría de los casos el traslado de los juegos de palabras a la LM. De un total de 31 unidades analizadas, Castagnino emplea la estrategia JP→JP para 17 de ellas y Palomas 19, mientras que en los casos donde no fue posible mantener el juego de palabras la omisión o remplazo mostraba una priorización de la coherencia interna del texto, así como un deseo de mantener las imágenes poéticas a costa del juego. Lo que demuestra una buena comprensión de los temas principales del cuento y la intencionalidad de la autora por parte de los traductores.

El trabajo que aquí presento no es exhaustivo, pues se ciñe únicamente a 31 unidades de las presentes en el cuento. Asimismo, como ya había mencionado, la comprensión e identificación de los juegos de palabras depende de un conocimiento enciclopédico que permita al lector identificar los referentes necesarios para percatarse de los múltiples sentidos, lo que significa que habrá juegos de palabras en el texto que puedan pasar desapercibidos. Asimismo, los diversos niveles en los que se analizan las unidades, micro, macro y lingüístico, aportan una gran cantidad de contenido y elementos a analizar para los cuales el espacio de esta investigación es limitado. Las constelaciones de referencias que conectan las unidades, por ejemplo, abarcarían otra tesis por sí solas, así como la reclamación que se puede lograr a partir de los juegos de palabras, tomando en cuenta que el uso creativo del lenguaje tiene un papel importante dentro de la cultura queer y la forma en que identidades disidentes lo utilizan para autoidentificarse. Asimismo, el cuento en sí aporta una gran oportunidad para la retraducción, particularmente una que parta desde la traducción queer podría ofrecer mayor visibilidad al aspecto contestatario y de reclamación dentro del texto, pues las unidades analizadas de estas dos traducciones fueron los aspectos que más se omitieron.

⁹² “I could say yes, I could say no, both statements would be true, the way that lesbians are true, at least to one another if not to the world.” (Winterson, 2000:38).

En resumen, la traducción de fenómenos tan dependientes de un contexto lingüístico, cultural y social como lo son los juegos de palabras se ve enriquecida cuando toma dichos elementos en cuenta en lugar de limitarse únicamente a la transferencia de unidades lingüísticas. Con esta investigación espero arrojar luz sobre la importancia de tomar estos elementos en cuenta a la hora de traducir textos que representan grupos típicamente ignorados o invisibilizados, como traductores no solo estamos encargados de trasladar textos de una lengua a otra, sino que contamos con la responsabilidad de aportar al público meta una representación honesta y certera de las historias que estos textos guardan.

6. Anexos

A continuación presento el resto de las unidades pertinentes a cada categoría, las cuales siguen la numeración utilizada en el cuerpo del trabajo. Incluyo explicación y función en las unidades que considero pertinentes según su contexto y su aporte de información nueva, mientras que en otras me limito a indicar la estrategia de traducción aplicada pues su función y aplicación es similar a la de ejemplos anteriormente analizados.

6.1. Ambigüedad léxica

(50) TF:	She lay beside me slender as a horn .
Explicación	Aquí la ambigüedad léxica yace en el uso de la palabra ‘lay’ la cual posee diversas acepciones, de acuerdo con el contexto en el que está insertado la unida, centro mi atención en dos en particular 1. to put something in especially a flat or horizontal position, usually carefully or for a particular purpose y 4. to have sex with someone (Cambridge Dictionary; s.f., definición 1 y 2). La relevancia de la unidad su contexto inmediato en el cual se habla sobre la sexualidad de las protagonistas “We’re fat for each other we sapling girls. We neat clean branching girls get thick with sex.” (Winterson, 2000; 34). Asimismo, el uso de la palabra <i>horn</i> también resulta ambiguo pues se puede referir al cuerno de un animal o bien a un instrumento musical de viento. Dicho esto, dada la metáfora continua de Picasso/Toro la relación con la protuberancia es más directa.
Función	A partir de esta unidad continua el juego analizado en (42), donde el “Why do you sleep with girls?” que abre la sección, preestablece la ambigüedad aquí marcada, pues ‘sleep’ al igual que ‘lay’ se puede entender en su acepción de 1. to rest in a state of sleep o como 3. to have sexual relations (Merrian-Webster Dictionary, s.f.; definiciones 1 y 3), por lo tanto el ‘lay’ declara que Picasso no solo reposa al lado de Sappho sino que tiene relaciones sexuales con ella.
(50a) TM1	Ella yació a mi lado esbelta como un cuerno .

Estrategia de traducción	JP→JP
Explicación	Aquí el juego de palabras se mantiene pues en español yacer posee acepciones muy similares a las de ‘lay’ 1. Dicho de una persona: Estar echada o tendida, y 4. Tener trato carnal con alguien. (Diccionario de la lengua española; s.f.: definiciones 1 y 4).
Función	Esta elección logra mantener la ambigüedad léxica presente en el TF.
(50b) TM2	Ella se tumbó a mi lado, esbelta como un espino .
Estrategia de traducción	JP→ Figura retórica
Explicación	Aquí Palomas omite el juego de palabras traduciéndolo como ‘tumbar’ 1. hacer caer o derribar a alguien o algo (Diccionario de la lengua española, s.f.; definición 1). Asimismo, el traductor opta por traducir ‘horn’ como ‘espino’ una especie de árbol.
Función	De esta forma el TM2 omite el juego de palabras y lo reemplaza por una figura retórica, en este caso una metáfora, convirtiendo así a Picasso en un árbol metafórico que se ‘tumba’ al lado de Sappho.

(51) TF:	The blue that runs through her is sanguine .
Explicación	En esta unidad la ambigüedad léxica se encuentra en la polisemia presente en la palabra ‘sanguine’ como 1. marked by eager hopefulness: confidently optimistic y 2. bloodred (Merriam-Webster Dictionary; s.f. definiciones 1 y 2).
Función	El juego parte desde su contraposición entre ‘blue’ y ‘sanguine’, donde el azul, color que tiende a representar emociones como calma, tranquilidad y esperanza, también se asocia, en parte de las culturas occidentales, con la nobleza (como ser de sangre azul). Al calificar ese azul que recorre a Picasso como ‘sanguíneo’, la autora logra enaltecer a Picasso, reiterando la percepción que Sappho tiene de ella como inalcanzable.

(51a) TM1	El azul que corre por ella es sanguíneo .
(51b) TM2	El azul que la recorre es sanguíneo .
Estrategia de traducción	JP→JP
Explicación	Ambos TM traducen ‘sanguine’ como ‘sanguíneo’, si bien esta palabra no cuenta con la acepción de ‘optimismo’ con la que cuenta el TF, la asociación del azul con calma y tranquilidad logran mantener la asociación.
Función	De esta forma se mantiene la contraposición entre el concepto de la <i>rojitud</i> ⁹³ y lo etéreo del azul ⁹⁴ que describe a Picasso en esta sección.

(52) TF:	I have punished her good deeds with some alms-giving of my own.
Explicación:	El sentido literal de ‘alms-giving’ es realizar actos de caridad, más dentro del contexto inmediato Sappho se utiliza para hacer referencia a las infidelidades de Picasso “it is saintly to taste the waters of so many untried wells” (Winterson, 2000; 35).
(52a) TM1	He castigado sus buenos actos con alguna beneficencia mía.
(52b) TM2	He castigado sus buenas obras con otras tantas acciones caritativas .
Estrategia de traducción	JP →JP

(53) TF:	She took her home to straighten her out and had her kinky side up.
Explicación:	Aquí la ambigüedad yace tanto en ‘straighten’ y ‘kinky’ y se dispara a través de sus cercanías. Las acepciones relevantes de ‘kinky’ presentes en esta ambigüedad son 1. closely twisted or curled y 2. relating to, having,

⁹³ Véase ejemplo (43).

⁹⁴ Véase ejemplo (39).

	or appealing to unconventional tastes especially in sex (Merriam-Webster Dictionary, s.f.; definiciones 1 y 2). Mientras que el sentido literal de ‘straighten’ se entiende como enderezar su cercanía con ‘kinky’ y el hecho de que la unidad se encuentra en una sección del texto que habla sobre la relación sexual entre ambas mujeres crea la red de referencias necesaria para interpretarlo como ‘straight’ = heterosexual, su ironía, dado el contexto, realza el elemento lésbico de la relación.
(53a) TM1	La llevó a casa para enderezarla y la puso pubis para arriba.
Estrategia de traducción	JP → No JP
(53b) TM2	Se la llevó a casa para enderezarla y poner en práctica su vertiente más perversa .
Estrategia de traducción	JP → JP

(54) TF:	Here comes Sappho, scorching the history books with tongues of flame.
Explicación:	Véase ejemplos (50) (69) y (70).
(54a) TM1	Aquí viene Safo, chamuscando los libros de historia con lenguas de fuego.
(54b) TM2	Aquí llega Safo, quema los libros de historia con lenguas de fuego.
Estrategia de traducción	JP → JP

6.2. Innovación léxica

(55) TF:	Her seas are thick with fish for my rod. I have rodded her through and through.
Explicación	Aquí la innovación léxica ocurre al añadir la terminación ‘-ed’ a sustantivo ‘rod’ 1. (<i>a</i>) <i>a straight slender stick growing on or cut from a tree or bush</i>

	<i>o (b) a slender bar (as of wood or metal)</i> (Merriam-Webster Dictionary, s.f.: definición 1 a y b) (véase ejemplo 43).
Función	La cercanía con las palabras ‘seas’ and ‘fish’ indica que el uso de ‘rod’ se refiere a una caña de pesca, de esta forma y de acuerdo con el contexto inmediato al que pertenece dicha unidad el hecho de que Sappho a ‘rodded’ a Picasso, se puede interpretar como Sappho atrapando a Picasso de por vida, pues el adverbio ‘through and through’ se entiende como completamente o en todos los aspectos.
(55a) TM1	Sus mares están rellenos de peces para mi caña. He pescado en ella una y otra vez.
(55b) TM2	Sus mares están llenos de peces para mi caña. Yo la he pescado hasta en lo más profundo.
Estrategia de traducción	JP → figura retórica
Explicación	Para esta unidad tanto Castagnino como Palomas traducen ‘rod’ como caña ninguna mantiene la innovación léxica del TF, optando por reemplazarlo con una figura retórica en este caso una metáfora.
Función	Si bien ambos traductores optan por la metáfora solo Palomas mantiene el sentido de pescar/atrapar a Picasso, mientras que Castagnino invierte la metáfora convirtiendo a Picasso en el mar en lugar del pez que muerde el anzuelo.

6.3. Metáforas

(56) TF:	When she sheds she sheds it all. Her skin comes away with her clothes.
Explicación	El juego de palabras en esta unidad parte desde una metáfora, aunque no se limita a ella pues depende de la aliteración para su creación. El seseo establece la imagen poética de una serpiente que se confirma cuando ‘su piel se desprende a la par de su ropa’.

Función	Esta es una metáfora extendida sobre la mutabilidad de Picasso, la cual inicia en el párrafo anterior a esta unidad donde se indica “Every day and she changes colour” (Winterson, 2000; 34). De esta forma la aliteración y el juego de palabras que esta crea extiende la metáfora inicial.
(56a) TM1	Cuando se saca se lo saca todo . Su piel se sale junto con su ropa.
(56b) TM2	Cuando se desnuda, se desnuda por completo. Se le desprende la piel junto con la ropa.
Estrategia de traducción	JP → JP
Explicación	Ambos TM logran mantener tanto la aliteración, aunque está es más notable en el TM1, como la metáfora extendida del texto fuente.

(57) TF:	Deep pools of blue silk drop from her. I know her by the lakes she leaves on the way to the bedroom.
Explicación:	El juego aquí se da a través de la metáfora extendida creada a través del simbolismo del azul en torno a Picasso (véase sección 4.2. y ejemplo (56)).
(57a) TM1	Profundos charcos de seda azul chorrean de ella. La reconozco por los lagos que deja camino al dormitorio.
Estrategia de traducción	JP → JP
(57b) TM2	De Picasso caen profundos estanques de seda azul . La reconozco por los lagos que deja de camino al dormitorio.
Estrategia de traducción	JP → No JP

(58) TF:	She dresses in blue she tells me so that they will know she is a saint and it is saintly to try the waters of so many untried wells .
Explicación:	Esta unidad forma parte de la constelación de referencias pertinente al azul, el cual indica la frialdad o distancia que se da entre Sappho y Picasso

	durante este periodo (véase sección 4.2.) El juego de esta unidad se encuentra en el uso de ‘untried wells’ que en este caso se refiere a las relaciones que Picasso tiene con otras mujeres.
(58a) TM1	Se viste de azul , me dice, para que sepan que es una santa y que es santo catar las aguas de tantos pozos sin probar .
(58b) TM2	Según dice, viste de azul para que sepan que es una santa y es propio de santos saborear las aguas de tantos manantiales intactos .
Estrategia de traducción	JP → JP

(59) TF:	She baptised me from her own font and said 'I name thee Sappho.'
Explicación:	La sección a la que pertenece esta unidad se abre con la pregunta “Where you born a lesbian?” y establece el juego presente en ‘baptised’ desde el sentido religioso (véase sección 4.2. y la importancia de lo religioso en el cuento), como en su acepción de 2. to purify or cleanse spiritually especially by a purging y de 3. to give a name to (Merrian-Webster Dictionary, s.f.; definiciones 2 y 3). De esta forma se indica como a partir de su relación con Picasso renace Sappho, redescubriéndose así como la mujer que ama a otra mujer.
(59a) TM1	Ella me bautizó en su propia fuente y dijo, ‘Yo te bautizo Safo’.
(59b) TM2	Ella me bautizó desde su propia fuente y dijo: «Tu nombre es Safo».
Estrategia de traducción	JP → JP

(60) TF:	We are quick change artists we girls.
Explicación:	El juego en esta metáfora parte de ‘quick change’ adjetivo que indica la capacidad de adaptarse rápidamente a una situación, pero también se refiere, en el ámbito teatral, a los rápidos cambios de vestuario entre

	escenas. El contexto en que se inserta habla del metafórico disfraz de matador que utiliza Picasso “her little jacket and silk tights impeccable” (Winterson, 2000; 34), pero también se refiere a la forma en que Picasso y Sappho se adaptan la una a la otra.
(60a) TM1	Somos artistas de cambios rápidos nosotras las chicas.
Estrategia de traducción	JP → No JP
(60b) TM2	Nosotras, las chicas, somos artistas de variedades .
Estrategia de traducción	JP → JP

(62) TF:	You are my St Mark, winged lion at your feet. I'll have you, and the lion too, buck under you till you learn how to saddle me .
Explicación:	La metáfora al centro de este juego se contrapone a la metáfora extendida de Picasso/Toro (véase ejemplo (42)), aquí Sappho se atribuye características animalescas, mientras que Picasso se describía como ‘stud’ aquí ‘buck’ cuenta con dos acepciones como sustantivo 2. : a male animal y como verbo 1. of a horse or mule : to spring into the air with the back arched. Los múltiples sentidos de esta palabra se disparan por su cercanía con la palabra ‘saddle’ =montura.
(62a) TM1	Vos sos mi San Marcos, el león alado a tus pies. Te poseeré, a vos y al león también, corcovearé debajo de ti hasta que aprendas a ensillarme .
(62b) TM2	Tú eres mi san Marcos, con el león alado a tus pies. Serás mía, también el león, me encabritaré debajo de ti hasta que aprendas a montarme .
Estrategia de traducción	JP → JP

(63) TF:	When you have sunk me to the pit I'll mine you in return and we shall be husbands to each other as well as wives.
-----------------	--

Explicación:	El juego aquí parte desde la referencia de elementos religiosos dentro de la obra (véase sección 4.2.), “The heathen are sunk down in the pit that they made: in the net which they hid is their own foot taken” (King James Bible, Psalm 9:15 ⁹⁵). El contexto de su referencia religiosa en cercanía con ‘husbands as well as wives’ le da un sentido contestatario a la percepción negativa que la religión suele tener de la homosexualidad “Making love we made a dictionary of forbidden words. [...] You are my New Testament. We are a gospel to each other, I am your annunciation, revelation” (Winterson, 2000; 42).
(63a) TM1	Cuando me hayas hundido hasta el fondo yo te minaré a cambio y seremos maridos la una para la otra así como esposas.
(63b) TM2	Cuando te hayas metido en mis profundidades , yo te minaré a mi vez, y tú serás para mí marido y mujer, y yo seré lo mismo para ti.
Estrategia de traducción	JP → JP

6.4. Eufemismos

(64) TF:	She does perform miracles but they are of the physical kind and ordered by her Rule of Thumb to the lower regions .
Explicación	El eufemismo presente en este juego parte del uso de ‘lower regions’ phrase que también se suele usar para referirse a los genitales, generalmente como ‘lower regions’ o ‘nether regions’ ⁹⁶ .

⁹⁵ Recuperado de <https://biblehub.com/kjv/psalms/9.htm>.

⁹⁶ Nether parts the genitalia. Literally, the lower parts, but not of the feet or ankles: And when he approached me he was unclothed, and his hair concealed his nether parts. (Dalrymple, 1997). Also, as nether regions. Shakespeare uses the Netherlands, punning vulgarly on the ‘Low Countries’: The Netherlands? —O, sir, I did not look so low. (The Comedy of Errors). (Holder, 2002; 267)

Función	La cercanía inmediata de esta frase con ‘Rule of Thumb’ y ‘physical’ establecen la constelación de referencia necesaria para interpretar los milagros que Picasso realiza desde un sentido sexual (véase ejemplo (65)).
(64a) TM1	Sí que hace milagros pero son de tipo físico y ordenados a dedo por ella a las regiones inferiores .
(64b) TM2	Hace milagros, sí, pero son de naturaleza física y guiados por la Regla del Pulgar hacia las regiones bajas .
Estrategia de traducción	JP TF → JP TM
Explicación	En inglés la frase ‘Rule of Thumb’ se define como 1. a method of procedure based on experience and common sense (Merriam-Webster Dictionary, s.f.; definición 1), pero dicha expresión no cuenta con un equivalente directo en el español, aquí los traductores optan por un calco de esta expresión al igual que de la frase ‘lower regions’ que si bien mantiene la inmediatez entre ambas termina por ofuscar el juego de palabras.
Función	Los elementos detonantes del juego de palabras se traducen de forma literal y sin ningún paratexto que aclare los sentidos presentes en la unidad.

(65) TF:	‘I’ll pay you twice the rent.’ he cries, fingering his greasy wallet.
Explicación	Aquí el eufemismo que da lugar al juego de palabras yace en ‘fingering’ su acepción inmediata de verbo se entiende como 2: <i>to touch or feel with the fingers</i> (Merriam-Webster Dictionary, s.f.; definición 2), asimismo esta palabra también se utiliza como eufemismo 3. <i>to excite (another) sexually with a finger. Usually of a female by a male</i> (Holder, 2002; 142).
Función	Es el personaje de Salami, un ‘artista masculino que quiere ser lesbiana’, quien grita esto a Sappho y Picasso con la intención de que le permitan participar en su relación, ya sea como espectador o como participante activo, para Salami una relación lésbica no es más que un producto para su consumo, ejemplificado por su oferta de ‘pagarles’. Por ende, el

	‘fingering his wallet’ indica su deseo de pagar por tocarlas/verlas, por convertirlas en un objeto para su excitación personal.
(65a) TM1	‘Les pagaré el doble del alquiler’ exclama, manoseando su billetera grasienta.
(65b) TM2	¡Os pagaré el doble del alquiler! —grita, manoseando su grasienta cartera.
Estrategia de traducción	JP → JP
Explicación	Tanto Castagnino como Palomas traducen ‘fingering’ como ‘manosear’ 22. tocar repetidamente a alguien con las manos, generalmente con intención erótica” (Diccionario de la lengua española, s.f.; definición 2), su connotación es por lo general negativa pues ‘manosear’ a alguien indica que se toca a dicha persona sin su consentimiento.
Función	Esta connotación de la palabra mantiene el eufemismo presente en el TF y a través de él el juego de palabras se mantiene en ambos TM, pues el ‘manosear’ su cartera presenta la intención del personaje de insertarse en un espacio/situación del que no forma parte, motivado por su propio deseo y su creencia de que la relación entre estas dos mujeres debe estar disponible para su consumo.

(66) TF:	The Kingdom of Heaven is within you Picasso. Bless you.
Explicación:	Nuevamente la referencia religiosa ⁹⁷ (véase sección 4.2. y ejemplo (63). Aquí la autora juega con el ‘with thee’ del tradicional ‘Hail, Mary’.
(66a) TM1	El Reino de los Cielos está dentro de vos , Picasso. Bendita seas.
(66b) TM2	El Reino de los Cielos está dentro de ti , Picasso. Bendita seas.

⁹⁷ Hail, Mary, full of grace,

the Lord is with thee.

Blessed art thou amongst women

and blessed is the fruit of thy womb, Jesus. (Recuperado de <https://www.vaticannews.va/en/prayers/the-hail-mary.html>).

Estrategia de traducción	JP → JP
---------------------------------	---------

(67) TF:	It is she who gives me the power of the sword.
Explicación	El eufemismo de este juego yace en la palabra ‘sword’, la cual en su sentido literal se define como 1.: a weapon (such as a cutlass or rapier) with a long blade for cutting or thrusting that is often used as a symbol of honor or authority (Merriam-Webster Dictionary, s.f.; definición 1) ⁹⁸ , pero que también se utiliza como eufemismo para ‘pene’ “sword - the penis. Viewed sexually as in the male vulgarism pork sword. A sword-swallower is the patient in fellatio” (Holder, 2002: 396).
Función	Este sentido eufemístico de la palabra se da de acuerdo con el contexto inmediato en el cual se inserta, al inicio del cuento donde se da la metáfora de Picasso/Toro ⁹⁹ . Asimismo esta unidad es seguida por la siguiente declaración por parte de Sappho “I used it once but when I cut at her it was my close fit flesh that frilled into a hem of blood” (Winterson, 2000; 34), de tal forma que la espada representa no solo el miembro sexual masculino, si no la masculinidad en sí. En este caso el eufemismo funge como plataforma para una metáfora que indica como la relación entre Sappho y Picasso no encaja dentro de la heteronormatividad o de papeles preconcebidos, recordemos una de las preguntas dentro del texto “Which one of you is the man?” la cual inmediatamente sigue a la sección a la que pertenece esta unidad, y tratar de apegarse a ellos resultaría lastimándolas.
(67a) TM1	Ella es la que me da el poder de la espada.
(67b) TM2	Es ella quien me da el poder de la espada.
Estrategia de traducción	JP → JP

⁹⁸ Recuperado de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sword>.

⁹⁹ Véase unidad 4.3.3. ejemplo (45).

Explicación	Ambas traducciones realizan una traducción literal de la expresión ‘sword’=espada y mantienen tanto el juego de palabras como la metáfora que se establece a partir de él.
Función	El uso de ‘espada’ como eufemismo para pene es común en gran parte de las lenguas romance, la palabra latina ‘gladius’ por ejemplo se utilizaba para hacer referencia al pene, asimismo muchos de los eufemismos para vagina hacen referencia a ella como una vaina que enfunda la espada, debido a esto el juego de palabras se mantiene en ambos TM.

(68) TF:	She throbbed like an outboard motor, she was as sophisticated as a ham sandwich.
Explicación	El eufemismo en esta unidad yace en la palabra ‘throbbed’ 1. <i>to pulsate or pound with abnormal force or rapidity</i> (Merriam-Webster Dictionary, s.f.; definición 1), esta palabra ‘throb’ es popularmente utilizada para describir la excitación sexual, por ejemplo en los comúnmente conocidos ‘bodice-ripper’ novelas románticas que se centran en la relación sexual entre los personajes.
Función	Esta unida se da en el siguiente context: “Picasso took her home, what else could she do? She took her home to straighten her out and had her kinky side up. She mated with this creature she had borne and began to feel that maybe the Greek gods knew a thing or two. Flesh of her flesh she fucked her” (Winterson, 2000; 40). De esta forma el juego de palabras refleja la percepción que Picasso tiene de Sappho durante la etapa inicial de su relación, tan efusiva y directa como un sándwich de jamón, en el sentido de que Sappho se presenta ante Picasso tal y como es, sin adornos.
(68a) TM1	Latía como un motor fuera de borda, era tan sofisticada como un sándwich de jamón.
Estrategia de traducción	JP → No JP

Explicación	La elección por parte de Castagnino de traducir ‘throbbbed’ como ‘latía’ es un calco, si bien ‘latir’ aplica como equivalente de ‘throb’ en algunos contextos, en este caso no funciona del todo pues no es una palabra que se utilice comúnmente para describir el sonido o movimiento generado por un motor. Razón por la cual el juego de palabras presente en el TF se pierde en esta traducción.
Función	A pesar de que se mantiene el símil el calco aquí presente termina por ofuscar la imagen de Sappho que se establece en TF.
(68b) TM2	Vibraba como un motor fueraborda y era tan sofisticada como un bocadillo de jamón.
Estrategia de traducción	JP → JP
Explicación	Aquí se traduce ‘throbbbed’ como ‘vibraba’ decisión que logra mantener el juego de palabras, pues dos de sus acepciones es 3. arrojar con ímpetu y violencia algo, especialmente haciéndolo vibrar, y 5. conmoverse por algo (Diccionario de la lengua española, s.f.; definición 3), mantienen la imagen de Sappho presente en el TF.
Función	Esta decisión traductológica logra mantener tanto el juego de palabras como la coherencia en relación con el símil en torno a la imagen del motor fueraborda.

(69) TF:	Sweet trembling word, locked in a tower, tired of your Prince coming and coming.
Explicación	El eufemismo de este juego yace en la polisemia de la palabra ‘come’, en sus acepciones de verbo 1. <i>to arrive at a particular place, end, result, or conclusión</i> o de sustantivo 3. <i>Orgasm</i> (Merriam-Webster Dictionary, s.f. definiciones 1 y 3).
Función	En esta unidad la autora introduce una referencia al cuento de hadas <i>Rapunzel</i> , donde la ‘palabra’ (‘sweet trembling word’), al igual que el personaje principal del cuento, espera ser rescatada de la torre en la cual

	fue encerrada, en este caso por la virilidad ('manhood'): "When I see a word held hostage to manhood I have to rescue it" (Winterson, 2000; 40). Por ende este 'coming and coming' se puede interpretar de forma literal como el arquetipo del príncipe que llega y rescata a la princesa o bien en su sentido eufemístico de "llegar al orgasmo" donde la palabra/princesa permanece atrapada mientras que el príncipe se enfoca en su propio placer.
(69a) TM1	Dulce temblorosa palabra, encerrada en una torre, cansada de tu Príncipe que se viene y se viene.
Estrategia de traducción	JP → No JP
Explicación	Aquí se pierde el juego de palabras pues la traductora opta por el s2 explicitando así el sentido sexual de la unidad. Mientras que venir sí indica el acto de moverse de un lugar a otro en la estructura aquí presente 'se viene y se viene' o bien 'venirse' se entiende principalmente como 'orgasmo'.
Función	Esta explicitación da lugar a una traducción exegética ¹⁰⁰ que omite el sentido literal del juego de palabras y por lo tanto el juego en sí.
(69b) TM2	Dulce y temblorosa palabra, presa en una torre, cansada de ver llegar una y otra vez a tu príncipe.
Estrategia de traducción	JP → JP
Explicación	Aquí el traductor opta por traducir 'coming' por 'llegar' 1. alcanzar el fin o término de un desplazamiento (Diccionario de la lengua española, s.f.; definición 1) y cambia la estructura de la oración pues en lugar de mantener la repetición presente en el TF ('coming and coming') opta por el alargamiento.
Función	El verbo 'llegar' también se suele utilizar como eufemismo de orgasmo, en el sentido de 'llegar al orgasmo', de esta forma el traductor mantiene tanto el sentido literal (s1) como el sentido figurado (s2) presentes en el

¹⁰⁰ Véase sección 2.3.2. ejemplo (37).

	texto fuente. Asimismo, al indicar ‘una y otra vez’ logra el mismo efecto que la repetición en el TF pero adaptado a una estructura lingüística más apta para el español.
--	---

(70) TF:	I have so much enjoyed my visit/ ' Come again?' she asked.
Explicación	Al igual que en la unidad anterior el eufemismo de este juego yace en la polisemia de la palabra ‘come’, en sus acepciones de verbo 1. <i>to arrive at a particular place, end, result, or conclusión</i> o de sustantivo 3. <i>Orgasm</i> (Merriam-Webster Dictionary, s.f. definiciones 1 y 3).
Función	La unidad forma parte de una sección del cuento en el que se habla sobre la relación sexual entre las protagonistas, contexto que permite su múltiple interpretación. Por ende, la pregunta de Picasso hacia Sappho ‘Come again?’ se puede interpretar de forma literal como (s1) ‘me visitarás otra vez?’ o como (s2) eufemismo preguntando si volverán a tener relaciones sexuales.
(70a) TM1	He disfrutado tanto mi visita. /‘¿ Vas a volver? ’ preguntó.
(70b) TM2	He disfrutado muchísimo de mi visita./«¿ Volverás? », preguntó.
Estrategia de traducción	JP → No JP
Explicación	Aquí tanto en el TM1 como TM2 los traductores eligen dar prioridad a s1, siguiendo el contexto inmediato establecido por ‘visita’.
Función	Esta decisión representa una traducción superficial (véase sección 2.3.2.) y se puede considerar una decisión nacida de la practicidad con la finalidad de mantener la coherencia narrativa inmediata. Si bien se omite el juego de palabras inmediato y con él el eufemismo, ambas traducciones mantienen el contexto inmediato en torno a la sexualidad de las protagonistas por lo que esta omisión su parece afectar su representación.

7. Bibliografía

- About GLAAD. (2019). Recuperado de <https://www.glaad.org/about>
- Anaya, G. (2022). Descripción del término fajita en Diccionarios.com. Recuperada de <https://www.diccionarios.com/diccionario/espanol/fajita>
- Andermahr, S. (2007). *Jeanette Winterson: A Contemporary Guide*. Continuum.
- Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Mouton de Gruyter.
- Baker, M. (1992). *In other words. A coursebook on translation*. Routledge. Disponible en https://www.academia.edu/5675886/In_Other_Words_A_Coursebook_on_Translation_Mona_Baker
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- Blanco, F. (2014). Queer Latinoamérica: ¿Cuenta regresiva? En *Resentir lo queer en América Latina*. Diego Falconí, Santiago Castellanos & María Amelia Viteri (eds.). Diálogos desde/con el Sur. Egales. Pp. 27-43.
- Brontsema, R. (2004). A Queer Revolution: Reconceptualizing the Debate Over Linguistic Reclamation. En *Colorado Research in Linguistics*. 17. <https://doi.org/10.25810/dky3-zq57>
- Burton, N. (2015). When Homosexuality Stopped Being a Mental Disorder. En *Psychology Today*. Recuperado de <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/hide-and-seek/201509/when-homosexuality-stopped-being-mental-disorder> el 17 de febrero 2022.
- Cabré Castellví, M.T. (2006). La clasificación de neologismos: una tarea compleja. En *Alfa*. 50 (2). Pp. 229-250.
- Cambridge Dictionary. (s.f.). “Stud”. En *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*. Recuperado el 30 de noviembre de 2021 de: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/stud>
- Casado Velarde, M. (2015). *La innovación léxica en el español actual*. Editorial Síntesis.
- Chesterman, A. (2016). *Memes of Translation. The spread of ideas in translation theory*. John Benjamins Publishing Company.

Cramer, J. (2022). Why Does Netflix Keep Canceling WLW Shows? En *INTO*. Recuperado de <https://www.intomore.com/tv/netflix-keep-canceling-wlw-shows>

Crespo Fernández, E. (2008). Sex related euphemism and dysphemism: an analysis in terms of conceptual metaphor theory. En *ATLANTIS. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. 30-2. Pp. 95-110.

Crystal, D. (2006). *Words, words, words*. Oxford University Press Inc.

Delabastita, D. (1993). *There's a double tongue: An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet*. Rodopi.

— (1994). Focus on the Pun: Wordplay as a Special Problem in Translation Studies. En *Target- international Journal of Translation Studies*. 6. Recuperado de: <https://doi.org/10.1075>

— (ed). (1996). Introduction. En *The Translator: Studies in Intercultural Communication*. Routledge. Pp. 127 -140.

Delistraty, C. (2017). How Picasso Bled the Women in His Life for Art. En *The Paris Review*. Recuperado de <https://www.theparisreview.org/blog/2017/11/09/how-picasso-bled-the-women-in-his-life-for-art/> el 17 de febrero 2022.

Du, X. (2012). A Brief Introduction of Skopos Theory. En *Theory and Practice in Language Studies*. 2(10). Pp. 2189-2193. <https://doi.org/10.4304/TPLS.2.10.2189-2193>

Etymology Dictionary. (s.f.). Lesbian. En *Etymology Dictionary Online* consultado el 24 de marzo de 2022 <https://www.etymonline.com/word/lesbian>

Franco Trujillo, E. (2019). Estructura rítmica y motivación de algunos juegos verbales con rimas en el español de México En *Revista de Investigación Lingüística*. 22. Pp. 241-274.

— (en prensa). *Juegos verbales de la tradición popular mexicana*. Colegio de México.

— (s.f). La polisemia y la homonimia, Handout de clases.

Genette, G. (1989) *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado. Tauro.

Gillion, B. (1990). Ambiguity, Generality, and Indeterminacy: Tests and Definitions. En *Synthese*. 85.

- Grice, P. (1989). *Studies in the Way of Words*. Harvard University Press.
- Gutiérrez Ordóñez, S. (2002). *De pragmática y semántica*. Arco Libros.
- Harvey, K. (2000). Gay Community, Gay Identity, and the translated text. En *TTR: traducción, terminologie, redaction*. 13 (1). Pp. 137-165.
<http://iderudit.org/iderudit/037397ar>
- Harzewski, S. (2008). Weighting Jeanette Winterson. En *Contemporary Woman's Writing*. 2(1). Pp. 70-76. Recuperado de: <https://academic.oup.com/cww/article/2/1/70/455226> el 04 de febrero 2022.
- Holder, R.W. (2002). *How Not to Say What You Mean: A Dictionary of Euphemisms*. Oxford University Press.
- Kadlub, M. (2017). Sources of Ambiguity in Language. En *Studia Anglica Resoviensia*. 14. Pp. 44-57.
- Klitgård, I. (2005). Taking the pun by the horns: The translation of wordplay in James Joyce's Ulysses. En *Target- international Journal of Translation Studies*. 17 (1). Pp. 71-92.
- Lázaro Carreter, F. (1977). *Diccionario de términos filológicos*. GREDOS.
- López Cortés, N. (2020). El lenguaje será ambiguo o no será: el porqué de la ambigüedad léxica y su estudio desde la evolución del lenguaje. En *E-AESLA*. 6. Pp. 117-128.
- Lu, X. Jia, W. Heisey, D. (2002). *Chinese Communication Studies: Contexts and Comparisons*. Ablex Publishing.
- Martínez Pleguezuelos, A. (2018). *Traducción e identidad sexual: Reescrituras audiovisuales desde la Teoría Queer*. COMARES.
- Merriam-Webster. (s.f.). Quick-change artist. En *Merriam-Webster.com Dictionary*. Recuperado el 30 de noviembre de 2021 de: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/quick-change%20artist>
- Munday, J. (2016). Chapter 5. Functional theories of translation. En *Introducing Translation Studies. Theories and applications*. Routledge. Pp. 110-135.

Naranjo Coto, C. (1990). *Mujer y Cultura*. Editorial Universitaria Centroamericana EDUCA.

Onega, S. (2006). *Jeanette Winterson*. Manchester UP.

Palomas, A. (2013). *La novela de tu vida*. Recuperado de <https://culturamas.es/2013/06/29/la-novela-de-tu-vida-alejandro-palomas>

Parkes, A. (1994). Lesbianism, History, and Censorship: The Well of Loneliness and the Suppressed Randiness of Virginia Woolf's Orlando. *Twentieth Century Literature*. 40(4). Pp. 434–460. <https://doi.org/10.2307/441599>

Parra López, G. (2014). *Los juegos de palabras y su traducción: Análisis de Scott Pilgrim vs. The World*. Tesis. Universidad Pompeu Fabra.

Popova, M. (2014). Jeanette Winterson on Time, Language, Reading, and How Art Creates a Sanctified Space for the Human Spirit. En *The Marginalian*. Recuperado de <https://www.themarginalian.org/2014/07/21/jeanette-winterson-elinor-wachtel-interview/>

Preda, A. (2019). Crossing the Boundaries between Modernist and Postmodernist Poetics: the Critical Reception of Jeanette Winterson's Novels. En *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*. 5(2). Pp. 22-39.

Real Academia Española. (s.f.). Faja. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 25 de marzo del 2022. <https://dle.rae.es/faja>

Ríos Acosta, S. (2019). *Traduciendo la homosexualidad: La poesía de Richard Siken*. Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma de Zacatecas.

Rodríguez, Sol B. (2020). Debates en torno a la envidia del pene: los aportes feministas de Juliet Mitchell y Luce Irigaray. en *Anuario de Investigación*. 28. P. 317-324.

Russ, J. (2018). *How to suppress women's writing*. University of Texas Press. DOI:10.7560/316252

Sáez, J. (2017). *Queer*. En *Barbarismos Queer y otras esdrújulas* R. Lucas Platero Méndez, María Rosón Villena y Esther Ortega Arjonilla(eds.). Ediciones Bellaterra.

Schaffner C. (2004). Metaphor and translation: Some implications of a cognitive approach. En *Journal of Pragmatics*, 36 (7). Pp. 1253-1269.

Shklovski, V. (1978). El arte como artificio. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. T. Todorov (Ed.). Siglo Veintiuno Editores (trabajo original publicado en 1917).

Siken, R. (2005). *Crush*. Yale University Press.

Simarro Vázquez, M. (2017). Humor verbal basado en la ambigüedad léxica y léxico-semántica. En *Pragmalingüística*. 25. Pp. 618-636.

Swanson, D. L. (2008). Playing in Jeanette Winterson's 'The Poetics of Sex': Rescuing words for lesbians. En *Lit: Literature Interpretation Theory*. 7(4). Pp. 325-337.

Thaler, V. (2016): Varieties of Wordplay. En *Crossing Languages to Play with Words. Multidisciplinary Perspectives (The Dynamics of Wordplay)*. Sebastian Knospe, Alexander Onysko & Maik Goth, (eds). De Gruyter. Pp. 47-62.

Urban Dictionary. (2005). A fat one. Recuperado el 05 de agosto del 2022. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=fat%20one>

Wagner-Martin, L. (2004). "I like you less and less": The Stein Subtext in *Death in the Afternoon*. En *A companion to Hemingway's Death in the Afternoon*. Miriam B. Mandel (ed). Camden House. Pp. 59-78.

Winterson, J. (1995). *Art Objects*. Vintage International.

— (2000). The Poetics of Sex. En *The World and Other Places*, Vintage International. Pp. 31-46.

— (2015). *El mundo y otros lugares* (Trad. Alejandro Palomas). Lumen.

— (2019). *La poética del sexo* (Trad. Ines Castagnino, 2000). Recuperado de <https://letraknet.wordpress.com/la-poetica-del-sexo>

— (2022). *La poética del sexo* (Flash Relatos). Google Play. Recuperado de <https://play.google.com/books/reader?id=12BPDgAAQBAJ&pg=GBS.PT2>

— (2011). *Why Be Happy When You Could Be Normal?* Grove Press.

Žyško, K. (2017). *A Cognitive Linguistics Account of Wordplay*. Cambridge Scholars Publishing.