



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**UNA DEFENSA DE LA VISIBILIDAD DEL TRADUCTOR MEDIANTE LA TEORÍA
QUEER Y LA METÁFORA DEL DRAG:
TRADUCCIÓN COMENTADA Y ANOTADA DE ‘THE TALE OF THE ROSE’ DE
EMMA DONOGHUE**

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRO EN TRADUCCIÓN

PRESENTA

ÉDGAR EMILIO LARA PEREA

ASESORA

DRA. MARÍA ELENA MADRIGAL RODRÍGUEZ

CIUDAD DE MÉXICO

MAYO DE 2019

A mi mamá

Y a mi papá, que me decía:
“Después te sigues con el doctorado”.

Gracias

A la arquitecta *honoris causa* Patricia Perea, mi mamá, por ser ejemplo de fuerza y tenacidad.

Al arquitecto Sergio Lara, mi papá, porque llevo conmigo el ejemplo diario que siempre me diste: trabajo arduo y disciplina

Colegio de México

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

Universidad Nacional Autónoma de México

Dra. Elena Madrigal, mi asesora, por su paciencia inagotable y por haber apoyado este proyecto con profesionalismo intachable desde el principio

Joël Garneau, parce que je suis chanceux de t'avoir trouvé

Victoria Estrada y Cecilia Sámano por ser compañeras de frustraciones y retrasos

Dra. Danielle Zaslavsky porque su revisión me permitió matizar comentarios y precisar referencias

Dr. Humberto Guerra y Dra. Luz Elena Gutiérrez por sus importantísimos comentarios

A mi familia

Índice

1. Introducción.....	5
2. La teoría queer y su vínculo con los Estudios de Traducción.....	10
2.1 La teoría queer.....	10
2.2 La traducción ¿queer?.....	16
3. El cuento de hadas de Donoghue.....	23
3.1 El cuento de hadas.....	23
3.2 Las rescrituras de Emma Donoghue en <i>Kissing the Witch</i>	32
4. Ejes teóricos para una traducción queer de “The Tale of the Rose”.....	42
4.1 La importancia del género.....	42
4.2 Metáforas de la sociosexualidad para la traducción.....	47
4.3 Traducción y feminismo.....	52
5. Traducción comentada y anotada de “The Tale of the Rose”.....	60
5.1 Comentario.....	60
5.1.1 Dificultades relacionadas con el binario de género.....	64
5.1.2 Dificultades relacionadas con el concepto del drag.....	77
5.2 Traducción anotada de “The Tale of the Rose”.....	86
6. Notas finales.....	98
7. Bibliografía.....	103
8. Apéndice I - “The Tale of the Rose”.....	109
9. Apéndice II - “El cuento de la rosa” (traducción convencional).....	119

*Ésta era una historia extraña,
una para cuya lectura
tendría que aprender un nuevo lenguaje,
una lengua que no podría aprender
sino intentando leer la historia.
Emma Donoghue*

1

Introducción

Mucho se ha hablado del papel secundario que a menudo adopta el traductor. Como se trata de un intermediario de un texto fuente al que supuestamente deberá ser fiel, su trabajo podría ser menospreciado; en la práctica, su obra casi siempre se juzga bajo el lente reduccionista de la equivalencia. Así, el éxito de una traducción se mide según su apego al original, su respeto al autor primario, o las fallas y omisiones que se hayan cometido. A pesar de la sofisticación alcanzada en los Estudios de Traducción, esta visión negativa y predecible de la traducción aún prevalece en la concepción general de la profesión, como lo he atestiguado en mi trabajo diario. Por ello me parece esencial escribir sobre esa relación desigual y falsa entre el texto fuente, intocable y ejemplar, y el texto meta, una supuesta versión defectuosa cuya única virtud es ampliar el número de lectores del original. De hecho, si me viera obligado a describir el hilo conductor de esta traducción comentada, sería el de una relación de poder; en este caso, se trata del poder dominante del original —o la idea de autoría—

en contraste con la actividad traductora, una disciplina que sí requiere conocimientos, creatividad y que inevitablemente lleva la voz del profesional que tradujo un texto, pero a menudo se considera una obra derivada que no puede compararse con el trabajo originario.

Con tal de rebatir esa noción injusta, esta propuesta de traducción recoge ideas provenientes de la teoría queer y busca una manera de plasmarlas en una traducción que transmita los valores de estas reflexiones teóricas. Ante las pocas probabilidades de que una traducción de ese tipo se acepte como publicación comercial, propongo dirigirme a un lector académico adulto. Aprovecho así el espacio ofrecido por un trabajo de investigación en el que puedo experimentar. La tesis se divide en una sección teórica —para dibujar paralelismos entre la teoría queer y los Estudios de Traducción— y en otra parte “práctica” donde se encuentra el comentario de la traducción y la traducción queer anotada. Por último, se encuentran disponibles apéndices con el texto original y la traducción convencional para su cotejo.

Uno de los objetivos que me he marcado es defender la visibilidad del traductor para enfatizar que se trata de un acto creativo en el que sus decisiones tienen un gran peso. Me parece que es una misión necesaria en una realidad donde el traductor es un participante casi accesorio. Se ha hablado mucho de la falta de reconocimiento a los traductores. En los libros, su presencia se reduce la mayoría de las veces a una nota al pie o a las letras

pequeñas en la página legal. Este es un intento por equilibrar la balanza tanto como sea posible.

El texto que elegí traducir es “The Tale of the Rose”, de Emma Donoghue, una versión moderna y lésbica del cuento clásico “La bella y la bestia” de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Me parece el vehículo adecuado para este proyecto porque las adaptaciones, o rescrituras, de Donoghue también responden a una necesidad de acabar con una relación injusta: la autora presenta versiones en las que la imagen de la mujer se reivindica y se presenta un modelo romántico alternativo, entre mujeres, que es tan necesario, sobre todo en un género como el cuento de hadas, pues el ideal heteronormativo ha empapado este tipo de literatura.

A lo largo de esta traducción comentada, me propongo describir algunos de los puntos más importantes de la teoría queer, en primer lugar, para establecer algunos ejes que puedan utilizarse en una traducción del cuento de Donoghue bajo tales preceptos y reflexionar acerca del papel del traductor y, en segundo lugar, para defender la visibilidad creativa, su autoría potencial, pues es un agente que se encuentra en una zona intermedia donde no se puede hablar de un texto originario ni de uno derivado, sino de un área de contacto entre dos lenguas donde es posible cultivar nuevos significados.

Con este doble fin, en el primer apartado teórico sugiero un paseo por los puntos centrales de la teoría queer y su relación con los Estudios de

Traducción. En el segundo capítulo, analizo la obra de Donoghue y reviso aspectos importantes del cuento de hadas. En el tercero, propongo dos ejes teóricos que pueden ayudar a plasmar las ideas vertebrales de la teoría queer en un texto traducido. Por último, se encuentra el comentario de la traducción, que he dividido en dos secciones; una explora el problema del binario de género y la otra aborda el concepto del drag y su posible materialización textual. Además, la traducción anotada del texto da una mejor idea de las dificultades a las que me enfrenté. Por último, ofrezco notas finales que sirven de evaluación global del proyecto, además de los apéndices ya mencionados. Ante la pregunta de por qué elegí la rescritura de Donoghue y no trabajé directamente con el original de Leprince, debo especificar otro detalle de mi propuesta. Presento la traducción queer como un paso más en la progresión de transformaciones del texto. En el original francés, vemos el ideal heterosexual del amor entre una mujer y una bestia que se convierte en hombre; en la versión de Donoghue, la bestia termina siendo mujer; en mi propuesta queer, los personajes no tienen género.

Mediante esta investigación, mi intención es desafiar al lector y proponer un debate en torno al papel que tradicionalmente se le asigna al traductor, los avances en los Estudios de Traducción y la relación entre una teoría que originalmente se basó en la sexualidad y una disciplina que de manera potencial se ajusta a sus ideas. ¿Cómo? Mientras que la teoría queer se

preocupa por refutar los presupuestos del género y de las estructuras hegemónicas, los Estudios de Traducción revelan el desplazamiento de la actividad traductora, desde la periferia del sistema literario hasta su reconocimiento como disciplina indispensable en procesos como las rescrituras, las adaptaciones y las reinterpretaciones. En otras palabras, he aquí un paralelismo: mientras que la teoría queer “cubre no solo un amplio rango de sexualidades y géneros no normativos, [además de] un conjunto de intervenciones políticas y teóricas, a la vez lúdicas y profundamente serias, [la traducción resulta ser] comparablemente indeterminada y, de manera similar, se involucra en temas de género y sexualidad, actitudes lúdicas y poder” (Epstein 1). Aquí se plantea, por lo tanto, una de las grandes ventajas o desventajas de la teoría, según como se quiera ver. Lo queer se preocupa sobremanera por proponer una visión distinta de la establecida y de cuestionar la información dada por sentada, las instituciones y la autoridad. Sin embargo, a la vez nos pide que no nos tomemos nada muy en serio. Para la teoría queer, el acto de rebelión contundente siempre va acompañado del juego y la fluidez.

La teoría queer y su vínculo con los Estudios de Traducción

2.1 La teoría queer

En un reino muy lejano, la indefensa princesa espera con paciencia a su príncipe azul. Después de rescatarla, se enamorarán a primera vista y vivirán felices por siempre. Este prototipo ideal de amor heterosexual es lugar común y universal. Durante siglos, la idea predominante de la unión perfecta entre el hombre y la mujer ha insinuado un equilibrio natural y deseable. La figura arquetípica de los amantes —llámense Adán y Eva, Eros y Psique, o la Bella y la Bestia— ha eclipsado otros modelos románticos que desde siempre existieron. La religión, la literatura más leída y la política, en general, también han contribuido al poder autoritario y aplastante de la heteronormatividad. Afortunadamente, el avance de las humanidades y las ciencias ha permitido el surgimiento de otras mentalidades que le devuelven valor a las sexualidades alternativas. Por ello, no es sorprendente que estas ideas también se hayan explorado en los Estudios de Traducción y el análisis literario; se trata de una de las piezas faltantes que ayudan a entender la creación de textos, así como la relación entre el autor y el lector o traductor.

Más allá de esos binarios —hombre-mujer, bien-mal, amo-esclavo, traducción-original—, se encuentra la teoría queer, que responde a la

necesidad de crear un marco intertextual, maleable y camaleónico para criticar el sistema dominante, las élites y el reino de lo heterosexual. Además de rechazar la supuesta solidez que brindan las instituciones patriarcales, “lo queer describe esos gestos o modelos analíticos que exageran las incoherencias de las relaciones estables entre el sexo determinado por los cromosomas, el género y el deseo sexual” (Jagose 3).

No podemos negar que la búsqueda de identidad del ser humano — expresada, por qué no, con la pregunta ¿quién soy?— implica la construcción de conceptos delimitados que resulten fáciles de comprender. Por eso, desde siempre se han establecido ideas fijas de lo masculino y lo femenino, así como los conceptos de hombre y mujer, que quizá son básicos y necesarios para explicar el mundo. Sin embargo, es esperanzador creer que los humanos somos mucho más complejos. En esa esperanza se inspira la teoría queer. Parece decirnos: ‘Deja de obsesionarte con esos binarios tan primitivos. Date cuenta de que la realidad es una paleta de grises, un universo de matices’. Y es que la teoría queer es hija de las teorías posestructuralistas, cuyo autor estandarte, Michel Foucault, desafió las columnas vertebrales de la verdad y la objetividad. Aunado a ese impulso por cuestionarlo todo, también está el enfoque en las relaciones de poder. Foucault parece dar en el clavo cuando dice que “donde hay poder, hay resistencia” (126), pues nos pone enfrente una idea innegable:

el modelo heterosexual es una expresión de poder que otros patrones posibles buscan derrocar.

Dentro de esas resistencias se inscribe la teoría queer, que comparte su rebeldía con otras corrientes del pensamiento; está el poscolonialismo, por ejemplo, donde se cuestiona la relación entre el oprimido y el opresor, o también el feminismo, que destruye la falsa superioridad del macho. Desde luego, estas mentalidades se ajustan también a lo posmoderno, esa amplia gama de movimientos intelectuales y artísticos que se oponen a la supuesta científicidad y racionalidad propuesta por el modernismo. Estas relaciones de poder son campo fértil para reflexionar acerca de otras posibilidades. No obstante, parece que lo mejor es evitar una explicación inequívoca del fenómeno queer, pues la teoría “se construye a manera de una serie de prácticas vagas e indefinibles, así como posturas (políticas), que tienen el potencial de desafiar el conocimiento y las identidades normativas” (Sullivan 43-44). Tal vez es mucho más productivo navegar a través de varios puntos que describan la teoría, teniendo siempre en mente que lo queer rechaza, como principio, las características, las definiciones y los límites. Pensemos que el fenómeno es un comodín, bufón o loco que se resiste a la clasificación. Para entender los posibles fundamentos queer, propongo evocar algunas ideas provenientes de

dos obras seminales: *Gender Trouble* de Judith Butler y *Epistemology of the Closet* de Eve Kosofsky¹.

El libro de Butler, publicado en 1990, nace de una crítica al feminismo de la época. La autora defiende que la corriente feminista de entonces erraba al idealizar expresiones de género que terminan por crear exclusión. Su meta no era imponer al lector un nuevo estilo de vida con base en sus ideas, sino abrir el diálogo en torno a la idea de género para explorar nuevas posibilidades sin establecer modelos jamás. De nuevo en la vena del posestructuralismo, está presente la idea de que no hay una sola verdad. En su estudio, es crucial darse cuenta de que, una vez que se cuestionan los papeles definidos en la heteronormatividad, hay un problema de género, pues el cuestionamiento desbarata el binario hombre-mujer. Como ejemplo, Butler habla de una pareja homosexual que termina por definir sus roles como papá y mamá, a pesar de que ambas son mujeres. Subraya que la desestabilización de ir contra el modelo heterosexual es tan grande que al final la ideología de algunas personas las obligará a adoptar una nueva versión del mismo marco que no las toma en cuenta. Sin embargo, nos recuerda que identidades como la transexual o transgénero ofrecen espacios intermedios que inauguran un nuevo panorama.

1. Con el fin de abonar a las ideas de los beneficios de las retraducciones y de la visibilidad del traductor, yo mismo traduzco las citas de Butler y Kosofsky, como lo hago con las de otros autores, en vez de utilizar las traducciones ya publicadas. Después de todo, este es un proyecto acerca de la traducción.

Afirma que, a partir de esta lógica, las nuevas “configuraciones culturales del sexo y el género podrían proliferar o, mejor dicho, su actual proliferación podría hacerse expresable dentro de discursos que establecen una vida cultural inteligible, los cuales echan por tierra el binarismo del sexo, por lo que se expone su falta de naturalidad fundamental” (Butler 190). Uno de sus objetivos principales es analizar la forma en que las prácticas sexuales tienen la capacidad de cuestionar los límites del género para reflexionar acerca de supuestos como qué es ser hombre, qué es ser mujer y qué es colocarse en las intersecciones de esas categorías.

Por otro lado, *Epistemology of the Closet* (1990) señala la fragilidad del binario homosexual-heterosexual. Asevera que cualquier intento por entender la cultura occidental de hoy se verá socavado o incompleto si no se toma en cuenta un “análisis crítico de la definición moderna de la homo/heterosexualidad; y supone que el lugar adecuado para ese análisis crítico es el de la perspectiva relativamente descentrada de las teorías *gay* y antihomofóbicas” (Kosofsky 1). Su crítica al concepto de “orientación sexual” abre camino para erradicar los estándares que limitan el pensamiento y la expresión del mismo a través de la clasificación genérica. Como vemos, ambas semillas teóricas tienen en común la búsqueda de alternativas para interrogar estructuras hegemónicas que ejercen poder y subyugan otras identidades.

La teoría queer está enraizada en esos preceptos, que sin duda responden a una necesidad de describir nuevas sexualidades y la defensa de derechos fundamentales que la comunidad LGBTQI ha encabezado enfrentando la cultura y la sociedad predominantemente masculina, patriarcal, blanca y occidental. Sin embargo, la corriente queer voló del nido feminista y *gay* para transformarse en un marco multidisciplinario que recorre distintas ideologías sin detenerse en ninguna, pues se rehúsa a vivir dentro de una jaula conceptual, ya que

Queer es por definición aquello que esté en contra de lo normal, la legitimidad, lo dominante. No necesariamente se refiere a algo en específico. Es una identidad sin esencia. Por lo tanto, lo queer no denota un positivo, sino una posición de cara a lo normativo, la cual no se restringe a las personas homosexuales, sino que está disponible a cualquiera que se sienta marginalizado (Halperin 62).

La teoría es un refugio para contestar o desafiar el pensamiento preponderante, la tiranía de la costumbre y la falsa sensación de bienestar de los hechos y los supuestos. Desde luego, ha habido respuestas desfavorables a esta visión, pues a la teoría queer se le critica la agresividad con que se deshace de etiquetas y clasificaciones por las que muchas personas han luchado. Rechazan el hecho de que la teoría “desafíe, mediante nociones deconstruccionistas, el significado de términos como lesbiana, gay o salir del

clóset” (Jagose 102), pues argumentan que todas esas nociones también responden a una realidad incontestable en la que tales palabras se usan de manera cotidiana y tienen una utilidad. No obstante, cuando nos alejamos del ámbito sexual —como en esta tesis, cuyo meollo es la traducción— es posible recurrir a las ideas queer y tomarlas como una manera de oponerse al orden establecido. Entonces, ¿cómo podría expresarse este fenómeno en la actividad traductora?

2.2 La traducción ¿queer?

Aunque en un principio la traducción se analizó dentro de campos como la literatura y la lingüística, la disposición a crear conocimiento serio y analítico en torno a sus conceptos ha crecido tanto en décadas recientes que una gran rama de investigación nació a partir de ellos: los Estudios de Traducción. Por ello, esta disciplina ya cuenta con una historia y antecedentes teóricos indiscutiblemente sólidos; sus orígenes pueden rastrearse mediante el trabajo de autores pioneros como Jiří Levý, Eugene Nida o Katharina Reiss que, a su vez, deben mucho a otros pensadores que crearon conocimiento antes de que la disciplina creciera como una rama independiente de otras (consideremos grandes figuras como Lutero, Goethe, Schleiermacher o Walter Benjamin). Casi un siglo puede contarse si se toma en consideración el trabajo precursor

de la Escuela de Praga (a mediados de la década de 1920) en el análisis serio de la traducción con teóricos como Roman Jakobson. Desde sus inicios, el análisis traductológico también pasó por una etapa de binarios.

De manera sintética, la traducción literaria es redactar en otra lengua lo que se ha escrito en un texto fuente; los distintos objetivos del traductor definen qué prioridad se dará al contenido y la forma. Bajo esta lógica, en un principio, conceptos como los de equivalencia, mensaje o correspondencia propusieron una idea de la traducción según la cual el traductor era un mediador cuyo objetivo era trasladar la información del texto fuente al meta; desde luego, evitar omisiones, retener el estilo o dar la ilusión de que se estaba leyendo el original eran ejes rectores bajo los cuales juzgar el trabajo del traductor, quien fácilmente se convirtió en una suerte de procesador cuya presencia debía pasar desapercibida. Incluso en acercamientos más conscientes de un cambio en la disciplina, como el que presenta Eugene Nida en *The Theory and Practice of Translation* (1982), por ejemplo, se echaba en falta el de reconocimiento a la figura del traductor: “El [entonces] nuevo enfoque, sin embargo, [cambió] de la forma del mensaje a la respuesta del receptor. Por lo tanto, lo que se [debía] determinar [era] la respuesta del receptor del mensaje traducido. [Esa] respuesta entonces [debía] compararse con la manera en que los receptores originales presumiblemente reaccionaron” (1). Después de concentrarse en el texto originario, se propuso poner atención al otro extremo del proceso: el

lector. Como vemos, quien traducía a menudo resultaba ser un mediador que quedaba atrapado entre el respeto al original y la recepción de su traducción.

No obstante, actualmente la traductología ha abierto una amplia gama de posibilidades. El concepto de traducción también se ha interpretado de una manera mucho menos literal y se ha tomado como ejemplo de las transformaciones lingüísticas, ideológicas y sociales que son tan necesarias para la comprensión intercultural. De hecho, algunos académicos, como Susan Bassnett, han sugerido que “los Estudios de Traducción estaban tan avanzados teóricamente para cuando llegó la década de los noventa, que quizá disciplinas con más antigüedad, como la literatura comparada, debían redefinirse como una subcategoría de los Estudios de Traducción” (Raw 2). Tal vez ese pensamiento ambicioso ha permitido que la disciplina abarque otras formas de reescritura para “incluir conceptos de representación, transferencia, transmisión y transculturación” (Milton 47). Lejos de ser un problema, esa ambigüedad conceptual debe ser campo fértil para producir nuevas reflexiones respecto de otras posibilidades, como la reescritura, la intertextualidad y la reelaboración.

En esta concepción moderna de la traducción podemos ponderar a la teoría queer. La frontera interlingüística donde nace la traducción nos habla de un lugar indefinido en el que siempre está presente la idea de un texto atado a su original. En ese lugar, hay diferencias que separan el texto derivado de la

semilla que lo originó; esas distinciones provocan que siempre se le compare con esa entidad textual que parece estar en un nivel superior porque fue creada primero y porque sin ella no existiría la otra. Esta superioridad predeterminada, sin embargo, podría transformar la traducción en un espacio contestatario mediante el cual reclamar la importancia del otro, del relegado, del marginal. Es verdad: el texto traducido no existiría sin el original pero, una vez que vio la luz, este último es capaz de tener su propia identidad y voz; bajo el cobijo de otra lengua (y por lo tanto otra cultura) puede superar los límites demarcados por el original para transmitir sus propios matices a través de sus diferencias; en otras palabras, en la traducción siempre hay espacios para sugerir nuevos significados y matices. Por eso, “en un nivel teórico más amplio, las nociones de la traducción como práctica performativa, como una imitación que en el mejor de los casos tiene una conexión tenue con la idea de un original, como un diferimiento impreciso de significado, pero también como un sitio de otredad, hegemonía y subalternidad, la diferencian como algo que siempre es queer y como una metáfora apropiada para la exploración de lo queer” (Epstein 19). Estos puntos intermedios, de zonas de contacto, hermanan a la traducción con los fundamentos de la teoría queer. El propósito de ambos bien podría ser el de reclamar independencia cuando la expectativa es quedarse atrás, bajo la sombra de un poder autoritario, supuestamente primigenio.

Para quien traduce, interpretar el papel de mediador entre lenguas lo hace consciente de la fascinante tarea de explicar culturas, reformular lo intraducible y adoptar lo ajeno para hacerlo propio. Esto también significa, no obstante, que los textos traducidos siempre serán distintos y muchas veces estarán marcados por defectos o posibles carencias; después de todo, las traducciones siempre son perfectibles. A pesar de eso, como lo insinúa la óptica queer, el traductor puede aprovechar este espacio de disidencia y error para formular una identidad en la cultura meta que se adueñe del texto que le dio origen y construya nuevas reflexiones:

Si todas las traducciones final y necesariamente fracasan, entonces lo queer reevalúa el fracaso como rechazo y resistencia. Si todas las traducciones conllevan un elemento importante de aproximación, también lo queer siempre está en la periferia y rechaza las certezas totalitarias de muchos de sus vecinos. Si las traducciones rechazan la noción del texto fuente único e inmutable, lo queer también está en el mundo de la proliferación deliberada. El propósito de esa proliferación, en lo queer como en la traducción, es antihegemónico

(Epstein 22).

De este modo, se revierte la supuesta desventaja de los traductores, y ésta se transforma en una expresión de poder. Puesto que hay tantas traducciones como lecturas de un mismo texto, persiste la posibilidad de enfatizar la interpretación particular del traductor como una manera de consolidar la identidad traductológica a través de la creatividad del mediador y los cambios que haya realizado. El texto meta se independiza si pensamos que esa versión

tiene características únicas que le dan individualidad y le permiten liberarse del texto originario.

Todo lo anterior no cancela que en teorías traductológicas previas se haya insinuado esta independencia, así como el poder que el traductor puede reclamar en su profesión. A pesar de que estas ideas pueden estar enmarcadas en la teoría queer, ya antes se han propuesto conceptos semejantes que apuntan a la presencia evidente del traductor como agente creativo. Recordemos el concepto de invisibilidad que desarrolló Lawrence Venuti, por ejemplo.

En *The Translator's Invisibility*, el académico analiza la situación del traductor en la industria editorial, así como las implicaciones de las normas establecidas en esta disciplina. Propone el término invisibilidad para describir a través de él dos fenómenos: la recepción del texto traducido y las directrices mediante las que se evalúan y aceptan las traducciones. Por un lado, menciona que el lector responde a la traducción como si se tratara de la versión original; además, el resultado será juzgado como un texto aceptable si transmite el supuesto objetivo del original evitando cualquier evidencia que delate la presencia del traductor. Según Venuti, en la práctica hay una tendencia a exigir que el traductor dé un paso atrás para dejar que el texto funcione como un retrato perfecto de su original; por eso, “los traductores también deben forzar una revisión de los códigos —culturales, económicos, legales— que los

marginalizan y explotan. Pueden trabajar para revisar el concepto individualista de autoría [...] desarrollando prácticas innovadoras de traducción en las que su trabajo se haga visible a los lectores” (311). Venuti también menciona los prefacios, ensayos, lecturas y entrevistas que los traductores pueden utilizar como armas de argumentación.

El anterior es solo un ejemplo escogido entre muchos otros estudios en torno a la traducción. La gran mayoría tiene algo en común: apegarse a una visión moderna de la traducción como acto creativo que tiene su propio valor de autoría. También es importante ver que hay un paralelismo entre la lucha de la teoría queer contra el poder dominante y la búsqueda de identidad y valor en los Estudios de Traducción; es posible pensar que el marco teórico ofrecido por lo queer es un vehículo apropiado para una propuesta de traducción enfocada en la creatividad del traductor.

Como lo he señalado a lo largo de este capítulo, la teoría queer y los Estudios de Traducción comparten un interés medular por destruir los binarios que han dominado el pensamiento occidental. Ensalzar la autoridad del traductor parece ser una buena iniciativa para cambiar la tendencia que borra sus huellas. Con su rebeldía y búsqueda de zonas intermedias, la traducción y lo queer podrían ser la pareja ideal... “y vivirían felices para siempre”.

El cuento de hadas de Donoghue

3.1 El cuento de hadas

Había una vez, hace millones de noches, una cabaña en medio del bosque. En ella vivía una familia de leñadores que, después de los pesados días de labor ante el viento helado de la mañana y bajo la luz ardiente del sol, se sentaron todos juntos frente a la fogata. Mientras el padre servía la sopa a sus hijos, la madre los entretenía contándoles la historia de una bella princesa que había sido raptada por un malvado hechicero. Boquiabiertos, los niños escuchaban mientras cenaban y seguían atentos hasta que se quedaban dormidos. La madre, que todas las noches les contaba las narraciones que sus propios padres le habían contado a ella, los arropaba y pocas veces lograba contarles el final antes de que cayeran rendidos.

Para muchos estudiosos del cuento de hadas, ése sería un ejemplo claro de sus orígenes. Desde tiempos inmemoriales, los seres humanos han compartido ficciones que plasman su realidad. Ya sea para entretenerse o advertir la moraleja de un relato, que podría ser útil en la cotidianeidad, la transmisión oral de los cuentos se ha convertido, indiscutiblemente, en el punto de partida teórico del género. Sin embargo, también se ha argumentado un

posible origen exclusivamente literario, como lo apunto más adelante. En este capítulo, mi interés es rescatar las principales características del cuento de hadas para obtener ideas sobre qué significa que Emma Donoghue se cobije en este género para proponer nuevas versiones que se oponen al binario heteronormativo que lo domina.

Los cuentos de hadas son relatos generalmente breves que aprovechan la fantasía y en los que habitan seres extraordinarios. En ellos, es común que los protagonistas vivan una experiencia que cambia drásticamente su situación en el mundo y aprendan una lección. En el camino, puede que se encuentren con creaturas maravillosas que les darán regalos o los dotarán con poderes mágicos. Aunque hay una gran variedad de desenlaces, los finales felices suelen ser los más familiares. El trayecto del personaje, donde hay estabilidad, un conflicto, una solución y de nuevo estabilidad, podría plasmar la realidad humana de aprender de los errores para no cometerlos más adelante. De acuerdo con Jack Zipes, experto en el tema, este tipo de narraciones corresponden a una concepción inconsciente de lo que nos falta para tener equilibrio, pues “ayudan a crear y construir tradiciones al generar pozos de historias, millones de historias, basadas en la comunicación humana de la experiencia compartida” (Zipes 19).

En cuanto a los posibles orígenes del cuento de hadas, una escritora francesa nacida en 1651 podría ser una pista. Se trata de Marie-Catherine Le

Jumel de Barneville, baronesa d'Alnoy, mejor conocida como Madame d'Alnoy. La autora se dedicaba a escribir cuentos que leía en voz alta a los asistentes de distintos clubes literarios y reuniones destinadas a entretener a la nobleza. Sus historias tenían como protagonistas hadas, seres mágicos y personajes femeninos extraordinarios; sus cuentos eran “programas de acciones o actos sociales y simbólicos que proyectaban conflictos éticos y morales en mundos alternativos” (Zipes 24). Su obra formó parte de una tendencia, o casi obsesión, con las hadas, que en ese momento representaban una rebeldía contra las instituciones religiosas y el gobierno monárquico de la época, por lo que se convirtieron en el vehículo perfecto para expresar la desigualdad de las mujeres y las clases sociales desprotegidas. Fue d'Alnoy quien acuñó el término “cuento de hadas” (Zipes 858) como puede verse en el título de su colección *Les Contes des fées* (1697-98), aunque jamás escribió notas acerca de por qué había elegido llamarlos así. Antes de ella, los autores se referían a este tipo de historias como “cuentos” simplemente, y el género no se había consolidado.

Después de la publicación de estos cuentos, que inspiraron una corriente a la que se unieron muchos otros, el cuento de hadas se convirtió en un género recurrente en los salones literarios y de esta manera se inauguró un pilar cultural que se relacionó de inmediato con la tradición literaria y la sabiduría popular, de donde se habían extraído muchos de sus temas y personajes clásicos.

Antes de seguir con la descripción del cuento de hadas, es pertinente hacer una pausa para deslindar los cuentos que pueden considerarse pertenecientes a los géneros fantástico, maravilloso, extraño y al cuento de hadas. En su análisis estructural de estas vertientes literarias *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Tzvetan Todorov propone una descripción de las propiedades que comparten este tipo de textos para sugerir su clasificación según géneros literarios distintos. Para lograrlo, el autor descarta el análisis basado en los juicios de valor y presenta, en cambio, lineamientos basados en los aspectos verbales, sintácticos y semánticos de los textos. Así, para saber si un texto puede describirse como fantástico, el autor señala que debe haber un suceso inexplicable según las leyes de un mundo conocido. Ante la incertidumbre de decidir si un acontecimiento es real o no, el lector y el protagonista se mueven en el terreno de lo fantástico. Además, debe haber tres condiciones, según lo señala en el segundo capítulo “Définition du fantastique”:

Primero, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas vivas y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los sucesos evocados. Además, esa vacilación puede ser percibida de igual forma por un personaje; [...] finalmente, el lector debe adoptar cierta actitud respecto del texto: se rehusará a asumir una interpretación alegórica o poética

(Todorov).

La primera y la última oración revelan uno de los hilos conductores que el académico propone para la definición de estos géneros, la actitud del lector

respecto del cuento. Además, menciona que, en cuanto se toma una decisión respecto de la aceptación o el rechazo de lo fantástico, el lector se trasladará al terreno de lo maravilloso, textos en los que “se acepta lo sobrenatural”. Respecto del cuento de hadas, el autor simplemente lo considera una variedad de la narración maravillosa en la que “los sucesos sobrenaturales no provocan sorpresa alguna: ni el sueño de cien años ni el lobo que habla ni los dones mágicos de las hadas (tan solo por citar algunos elementos de los cuentos de Perrault). Lo que distingue al cuento de hadas es cierta escritura, no el estatus de lo sobrenatural”, como lo especifica en el tercer capítulo del libro, “L'étrange et le merveilleux”. A pesar de que Todorov no explica cuáles son los rasgos de esa “cierta escritura”, es probable que se trate de frases acuñadas que remiten directamente a este tipo de textos (pensemos por ejemplo en inicios conocidos como “Érase una vez”, “Había una vez”, “En un tiempo muy lejano”, etcétera, que quizá se vinculen generalmente con el cuento de hadas).

Por otro lado, ¿qué características están presentes en los cuentos de hadas? Quizá el mejor punto de inicio para responder la pregunta es recurrir a *Morfología del cuento*, el exhaustivo estudio estructural del género por parte de Vladimir Propp. Ahí, el autor describe el problema histórico que plantea la definición del cuento según métodos de clasificación temática. Con base en el análisis de cien cuentos que, según el académico, contienen los elementos básicos que se reproducen en todos los demás, propone una definición a partir

del establecimiento de rasgos en su estructura, entre los que se encuentran 31 unidades narrativas (“ausencia”, “prohibición”, “violación de la prohibición”, etcétera) y siete tipos de personajes o esferas de acción (“el villano”, “el donador”, “el ayudante”, “la princesa (persona buscada) y su padre”, “el emisor”, “el héroe” y “el falso héroe”). Esto le permite sugerir una definición hipotética del cuento de hadas como “una historia fundada en la alternancia adecuada de las funciones citadas en varias formas; en cada una de las historias, algunas de ellas se encuentran ausentes y otras se repiten” (99)². Sin embargo, ¿pueden mencionarse otras características que sean de ayuda en la investigación previa a la traducción de un cuento de hadas? Por un lado, en la gran mayoría hay un mundo paralelo, mágico y sobrenatural, o bien, criaturas mágicas que provienen de otros mundos alternos y conviven con personajes en la Tierra. El tiempo en el mundo de las hadas puede ser muy distinto del real, de manera que un año en el mundo mágico pueden ser diez o cien en nuestra realidad. Otros cuentos se ocuparán de las consecuencias que deben enfrentar los protagonistas después de pasar un tiempo en el otro lado; al regresar, verán todo cambiado en la Tierra, con todos sus conocidos ahora viejos, mientras ellos

2. Puesto que no puedo traducir del original ruso, habría citado excepcionalmente la traducción al español que tengo del libro, *Morfología del cuento* de la Editorial Fundamentos; sin embargo, ¡no se encuentra el nombre del traductor (a pesar de que incluso hay una página dedicada a sus notas)! Citar una edición que no da crédito a su traductor sería una traición a la defensa de la voz traductora, por lo que decidí recurrir a la versión en inglés *Morphology of the Tale* de la Universidad de Texas, traducida por Laurence Scott.

conservan su juventud. En otros más, el mundo mágico se inserta en el real mediante un personaje que ayudará al protagonista.

La estructura narrativa de un cuento también puede decirnos si es pertinente considerarlo un cuento de hadas o no. Ruth Bottigheimer distingue dos casos: Los cuentos de restauración y los de ascenso. En los primeros, un personaje perteneciente a una familia real, un rey o una princesa quizá, se alejan de la vida que han llevado hasta entonces. Ante situaciones en el “mundo exterior”, se enfrentan a retos, experimentan obstáculos o un personaje misterioso los pone en algún aprieto o les da regalos mágicos. Después de superar los desafíos o aprovechar los obsequios, regresan a su hogar y el equilibrio de su vida se reestablece; puede que el final incluya una boda, la llegada al trono o la conclusión de una venganza: “Si su desarrollo se registra visualmente, los cuentos de hadas de restauración empiezan en lo alto, caen a lo más bajo y después regresan al nivel social del inicio” (Bottigheimer 11). Por el contrario, los cuentos de ascenso estarían representados visualmente por una línea diagonal ascendente conforme progresa la historia.

Por otro lado, diferenciar los cuentos que tratan específicamente sobre hadas y los que simplemente se llaman “cuentos de hadas” también es una buena ancla para tratar de definir el género. Primero, recordemos que “el cuento de hadas maravilloso emanó de una gran variedad de pequeños cuentos hace miles de años que se diseminaron por todo el mundo [...] El cuento de

hadas primero fue una simple narración creativa que contenía elementos mágicos y milagrosos, y estaba relacionado con los sistemas de creencias, valores, ritos y experiencias de los pueblos paganos” (Zipes 21). Si a eso agregamos que Madame d’Alnoy acuñó el término de hadas en 1697, podemos darnos cuenta de la gran confusión que se ha originado a partir del término que nos ocupa. En un extremo, se encuentran los cuentos originados en la tradición literaria de Perrault, Andersen o los hermanos Grimm, por ejemplo, en los que no necesariamente hay hadas, pero sí hay otros rasgos que indican su apego a la tradición de este tipo de cuento. La riqueza adquirida instantáneamente, los objetos mágicos, los seres sobrenaturales y las lecciones aprendidas por los protagonistas son algunas de esas características. En el otro extremo están los cuentos donde las hadas como personajes sí están presentes. En estos cuentos se describe la interacción de dos mundos que tienen leyes naturales completamente distintas; el espacio y el tiempo también son parámetros que en el reino de las hadas cambian en su totalidad. La tradición que d’Alnoy inauguró tiene sus orígenes probables en Inglaterra, pues “las Islas Británicas tienen una tradición de las hadas extraordinariamente rica” (Bottigheimer 14), y la presencia de las hadas en sus cuentos retoma esa cultura pagana para dotarla de nuevos significados. Así, podemos identificar dos grandes ramas en el género que nos ocupa; aunque las dos son igualmente importantes, tienen algunos pormenores que es importante identificar. En

otras palabras, no todos los cuentos de hadas cuentan con ellas, pero, cuando las hay, podría ser útil revisar cuál es su papel y qué significados podrían aportar al texto.

Ante la imposibilidad de definir un género tan flexible, tan conocido y con tantas variantes, lo mejor es establecer algunos parámetros que permitan identificar sus características más importantes y también diferenciarlo de otros géneros similares. El cuento de hadas podría confundirse fácilmente con otros textos como las fábulas, las anécdotas, o los *exempla*. Las fábulas literarias se preocupan por imprimir en la mente del lector una moraleja y en su mayor parte se distinguen por presentar “criaturas no humanas o cosas inanimadas” (Cuddon 300) como personajes, y los *exempla*, otro tipo de narraciones breves, se hermanan con estas en su interés didáctico, además de tener una “función moralizante y edificadora” (Bravo), a veces con tintes religiosos (como puede verse en la colección de *exempla* más famosa de la literatura hispana, *El Conde Lucanor*). Por otro lado, las anécdotas simplemente son recuentos o historias breves en las que se relata un incidente, normalmente “un rasgo común en la prosa y el verso” (Cuddon 39); en otras palabras, pueden ser las digresiones o los bloques narrativos con que se arma un cuento o una novela. Ya que en el cuento de hadas también puede haber animales que hablan, sucesos curiosos o moralejas que sirvan de ejemplo para el lector, lo mejor es destacar que el cuento de hadas no es una sola cosa, sino

una variedad de posibilidades donde podríamos encontrar seres fantásticos, objetos mágicos, personajes de la realeza y también aldeanos comunes, desgracias crueles y finales imposiblemente felices. Cualquier intento de definir el cuento de hadas limitaría inevitablemente las posibilidades del género, que se rehúsa a ser encasillado. Sin embargo, sí hay pormenores que nos brindan un mejor entendimiento de este tipo de textos. Quizá la idea más útil para esta investigación es que el cuento de hadas es un armazón antiquísimo y refrescante a la vez, que puede revestirse casi con cualquier ideología o cultura. Para un traductor que se diera a la tarea de traducir cuentos de hadas, sería esencial analizar cómo se está usando ese armazón y con qué nuevos cuerpos se está cubriendo ese esqueleto maravilloso que ha cautivado a los lectores durante siglos y siglos. Emma Donoghue, por ejemplo, rescata la naturaleza radical y contestataria del cuento de hadas, como también lo hizo Madame d'Alnoy.

3.2 Las rescrituras de Emma Donoghue en *Kissing the Witch*

Nacida en Dublín en 1969, Emma Donoghue es una escritora irlandesa radicada en Canadá que desde 1994 a la fecha ha escrito ocho novelas, cinco colecciones de cuentos, cinco obras de teatro, cinco guiones de radio y dos guiones cinematográficos. La destreza con que hila historias y la belleza

sugere de sus palabras le han ganado numerosos premios y reconocimientos. *Kissing the Witch* (1997) es prueba fehaciente de esas características. Se trata de doce nuevas versiones de cuentos clásicos y un texto original inspirado en la tradición folclórica. Algunos de los cuentos que eligió son “Cenicienta”, “La bella durmiente”, “La sirenita”, “Blancanieves”, “Rapunzel” y “Pulgarcita”. Andersen, Perrault, Madame Leprince de Beaumont y los hermanos Grimm son los autores a los que recurrió, pero también hay una influencia innegable que retoma de la obra de Andrew Lang, escritor y coleccionista de relatos folclóricos y cuentos de hadas. Donoghue lo menciona en la dedicatoria de *Kissing the Witch*, pues en ella recuerda que su madre le leía sin parar uno de sus cuentos. La dedicatoria es doblemente reveladora; mencionar a Andrew Lang es traer a colación el restablecimiento de todo un acervo, puesto que Lang “marcó un regreso a la respetabilidad por el cuento imaginativo tradicional, que había sido esencialmente rechazado en la Inglaterra victoriana a favor de historias realistas y didácticas” (Silvey 246). Esta inclinación por evitar que el cuento de hadas sirva de herramienta académica o de control es parte del espíritu de este proyecto de investigación. Que Donoghue confiese esa influencia dice mucho de su propósito como autora: se atiene a una noción más literaria y menos educativa del cuento de hadas. En cuanto al agradecimiento a su madre por haber sido quien le leía estos cuentos, Donoghue también revela una imagen central en su colección de

cuentos, la del vínculo entre la madre y la hija; en la gran mayoría de los cuentos se exploran distintas maneras de explicar y celebrar esta compleja relación. Desde luego, se puede vislumbrar un posible análisis psicológico en este tipo de exploración de las relaciones de los personajes. Como nos lo recuerda Bruno Bettelheim en *The Uses of Enchantment*, los cuentos de hadas pueden ofrecerle al lector (generalmente infantil) la oportunidad de explorar símbolos e imágenes de la vida inconsciente al adoptar en su mente las fantasías y los elementos narrativos de la historia. Se trata de estimular su imaginación de una manera que no sería posible sin los cuentos, todo para “dominar los problemas psicológicos de crecer, superar decepciones narcisistas, rivalidades entre hermanos, vencer dependencias de la infancia; obtener un sentido de identidad y de valor personal, así como otro de obligación moral” (150-151).

*

Las versiones de Donoghue reconfiguran a los personajes femeninos a través de oraciones sucintas y precisas:

Donoghue hace su propia magia en estas reescrituras al trasladar historias bien conocidas fuera de su habitual marco heterosexual y las lleva a otro, que es lésbico, de manera audaz y evidente. En su versión, la Bestia resulta ser una reina que prefirió usar una grotesca máscara en vez de someterse a los acercamientos de sus pretendientes, quienes no podían ver su ‘verdadero rostro’. Cenicienta deja atrás su zapatilla para siempre porque no espera que el

príncipe la encuentre; se escapa con la mujer que la espera afuera del palacio

(Turner 378).

Desde luego, es pertinente observar estas características a la luz de los cuentos en los que se inspiran. Para este proyecto, elegí uno: “The Tale of the Rose”, que está basado en “La bella y la bestia”, de Madame le Prince de Beaumont; ambos comparten el mismo argumento. Una familia adinerada conformada por el padre, un comerciante, y tres hijas de pronto lo pierde todo. Durante una tormenta se hunden los barcos que tenían el total de sus mercancías. Obligados a vivir en nuevas condiciones mucho más humildes, deben aprender a deshacerse de los lujos y hacer las cosas por ellos mismos. Mientras dos de las hermanas son vanidosas y superficiales, la menor, Bella, es amorosa y modesta. Un día el padre recibe la noticia de que uno de sus barcos pudo salvarse. Las hermanas piden objetos valiosos; Bella, sólo una rosa. Después de un tiempo, el padre regresa moribundo y confiesa que, tras su encuentro con una bestia, tuvo que prometerle a su hija para permanecer con vida; ahora Bella deberá ir al castillo de la bestia para vivir con el monstruo. Después de vivir un tiempo con él, Bella aprende a ver más allá de su apariencia. Sin embargo, después le pide permiso para ir a visitar a su padre, y se toma más tiempo del que había prometido. Cuando regresa, la Bestia está moribunda pero el amor verdadero de Bella lo salva y elimina un antiguo encanto que le

daba esa apariencia monstruosa. La versión de Leprince de Beaumont, de 1756, se apega a ese argumento y utiliza varios elementos clásicos del cuento de hadas. En él aparece un hada, por ejemplo, que al final resuelve todo el conflicto y permite que la pareja viva feliz por siempre: “En ese momento el hada dio un golpe a su varita, que transportó a todos los que estaban en ese salón, en el reino del príncipe. Sus súbditos lo vieron con dicha, y él se casó con Bella, quien vivió con él durante mucho tiempo en una felicidad perfecta, pues se basaba en la virtud” (Leprince de Beaumont). Además, toda la historia muestra una preocupación por plasmar las costumbres banales de la época que, según la moraleja del cuento, sólo provocan infelicidad, algo que puede advertirse desde el título de la publicación en la que se reunieron varios de sus relatos: *Cuentos morales para la instrucción de los jóvenes* (1806). La estructura del argumento deja claro que hay un interés por aleccionar al lector mediante una resolución del conflicto basada en el rechazo de la superficialidad y la adopción de la virtud. La misión de la mujer es ser un pilar familiar y debe buscar siempre el camino del bien.

En su estudio de varias versiones del cuento, “The Dark Side of Beauty and the Beast: The Origins of the Literary Fairy Tale for Children”, Zipes enfatiza esta desigualdad de géneros, pues señala que, como es habitual en muchas obras clásicas para niños, la recompensa final del personaje femenino es casarse, mientras que el hombre tiene otras más con las que recupera su

estatus social e incluso económico. El autor tiene éxito al identificar esta supremacía masculina disfrazada de civilidad y buena educación:

En todos estos cuentos la verdadera belleza depende de la prudencia y la discreción que se describen de manera representativa cuando la heroína se sacrifica frente a una bestia masculina o se somete a sus órdenes y deseos porque tiene un alma noble y buenos modales. Por lo tanto, la civilidad del cuento de hadas significaba soportar la angustia de la autonegación porque los hombres tenían que racionalizar su miedo de la sexualidad, de las mujeres y de la igualdad al establecer regulaciones sociales que privaban de la autoexpresión y la independencia a las mujeres y a otras clases 'inferiores' de personas. En efecto, el triste estado del lado oscuro del cuento de hadas clásico es que las escritoras mismas les daban más expresión a las necesidades y la hegemonía del hombre que a las suyas

(Zipes 122).

Después de leer la versión de Leprince de Beaumont y tomar en cuenta reflexiones como la de Zipes, podemos recordar lo que escribí en páginas anteriores. El cuento de hadas es un vehículo ideal para hacer llegar a la mente infantil la ideología del autor. "La bella y la bestia" no es la excepción en cuanto a la transmisión de un mensaje cargado con la ideología y los ideales de la época en que fue escrito.

No obstante, en la versión de Donoghue las cosas son algo distintas. Al inicio de ambos cuentos, por ejemplo, se habla de la belleza de la protagonista. En el de Leprince de Beaumont es la voz narrativa quien describe la belleza excepcional del personaje: "Sus hijas eran muy bellas, pero sobre todo la menor se hacía admirar y, cuando era pequeña, no la llamaban sino la Bella Niña".

La aseveración evidente en la oración sugiere una idea absoluta y objetiva de la belleza; en cambio, Donoghue elige otras palabras que podrían cuestionar esa misma idea y enfatizar la subjetividad de un concepto como éste: “Era hermosa, o eso me decía mi padre” (Donoghue 27). Además de la narración en primera persona, el efecto es distinto porque a la descripción del personaje se agrega lo que otros dicen de él. Su noción de belleza no es automática ni está dada por sentada, sino que la cuestiona y le quita certidumbre. Es el contraste entre “Yo era esto” o “Alguien más decía que yo era esto”. Ahí está una primera diferencia en la visión de los narradores en ambos cuentos. La segunda es mucho más crítica, mientras que el texto originario supone el concepto de belleza como un ideal que definitivamente se utiliza para tratar de generar empatía en el lector. Quizá no es gratuito que Donoghue tenga un acercamiento tan distinto respecto de las descripciones de los personajes. En el artículo “Queer Desires in Emma Donoghue’s *Kissing the Witch*”, por ejemplo, Jennifer Orne identifica algunos de los objetivos que se hacen evidentes en la obra, como las “construcciones de género y sexualidad mediante cuentos de temas no normativos y deseos que se resisten de manera activa a las ideologías heteropatriarcales” (Orne 121). Según su análisis, en todos los cuentos, las protagonistas expresan sus deseos y muchas veces logran actuar a partir de ellos. Tal vez por eso la apariencia física y la superficie, como lo expuse en el ejemplo sobre la autodescripción de Bella, deben ser desechados para dar lugar

al impulso interno del personaje: ¿qué desea Bella? En la versión de Leprince de Beaumont es claro que sus deseos se someten al deber que siente para con su padre y las órdenes de la Bestia; pareciera que al final es una simple coincidencia que sus deseos compaginen con los de la Bestia. En otras palabras, cabrá preguntarse si las decisiones de Bella nacieron de su voluntad o simplemente se apegó a las imposiciones de los demás. A pesar de que Donoghue se ciñó al argumento original en gran medida, sí permite que la protagonista vea más allá de lo que desean los demás, pues deja claro que es ella quien voluntariamente decide reaprender las reglas a través de un nuevo lenguaje, quizá el de sus deseos: “Esta vez no pedí permiso de nadie. Besé a mi padre, quien dormitaba, y susurré en su oreja. No sabía si podía escucharme. Ensillé mi caballo y me fui antes de la primera luz” (Donoghue 38). Podemos comparar ese fragmento con la reflexión de la Bella que Leprince de Beaumont escribe casi al final de su cuento. En ella, el personaje se pregunta por qué no ha podido corresponderle a la Bestia. Se da cuenta de las virtudes que tiene y concluye que son la razón para quedarse con él. El personaje elige amar a la Bestia no por que así lo haya querido desde un principio, sino que se trata de un análisis concienzudo de las bondades de la Bestia. A diferencia del cuento de Donoghue, Leprince ignora los deseos del personaje y da prioridad a un sistema de valores propios de la época:

¿Acaso no soy muy mala, decía ella, por darle pesar a una Bestia, quien tiene por mí tanta complacencia? ¿Acaso es su culpa, si se queda así de fea, y si tiene poco entendimiento? Es buena y eso vale más que todo el resto. ¿Por qué no quise casarme con ella? Seré más feliz con ella que mis hermanas con sus maridos. No es ni la belleza ni el entendimiento de un marido lo que hace feliz a una mujer: es la bondad del carácter, la virtud, la complacencia; la Bestia tiene todas esas cualidades. No tengo amor por ella, pero siento por ella estima, amistad y agradecimiento. Vayamos. No hace falta hacerla infeliz; toda la vida me recriminaré mi ingratitud

(Leprince).

En el cuento de Donoghue, en cambio, la voluntad y el deseo del personaje están en primer plano de manera evidente. Esa podría considerarse una de las transgresiones de su adaptación. La rebeldía con la que rechaza los valores clásicos del cuento revela el interés que tiene por reivindicar las intenciones y los objetivos de la mujer, que ya no están atados a un sistema de valores que no sea el que ella misma ha creado para sí. Además, así como Leprince pudo plasmar el pensamiento de la sociedad en la que vivió, Donoghue también añade la perspectiva más amplia del otro, del que observa, del gran grupo que juzga y vigila, probablemente para anunciar un cambio en los valores de hoy. Una vez más, utiliza estrategias que le permiten cuestionar la historia y ponerla en duda, un rasgo fascinante de su escritura, pues “el narrador enfoca nuestra atención en la comunidad social más amplia y en otras posibles lecturas del cuento [...] Al observar desde fuera de su propia historia y reconocer las interpretaciones divergentes, la voz narrativa desestabiliza aún

más “The Tale of the Rose” y le recuerda al lector las múltiples lecturas posibles de cualquier historia, incluida la de uno mismo” (Orme 126). Donoghue logra todo eso y lo plasma en las páginas con uno de los finales más hermosos de la colección: “Y mientras los años pasaron, algunos aldeanos les contaban a los viajeros sobre una bestia y una bella que vivían en el castillo y podían verse caminando en el almenaje, y otros decían que eran dos bellas, y otros que eran dos bestias” (Donoghue 40).

Ejes teóricos para una traducción queer de “The Tale of the Rose”

4.1 La importancia del género

Mucho se habla de las pérdidas que inevitablemente ocurren en una traducción. Una visión traductológica que se enfoca casi exclusivamente en el texto fuente sin duda provocará que el texto meta simplemente sea un cuerpo de evidencias que nos habla de omisiones, carencias e imperfecciones. Pero qué pasa si, al contrario, le devolvemos su valor al texto traducido y nos concentramos en lo que aporta. En otras palabras, quizá es mucho más productivo destacar las formas en que la traducción crea nuevos significados y cómo las diferencias enriquecen lo establecido por el autor del primer texto. Se trata de una de las sugerencias de la teoría queer; puesto que no es realista pensar en una reproducción fiel, ésta nos invita a pensar en otras características, como las transformaciones que el traductor inevitablemente lleva a cabo, pistas de valor autoral que se explican

porque la lengua es un invento social y tiene capas ideológicas, [pues] trabajar a través de las lenguas mediante la traducción siempre producirá una serie de nuevas codificaciones, textualidades y significados culturales, así como desterritorializaciones y reterritorializaciones de los espacios

culturales y discursivos, en vez de simplemente repetir lo que se piensa que está *dado* en el texto original en otro código lingüístico”
(Spurlin 3).

Así como la traducción debe adoptar la extrañeza y lo ajeno del texto originario, ¿por qué no podría también aportar nuevas funciones, nuevas insinuaciones?

En el camino hacia esta concepción alternativa de la traducción, la teoría queer propone repensar nuestra idea del género, entendido como una serie de actos cotidianos que la sociedad refuerza con el fin de distinguir al hombre de la mujer; una vez más, nos topamos con los binarios colosales y al parecer inquebrantables. Dentro del cuestionamiento de estos conceptos, hay un punto de conflicto. Por un lado está la idea de que en todas las culturas se pueden identificar personas que corresponden a los conceptos de hombre y mujer; por el otro, está la noción de que la sexualidad, las costumbres, y la cultura de los seres humanos son tan distintos que no sirve de nada esa clasificación, pues seguramente carecería de significados relevantes; en otras palabras, de nada sirve el binario si solo se considera una clasificación biológica y no se da cuenta de las diferencias interculturales (¿qué significa ser hombre o mujer en determinado país, por ejemplo).

La primera corriente de la teoría queer retoma ideas del feminismo y generalmente está relacionada con el análisis de las mujeres, las personas homosexuales, y las personas neurodivergentes y con capacidades distintas

como grupos minoritarios que se opone a una industria patriarcal en los estudios y la práctica de la traducción. La segunda tendencia concibe el género como una serie de actos y discursos que también pueden verse reflejados en la traducción; se apega a una percepción más flexible acerca del género como una gama mucho más amplia. Sin embargo, “la mayoría de las publicaciones que unen la traducción con temas de género se han adherido al primer paradigma: la noción de género como proceso de aculturación, como un conjunto de características y comportamientos adquiridos o impuestos por la sociedad, como un constructo que conforma a un individuo” (Flotow 276). Así, el género es un agrupamiento de actitudes absorbidas que pueden cuestionarse y analizarse; el resultado han sido estudios que dan voz a las traductoras y combaten el enfoque hipermasculino de la literatura y la crítica.

La segunda corriente, la que más interesa en este proyecto, se interpreta de una manera menos literal, pues en los estudios traductológicos se transforma en motivo para reflexionar acerca de cómo los traductores transmiten las identidades plasmadas en el texto fuente y las llevan al contexto del lector para el que traducen. Si acaso es posible pensar que la lengua está impregnada del pensamiento político, social o intelectual de quien la usa, lo mismo podría decirse de la traducción. Bajo esa lógica, en el texto meta estarán presentes algunas marcas que revelan estos factores (¿será que se trata de la elección de una palabra por encima de otra cuando ambas son posibles, por

ejemplo?). Por ello, volver queer la traducción también puede significar hacerla “parte de una *construcción* activa de identidades queer a través de distintos contextos culturales. Los traductores a menudo se preguntan: ‘¿Qué pasa cuando se traducen representaciones localizadas de ‘camp’ e ‘identidad gay?’” (Shalmalee 30). Para un texto como el cuento de Donoghue, en el caso de este proyecto, podría cuestionarse lo mismo.

Otra razón para dar tanta importancia a la presencia del género en los textos es que mediante su escritura o lectura puede reforzarse la visibilidad de distintas identidades que podrían estar o no presentes en una comunidad. La presencia de ciertas identidades en las expresiones culturales de determinados grupos podría enfatizar su valor, mientras que su ausencia promueve su discriminación. Al escribir sobre el tema, por ejemplo, Roland Weissegger ofrece un ejemplo de la ausencia de identidades que menciono: “Esta marginalización fue una de las principales críticas del supuesto feminismo unitario; la identidad postulada de la mujer, fundamental y esencial, fue principalmente la de la clase media, blanca y heterosexual, un grupo que marginalizó comunidades como la lesbiana” (166). Este tipo de análisis están conscientes de la consolidación de identidades mediante el discurso, por lo que es un punto central trastornar las suposiciones que conllevan las marcas de género y transmitirle al lector, de alguna manera, la necesidad de salir del pensamiento binario e imaginar otras posibilidades.

Desde luego, tampoco se trata de una lógica incontestable. Podría afirmarse, por ejemplo, que la traducción es producto de un momento, lugar, e individuo específicos, por lo que forzosamente se verá reflejado el ideario de quien la escribe; por lo tanto, estarán impresos los prejuicios, criterios o valoraciones en torno al género. Además, ¿acaso no dependerá totalmente de lo que se diga en el texto fuente? Eso podría explicar por qué “[la teoría] queer (todavía) no ha sido particularmente productiva *en la traducción*, que siempre ocurre en un contexto social y siempre se ve afectada y responde a desarrollos sociopolíticos *grupales*” (Flotow 132). No obstante, es seguro pensar que son precisamente esos factores —la tradición académica, las teorías vigentes de los Estudios de Traducción o las formas aceptables de la práctica— los que se busca retar o reformular a través de la propuesta queer, que consiste en proponer un método de traducción distinto del establecido que se encargue de cuestionar el género, las instituciones, la autoridad. Después de todo, este deseo por trasgredir o desequilibrar se basa en la creencia de que las palabras tienen un efecto real que se manifestará de una u otra manera. Al nombrar, etiquetar y clasificar —o no hacerlo— estamos plasmando una realidad, pero también la estamos modificando o reafirmando.

4.2 Metáforas de la sociosexualidad para la traducción

Era mi primer día en el jardín de niños. Estaba tan nervioso que, en vez de poner atención, empecé a soñar despierto, con todo y la boca abierta. No escuché las ordenes de la profesora, pero no era difícil suponer qué debía hacer. Todos recibimos una hoja de papel y un crayón... un muñeco para las niños y una muñeca para las niñas. Había frascos de crayones en las mesas. En uno sólo había rosas; en el otro, azules. Empecé a iluminar mi muñeco con una crayola celeste. El pantalón, la camisa y los zapatos podían ser de ese color. Pero cuando llegué al rostro, el cuello y las manos, me pareció mucho más prudente colorear con la crayola rosa.

—¡No! —me dijo un compañero regordete—. No puez uzar eza. El roza ez para laz niñaz.

Sin decir nada, regresé a mi dibujo y coloreé más fuerte con la crayola rosa sobre la piel del muñeco. El niño regordete me acusó, pero era demasiado tarde. Le saqué la lengua y puse la crayola rosa en su lugar. Mi muñeco estaba completo.

He relatado una de las primeras experiencias que me permitió percibir la fuerza del binario de género. Cómo no ver ahí plasmada la necesidad quizá necia de ordenar todo en grandes cajas que inspiren certidumbre. Podemos ver cómo dos colores —el rosa y el azul— representan esta idea tan claramente: la

separación total de los géneros y las reglas ilógicas que a veces pueden definirlos. Quizá por eso es interesante observar las maneras en que algunas tradiciones enfatizan la unión de lo masculino y lo femenino para insinuar una idea más flexible y universal del ser humano. Podemos ver esta crítica en otro tema que me interesa discutir, la cultura drag.

Como hemos visto, estas ideas afines a las teorías queer se trasladan, en su mayor parte, de manera metafórica en el estudio de la traducción. En la sección anterior, por ejemplo, escribí sobre la importancia de jugar con el género en los textos con tal de que el lector repare en ellos de la manera que sea; el objetivo es estimular la reflexión y el debate, mas no dar casi nada por sentado. Otra manera de ilustrar este paralelismo metafórico es la noción de que el traductor se identificaría con las personas bisexuales, pues se encuentran en un punto de dualidad evidente entre dos lenguas. Esa intersección, como la bisexualidad, les permite conocer dos extremos culturales y lingüísticos:

Quienes traducen necesariamente deben estar familiarizados con dos lenguas. Como Tiresias en el campo del género y la sexualidad, son arquetípicamente bi; esto expresa en ellos tanto entendimientos privilegiados como una forma particular de ceguera. Al trabajar dentro de la dualidad, también deben estar conscientes de la dualidad esencial de la lengua, de la correlación arbitraria entre el significante y el significado, de la duplicación que se hace posible mediante la existencia de la dimensión metafórica, así como de la literal, y de lo compleja que es la interpelación cultural

(Epstein 22).

De la misma manera comparativa, el concepto de drag se ha explorado con respecto de la traducción.

A pesar de que no se sabe con exactitud cómo se originó el término drag en el sentido de vestirse con la ropa que convencionalmente se identifica con el género opuesto de quien la viste, hay algunas suposiciones. El *Online Etymology Dictionary*, por ejemplo, sugiere que nació como una palabra utilizada en el ámbito teatral y que está relacionada con el verbo “drag” (“arrastrar”) porque hace referencia a “la sensación de faldas largas que se arrastraban en el suelo”. Sin importar su significado originario, el uso actual de la palabra en el sentido que ya mencioné también forma parte de *Gender Trouble*, el análisis exhaustivo sobre el género de Judith Butler. Puesto que en el drag se demuestran las distintas posibilidades mediante las que una persona puede adoptar las convenciones del género opuesto (sobre todo en cuanto a la apariencia), esta tradición del espectáculo ayuda a enfatizar que la imposición del género y los ideales relacionados con ella en realidad no tienen fundamentos definitivos que expliquen por qué un género debe comportarse y vestirse de una manera mientras el opuesto lo hace de otra. También nos recuerda que las convenciones genéricas buscan describir una realidad, por lo que los artistas drag podrían ser percibidos como transgresores debido a que cuestionan una realidad dada y proponen otra nueva: “El drag implícitamente

revela la estructura imitativa del género [...] Es el reconocimiento de una contingencia radical en la relación entre el sexo y el género ante configuraciones culturales de unidades causales que regularmente se asumen como naturales y necesarias” (Butler 175). Desde luego, la forma en que se parodia al género opuesto propone que no se trata de rasgos natos, sino que se trata de una invención social que puede apropiarse.

Volviendo a las metáforas que se utilizan en el análisis de la actividad traductora, también se puede recurrir a la idea de la traducción como disciplina performativa, una rama del conocimiento en la que puede verse a un experto que presenta un acto en escena, pues, como lo afirma Edith Grossman en *Why Translation Matters*, la traducción “es un tipo de actuación interpretativa, que porta la misma relación con el texto original que el trabajo del actor con el guion” (32). Ya sea la imagen de un director de orquesta, un cineasta o director teatral, estas comparaciones nos hablan de un agente que organiza las partes de un texto para montar una propuesta traductológica. Dentro de estos espectáculos verbales —o traducciones— también vemos la idea de un vestuario; en este caso, las palabras pueden considerarse como la ropa que reviste al significado y que puede cambiarse según la apariencia deseada. El paralelismo entre el cuerpo desnudo (aquel posible significado que puede extraerse mediante la interpretación) y las prendas que lo cubren (las elecciones de palabras, el uso de adjetivos, las variaciones en el paradigma

lingüístico, etcétera) anclan al texto con la cultura que lo produjo de la misma manera en que un atuendo nos habla de las tradiciones y costumbres que lo impusieron, pues “nuestra lengua, como nuestra vestimenta, es una colección de significantes que se leen con el objetivo de descubrir la identidad que presumiblemente está en su interior. Nacimos y nos criamos en un legado particular de representación, pero al igual que los textos salimos al mundo, donde nos leerán de muchas maneras distintas y adquiriremos nuevos significados” (Wyke 38-39). Por ello, el drag parece la comparación idónea para reflexionar acerca de cómo las distintas decisiones que toma un traductor, es decir los significantes que elige, cubren la “desnudez” del significado y la revisten con marcas ideológicas y culturales propias del contexto desde el que trabaja.

Por otro lado, una vez más en el dominio de los binarios, nos topamos con otro supuesto: la dicotomía original – derivado. De la misma manera en que lo trans, lo bi y lo drag trastocan la distinción de géneros, el “drag traductológico”, digamos, debería tener como objetivo la matización de ese binario. Si el proceso traductológico es un punto de contacto y no el resultado final, entonces también se trata de un sitio intermedio entre la autoría y el calco, ambos extremos que ya no podemos describir como traducción. Ese lugar a medio camino puede representar una oportunidad única para quien traduce, la posibilidad de ejercer mayor autoridad en su lengua y poner en evidencia que se trata de una

representación mediante su creatividad: “La idea del género como una copia sin original puede aplicarse directamente a la traducción. Así como el drag parodia un género original que no existe en realidad, la traducción parodia un texto original que también es problemático” (Rose 42). Puesto que existe esta posibilidad de revestir una traducción —en distintos grados de creatividad y mediante una gran diversidad de medios— y utilizar esa nueva vestimenta para destacar la identidad y la cultura del traductor, podemos pensar que se trata de una puerta abierta para reformular el concepto de autoría y permitir que quien traduce aproveche ese mundo intermedio en el que desde siempre ha vivido.

4.3 Traducción y feminismo

En este recorrido teórico es importante dedicar un apartado al feminismo y su presencia en los Estudios de Traducción. El movimiento, predecesor de la filosofía queer, se reconoció como tal a mediados del siglo XIX. Aunque ya antes hubo corrientes de pensamiento que buscaban darles voz a las mujeres y reclamar sus derechos en las culturas predominantemente patriarcales, no fue sino hasta esa época que comenzaron a formarse grupos de defensa de los derechos de la mujer bajo el término “feminista”. Algunas fuentes le adjudican la palabra feminista al intelectual francés Charles Fourier; sin embargo, “la

investigación en torno a estas palabras no constituye nada más que un ejercicio frustrante de citación circular” (Offen 46), y, por ello, debe suponerse que esta adjudicación, aún por comprobarse, se debe a que el intelectual acuñó varios neologismos y defendió la idea de que la liberación de la mujer nacería de la destrucción de su subordinación legal y económica respecto del hombre. A pesar de ese misterio etimológico, el término unió a las mujeres de países como Francia y el Reino Unido (donde nacieron las primeras organizaciones de este tipo) que querían obtener el derecho de votar, tener “mejor educación y mayores posibilidades de empleo, así como mejorar la condición legal de las mujeres casadas” (Walters 56).

El progreso continuó y quedó reflejado en obras seminales como *Le Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir y *The Feminine Mystique* (1963) de Betty Friedan. Para cuando llegó la década de 1960, la segunda ola del feminismo desplazó el enfoque de la búsqueda de derechos a la poderosa idea de la liberación de la mujer. En este punto, el énfasis del movimiento en el diálogo político y el activismo radical dio como resultado una conciencia de “unir a las mujeres mediante una idea de opresión compartida —sin importar las distintas maneras en que se articulara— que se manifestaba a nivel personal, subjetivo y social” (Gamble 28).

La etapa del movimiento conocida como la tercera ola corresponde a algunos sucesos ocurridos a principios de la década de 1990. Generalmente se

considera que la semilla de esta fase fue el movimiento “Riot grrrl”, que se relaciona con un cambio en el entorno musical alternativo con el que se buscaba bajar de su pedestal al rock masculino para crear otro subgénero que no necesitara de la validación cultural de la mirada del hombre. Por otro lado, también se trata de un movimiento activista radical que adoptó temas que hasta la fecha se siguen debatiendo, como el derecho al aborto, los anticonceptivos y la “conciencia de que muchos de los desafíos emocionales [de la mujer] (dudas, confusión, tristeza) no eran resultado del fracaso personal, sino de las fuerzas políticas y sociales” (Marcus 19). Esta nueva etapa se caracterizó por poner en evidencia el sometimiento de la mujer frente a participantes políticos con poder (como en el caso de la denuncia de Anita Hill, quien acusó de acoso sexual a Clarence Thomas, nominado a la Corte Suprema de Estados Unidos) y el enfoque en las mujeres blancas de las clases media y alta que se observó en la segunda ola. Argumento que es en esta etapa donde finalmente podemos reconocer un vínculo entre el feminismo y la teoría queer, pues se nota una idea mucho más avanzada de la otredad, una necesidad de reconocer a la mujer negra, la mujer de escasos recursos, la mujer lesbiana y la mujer que, como el hombre, da prioridad a su desarrollo académico y profesional antes que a la formación de una familia. Además, hay una sofisticación teórica renovada en la que se analiza el género y su construcción, como puede verse en obras controvertidas de autoras como Judith Butler,

Susan Faludi y Camille Paglia. En este punto el movimiento adopta un objetivo más general: la igualdad entre hombres y mujeres. Me parece que la gran diferencia en esta etapa del movimiento es la manera en que se cuestionan las bases de ideas como en qué consiste ser mujer u hombre, una desestabilización filosófica que pone en duda la hegemonía en general y resulta ser el caldo de cultivo perfecto para el pensamiento queer, una teoría que comparte ese propósito.

Como puede observarse, durante tres etapas distintas, el feminismo ha analizado el papel de la mujer en la sociedad con el fin de alterar la realidad política y social de esta. La primera ola se vio dominada por la búsqueda de igualdad de derechos tan importantes como el de votar y tener acceso a la educación y el empleo dignos. La segunda se ocupa de un propósito más amplio, liberar a la mujer de los límites impuestos por la industria, la academia y la familia, sistemas antes totalmente patriarcales. La tercera —mas no la última, pues el movimiento sigue transformándose— emprende la misión de luchar por la equidad entre seres humanos, de ahí que desde hace algunos años ya no se presente el feminismo como movimiento cultural en el que solo las mujeres pueden participar, es decir se ha vuelto más inclusivo Este diálogo sobre el género y el feminismo también ha llegado a los Estudios de Traducción. Una de las ideas que se han tomado de punto de partida es el paralelismo entre el papel de la mujer y el del traductor. En su exhaustivo estudio sobre el género

y la traducción *Gender in Translation* (1996), Sherry Simon nos recuerda que la disciplina está vinculada con imágenes de lo femenino y lo masculino. Debido a su cualidad supuestamente defectuosa, la traducción ha sido relegada en un nivel más bajo de la jerarquía, al igual que la mujer, mediante lecturas relacionadas con el dominio y la inferioridad. La autoridad del original es el ente masculino que somete a ese otro texto. De manera más literal, esta situación puede ilustrarse con el trabajo de las traductoras en la historia, quienes, “a partir de la Edad Media en Europa, sobre todo [...] recurrieron a la traducción como medio permisible de expresión. La traducción siguió sirviendo como una suerte de aprendizaje de la escritura para las mujeres en los siglos XIX y XX” (2). Se trata de un ejemplo más de cómo la traducción está vinculada con formas alternativas de comunicación que se ven afectadas por las tensiones o los conflictos de determinados lugares y épocas. En otras palabras, podríamos pensar que la actividad del traductor es paralela a la manera en que este vive el género en el momento en que la realiza. Por ello, “la traducción es un proceso de mediación que no está más allá de la ideología, sino que se desarrolla a través de ella” (7). Este enfoque es posible gracias al llamado “giro cultural” de la traducción, el cual adopta una postura descriptiva del proceso traductológico y deja atrás las minucias lingüísticas que responden a preguntas como “¿cuál es la manera adecuada de traducir?” o “¿cómo debe traducirse uno u otro texto?”, por ejemplo.

Así se revela el punto de unión entre las teorías feminista y de la traducción. Ambas se encargan de cuestionar los modelos que asignan un valor central o secundario al papel de la mujer y del traductor, respectivamente. Esos valores resultan ser tan artificiosos como las convenciones del género; es decir, no son esenciales, sino un constructo cultural. Hay otro punto de la intersección entre feminismo y traducción que interesa en esta propuesta. Se trata de la idea del proceso traductológico como una actividad que no puede considerarse neutral ni desinteresada, sino una manera de describir la identidad, los antecedentes y los objetivos específicos de quien traduce. En ese sentido, la traducción feminista trabaja con “las distintas voces políticas y los legados culturales a través de los que habla a través del tiempo y el espacio” (Castro 2). Al darle protagonismo al objetivo del traductor se pone en relieve la cualidad contestataria de la traducción. La traducción feminista aprovecha su antiguo posicionamiento en la periferia para observar analíticamente y rebelarse contra el sistema que la excluye. Por ello, también puede considerarse un tipo de activismo político.

Hasta este punto podemos observar que la intersección entre ambas teorías es su interés por analizar el género y la sexualidad. Sin embargo, hay otros aspectos de tensión en los que algunos académicos ven oposiciones. Podría argumentarse, por ejemplo, que gran parte de los escritos feministas pretenden ignorar la prevalencia del género como constructo social que define la manera

en que hombres y mujeres viven. Quizá debido a que tiene como objetivo equiparar a la mujer con el hombre, el feminismo casi no reconoce que solo puede atacarse la hegemonía del género masculino admitiendo sus diferencias con el femenino; por otro lado, la delimitación de los géneros parece ser el punto de partida de los estudios queer para después desbaratar la legitimidad de esa separación. Los intelectuales que se apegan a esta visión del conflicto entre las teorías argumentan un “antagonismo entre el interés queer en los estudios de construcción discursiva e intercambio lingüístico y el interés feminista en el análisis estructural de conceptos como el patriarcado y el capitalismo. Los escritores queer exploran la deconstrucción y la fluidez de las identidades transitorias, y el feminismo explora la materialidad del cuerpo y las cosas que le hacen al cuerpo de la mujer, como la violación y la violencia” (Lasey 3). En otras palabras, mientras que la teoría queer se mueve por un ámbito de rebelión teórica que busca transgredir etiquetas con el fin de abogar por la idea de que el ser humano puede adoptar distintas identidades, cada una de manera temporal, para el feminismo es esencial participar en la realidad política, social y económica, quizá filosofando menos y actuando más.

Como señalé más arriba, la tercera ola del feminismo defiende la idea de que el movimiento ya no solo se preocupa por los derechos y la liberación de las mujeres, sino por la búsqueda de una sociedad equitativa. Por eso no estoy de acuerdo con el supuesto punto de conflicto descrito en el párrafo anterior. Nada

en la teoría queer dicta que sus preceptos no pueden adoptar el mismo activismo que se observa en el feminismo, que, además, parece apuntar hacia la equidad de género y, por lo tanto, a la crítica del género como modelo divisorio entre los sexos, otro punto en común con lo queer. Puesto que “la crítica de la lógica de la dominación que ofrecen algunas formas de feminismo y la teoría queer promete mantener a raya el racismo, el clasismo y otras expresiones de opresión” (Marinucci 107), me parece que los rasgos en común son mucho más sólidos que los conflictos propuestos por algunos estudiosos.

Traducción comentada y anotada de “The Tale of the Rose”

5.1 Comentario

Mi propuesta es una traducción queer de “The Tale of the Rose” de Emma Donoghue. Puesto que me interesa hacer visible mi presencia creativa, la meta es transmitir en mi traducción los dos ejes teóricos que apunté en el capítulo previo. Como escribí más arriba, la teoría queer es el marco propicio para explorar la idea de una zona intermedia entre dos extremos que durante mucho tiempo han dominado la idea de la traducción: el original y el texto derivado de ese original. En esa zona intermedia —el gris entre el blanco y el negro— se encuentra la oportunidad de adueñarse del texto fuente y tomar decisiones que lo transformen drásticamente, ser visible.

El primer eje es el binario de género. Con tal de plasmar en la traducción este interés vertebral de la teoría queer, propongo hacer evidente un proceso de “neutralización” de los géneros en el cuento de Donoghue; en otras palabras, elimino el género de los personajes principales y elijo formas para referirme a ellos que no dejen claro si son hombres o mujeres. Mis intenciones son dos: adoptar una estrategia en la que literalmente borre el binario de género en el texto y aprovechar la confusión que esto podría causar en el lector para promover una reflexión acerca de las marcas de género de los personajes o, en

este caso, su ausencia. Aquí, retomo las unidades de traducción que mejor ejemplifican este problema y especulo acerca de las posibles implicaciones que estos cambios tendrían en la lectura del texto meta.

En cuanto al segundo eje, el concepto del drag, me dispongo a retomar la idea de disfrazar las palabras y aprovechar herramientas como la exageración o el uso de términos distintos dentro de un mismo campo semántico con tal de provocar extrañeza en la lectura. Como señalé en párrafos anteriores, el fin es travestir algunas secciones de la traducción para subrayar la autoría —quizá parcial— del traductor, así como su creatividad y visibilidad. Al igual que con la idea del binario de género, analizo los cambios resultantes y propongo deducciones a partir de la comparación.

Puesto que es necesario contrastar la traducción queer —y como hasta ahora no hay traducción al español de *Kissing the Witch*—, enfrento la versión que interesa en este comentario con otra versión mía que no tiene los mismos objetivos marcados, una traducción *convencional*, por decirlo de alguna manera. Así, resulta más claro cuáles son los cambios que decidí hacer al texto. También presento las unidades en el idioma original como herramienta de cotejo.

En cuanto a la pertinencia de enmarcar esta traducción en la teoría queer y elegir un cuento como el de Donoghue, sugiero un paralelismo. En *Kissing the Witch*, la autora reformula cuentos de hadas clásicos y escribe

versiones lésbicas o feministas que acaban con el modelo patriarcal y heteronormativo que es tan habitual en este género. De alguna manera, una traducción queer de la colección daría un paso más allá al deshacerse del binario de género y concentrarse en los pensamientos y acciones de los personajes sin importar que se trate de hombres o mujeres. Así como Donoghue plasmó un interés evidente por defender la presencia del amor lésbico y la independencia de la mujer a través de sus narraciones, mi traducción de plano se opone al binario —llamémosle homosexual-heterosexual u hombre-mujer— y propone una presentación de los personajes confusa y enigmática. Poco importa qué género, qué orientación tienen los personajes. Se convierten, pues, en vasijas universales que nos hablan de la humanidad y sugieren una dimensión espiritual en la que el cuerpo es un agente secundario. Por si fuera poco, también hay autores que han identificado la posibilidad de leer los cuentos de Donoghue según una perspectiva queer. Respecto de “The Tale of the Rose”, por ejemplo, Jennifer Orme percibe la falta de una nueva forma de entender la situación que el personaje protagónico está viviendo. En uno de los párrafos del cuento, la Bestia le dice a la protagonista que no es un hombre. Debido a que Bella está acostumbrada al pensamiento tradicional de su sociedad, cree que la Bestia está diciendo que es una criatura; como se revela más adelante, en realidad es una mujer. Su incapacidad de entender la implicación demuestra que “ni los cuentos de hadas ni la política feminista le

ofrecen la clave que necesita para entender esta historia. Los deseos y relaciones de su nueva vida no son accesibles para los discursos heteropatriarcal o feminista heteronormativo, y sus lógicas provocan que comprenda mal la situación” (Orme 125). Por si eso fuera poco, también se encuentra en el original y en el texto de Beaumont la idea del monstruo, la bestia, una imagen queer por excelencia, pues se encuentra en la intersección entre lo humano y lo animal; puesto que es obvio que el personaje protagonista siente atracción por este ser, se pone de relieve un “deseo híbrido que se extiende en ambas direcciones de la trayectoria evolutiva: lo prehumano (animal, monstruo, molécula) y lo poshumano (ciborg, cuerpo modificado, alteraciones quirúrgicas)” (MacCormak 111)”. Como vemos, lo queer una vez más subraya las zonas intermedias, esta vez se trata de un espacio entre lo humano y lo animal que está en el texto originario y que permite vincular esa característica con la teoría en cuestión. Una de las posibles consecuencias de la traducción queer, por lo tanto, sería la inclusión de una forma de pensar en la que se da por sentada la fragilidad del binario. En otras palabras, desde el punto de vista del personaje protagónico, esta vez no habría una disonancia entre la lectura queer que insinúa la bestia y la falta de entendimiento de la voz narrativa.

Además, con tal de dar una mejor organización al comentario, presento dos secciones para explorar un eje distinto y las dificultades traductológicas

relacionadas. Cada unidad de traducción y los párrafos que corresponden a su análisis están marcados con un mismo inciso. Todas las unidades están compuestas de las tres distintas versiones: el original de Donoghue, mi traducción y la traducción queer.

5.1.1 Dificultades relacionadas con el binario de género

a) En la oración inicial se encuentra el primer problema. Cada cuento de la colección está unido mediante un marco narrativo que vincula cada texto con el anterior. En “The Tale of the Rose”, por ejemplo, la voz narrativa pertenece al mismo personaje que en el anterior, “The Tale of the Bird”, conversa con la protagonista, basada en Pulgarcita. Así, la historia basada en “La Bella y la Bestia” inicia con un ave que cuenta lo sucedido en su otra vida, cuando fue Bella: “Con un suspiro pregunté: ¿Quién fuiste antes de elevarte en el cielo? Y el ave respondió: ¿Te contaré mi historia? Es el cuento de una rosa” (Donoghue 25). Después, en el inicio del cuento se refuerza la idea al mencionar que la voz narrativa fue mujer.

a)

Original	Traducción	Traducción queer
In this life I have nothing to do but cavort on the wind, but in my last it was my fate to be a woman.	En esta vida no tengo que hacer más que jugar en el viento, pero en la pasada mi destino fue ser mujer.	En esta vida no tengo que hacer más que jugar en el viento, pero en la pasada mi destino fue ser una persona.

a) Evidentemente, para cumplir con el objetivo que marqué, es necesario cambiar la palabra “mujer” y utilizar otra. En la traducción queer elegí “persona”. Esta decisión se ajusta de manera apropiada a la historia, pues el personaje simplemente se referiría a que en su vida actual es un animal mientras que en la anterior fue un ser humano. Desde el inicio del texto comienza a borrarse el binario para hacer que los personajes no sean identificados con un género u otro, estrategia que me permite reflexionar acerca del cambio de objetivos en el original y la traducción. Mientras que la colección de Donoghue demuestra un interés evidente por ensalzar a la mujer y darle un papel central más allá de su relación con el hombre, mi traducción borra el género en los personajes y los convierte en espejos en los que cualquiera podría reflejarse. Es una suerte que Donoghue no haya retenido el título original, pues así se resuelve automáticamente un problema que en la

traducción queer habría tenido que ser abordado (una solución para “Bella”). Dado que a lo largo del texto tampoco se da a conocer un nombre para la protagonista, no tuve que darle otro. Sin embargo, como se nota en la siguiente unidad, hay otros personajes que sí requieren una propuesta que inevitablemente cambia de manera drástica el texto.

b)

Original	Traducción	Traducción queer
I was beautiful, or so my father told me. My oval mirror showed me a face with nothing written on it. I had suitors a plenty but wanted none of them: their doggish devotion seemed too easily won.	Era hermosa, o eso me decía mi padre. Mi espejo oval me mostraba un rostro sin nada escrito en él. Tenía muchos pretendientes pero no quería saber nada de ellos: me parecía haber ganado su devoción lambiscona muy fácilmente.	Tenía belleza, o eso me decían. Mi espejo oval me mostraba un rostro sin nada escrito en él. Había personas que querían estar conmigo, pero yo de eso no quería saber nada: me parecía haber ganado su devoción lambiscona muy fácilmente.

b) En esta unidad, hay tres secciones problemáticas. En la primera oración, debí cambiar el adjetivo “hermosa” a causa de la marca de género. Este es un obstáculo que se presentó a lo largo de gran parte de la traducción. La mayoría

de las veces tuve que escribir una versión muy distinta de la oración original para transmitir lo mismo sin incluir el género del personaje. La alternativa “tenía belleza” para traducir “I was beautiful” resulta adecuada gracias a que se puede pensar en un paralelismo entre uno de los temas centrales del cuento: el paso del tiempo. Además de que la voz narrativa relata su historia con la experiencia de haber vivido toda una vida, la idea de lo efímero (que también se representa en la rosa como símbolo en el cuento) es una parte esencial para entender la historia. Por ello, la idea de “tener belleza”, como si se tratara de una posesión y no de una cualidad intrínseca del ser, se opone a “ser bello o bella”. Esta insinuación, aunque sutil, añade otro significado a la oración.

En la misma oración, aparece el primer personaje que, debido a la mención específica de un género, debió transformarse. En la traducción, el padre de la protagonista parece tener el mismo papel que en el cuento original de Leprince. Es quien inicia el conflicto de la historia al entregar a su hija y también es por quien Bella debe escapar del castillo de la Bestia para ir a verlo cuando está enfermo. En la versión queer, sin embargo, decidí no referirme al personaje en ese momento, pues eliminarlo por completo no fue una opción viable en los primeros borradores de mi traducción. No obstante, en el caso específico de esta oración pude ver que la importancia no era precisamente el padre, sino la distinción entre lo que el personaje dice de sí misma y cómo la describen los demás. En otras palabras, me parece que esta oración subraya

que la protagonista no toma su belleza como un hecho, sino como una percepción subjetiva. Así, opté por la traducción “o eso me decían”; de esa manera, pude deshacerme de la palabra “padre” y enfatice esa interpretación.

Por último, la siguiente oración en la misma unidad también tiene un sustantivo que debí reformular; simplemente lo transformé en otro que no especificara el género de los pretendientes. Opté por la traducción “las personas que habían mostrado interés en mí”.

c)

Original	Traducción	Traducción queer
<p>My father lifted heavy trunks till veins embroidered his forehead. He found me a blanket to wrap my mirror in for the journey. My sisters held up their pale sleek fingers and complained to the wind. How could they be expected to toil with their hands? I tucked up my skirts and got on with it.</p>	<p>Mi padre levantó pesados baúles hasta que su frente se bordó de venas. Me encontró una sábana para proteger mi espejo durante el viaje. Mis hermanas alzaron sus dedos pálidos y delgados para quejarse con el viento. ¿Cómo podíamos esperar que hicieran algo más con sus manos?</p>	<p>Quien Me Procreó levantó pesados baúles hasta que su frente se bordó de venas. Me encontraron una manta para proteger mi espejo durante el viaje. Mis Familiares alzaron sus dedos pálidos y delgados para quejarse al viento. ¿Cómo podíamos esperar que trabajaran con las manos?</p>

	Me arremangué la falda y puse manos a la obra.	Pero yo me arremangué la ropa y puse manos a la obra.
--	--	---

c) En la tercera unidad que elegí para este comentario, la dificultad fue reemplazar dos personajes: el padre y las hermanas. Para resolver el problema del padre, propongo reemplazarlo por el pronombre relativo Quien Me Procreó. Decidí marcar a los personajes principales con mayúsculas. Sugiero que estas marcas tipográficas y su repetición a lo largo del texto ayudan a que el lector distinga claramente de qué personaje se está hablando. De esta manera puedo provocar extrañeza pero no confusión. Usé la misma estrategia de escribir con mayúsculas iniciales los nombres de los personajes al referirme a la bestia y a las hermanas, como puede verse a continuación.

En la unidad anterior expliqué una de las funciones del padre; en cuanto a las hermanas, parecen ser un punto de comparación que resalta las virtudes de Bella. En este ejemplo se demuestra la buena voluntad y el gusto por el trabajo duro de la protagonista, mientras que sus hermanas representan una mentalidad materialista y caprichosa que se opone a la diligencia y la bondad de la voz narrativa. Supuse que podría conservar ese efecto aunque hiciera que en ninguno de los casos se mencionara el género. De esa manera, pude eliminar el binario en cuestión y mantener algunas funciones, como la de las hermanas,

que sirve de oposición a las características del personaje protagónico. Decidí referirme a ellas con el sustantivo “mis Familiares”. Así, puedo preservar la mención del lazo familiar sin revelar el género. De hecho, esto acercaría a la traducción con el texto original de Leprince, en el que Bella tiene hermanos y hermanas. Por cierto, a pesar de que pude haber optado por escribir “hermanos” o “hermanas y hermanas”, me di cuenta de que necesitaría una estrategia que no utilizara el masculino genérico ni ambos géneros (como en la segunda alternativa) para hacer énfasis en la borradura del masculino y el femenino de los personajes. En la última oración de la unidad hubo un problema mucho más sencillo de solucionar. Puesto que la palabra “falda” remitiría casi automáticamente a una mujer, simplemente la cambié por “ropa” (como también lo hice en el caso de la palabra “camisas” más adelante).

d)

Original	Traducción	Traducción queer
My sisters sat just outside the door, in case a prince should ride by.	Mis hermanas se sentaban justo afuera de la puerta, por si un príncipe pasaba.	Mis Familiares se sentaban justo afuera de la puerta de las casas, por si alguien de la realeza pasaba.

d) Esta unidad también demuestra el problema de remplazar a las hermanas y, además, tiene la dificultad extra de buscar una manera de transformar el sustantivo “príncipe”. Opté por la frase “alguien de la realeza” para no alterar demasiado la oración y permitir que el binario siguiera alejado de la redacción.

e)

Original	Traducción	Traducción queer
We piled every blanket we possessed on top of him; still his tremors shook the bed. My sisters wept and cursed, but he couldn't hear them. They cried themselves to sleep beside the fire.	Apilamos sobre él todas las mantas que teníamos; aun así sus temblores sacudían la cama. Mis hermanas lloraban y maldecían, pero él no podía escucharlas. Lloraron hasta quedarse dormidas junto a la fogata.	Apilamos sobre Quien Me Procreó todas las mantas que teníamos; aun así sus temblores sacudían la cama. Mis Familiares lloraban y maldecían, pero Quien Me Procreó no podía escuchar nada. Mis Familiares lloraron hasta conciliar el sueño junto a la fogata.

e) Esta unidad ejemplifica un problema al que me enfrenté en varias secciones del texto, en las que me encontraba con adjetivos o participios. En la traducción del cuento de Donoghue, se encuentra el participio “dormidas”. En la traducción queer le di la vuelta con la frase adverbial “hasta conciliar el sueño”.

A pesar de que este tipo de soluciones alargan la oración, puede mantenerse el sentido resolviendo el problema del género.

f)

Original	Traducción	Traducción queer
Father, I said, I will be ready to leave in the morning.	Padre, dije, estaré lista para partir en la mañana.	Tendré todo listo para partir en la mañana, dije.

f) Esta unidad es representativa de un problema al que me enfrenté a lo largo de toda la traducción. En los diálogos, fue necesario deshacerme de las referencias a los personajes que ya he mencionado más arriba. En vez de referirme constantemente a la familia o de repetir el pronombre relativo, decidí cambiar la sintaxis en gran parte de estos casos. Como se ve en la traducción queer de esta unidad, simplemente eliminé el vocativo y trasladé el comentario de la voz narrativa al final de la oración. Puesto que en este ejemplo y muchos otros se estaría dirigiendo exclusivamente al padre, me pareció suficiente con que la intervención de la voz narrativa dejara claro quién le habla a quién.

g)

Original	Traducción	Traducción queer
There were a hundred dresses cut to my shape.	Había cien vestidos hechos a mi medida.	Había cientos de prendas hechas a mi medida.

g) Esta unidad también es representativa de otro obstáculo que pude resolver fácilmente y que no se presentó mucho a lo largo de la traducción. En la oración, la palabra “vestidos” podría insinuar el género del personaje protagónico; para evitarlo, decidí remplazar la palabra por una más neutral: “prendas”. No hubo mayor dificultad.

h)

Original	Traducción	Traducción queer
Taking leave on the steps, the beast said, I must tell you before you go: I am not a man.	Despidiéndose en las escaleras, la bestia dijo: Debo decirte antes de que te vayas: No soy un hombre.	Despidiéndose en las escaleras, la Bestia dijo: Debo decirte antes de que te vayas: No soy lo que parezco.

h) Esta unidad de traducción presenta un problema que se vincula de manera estrecha con un punto crucial en el cuento de Donoghue. Se trata del primer momento en que la Bestia le confiesa a la protagonista que no es un hombre.

Como lo expliqué más arriba, la protagonista no entiende lo que la Bestia quiere decirle e interpreta sus palabras de manera distinta, pues piensa que es una criatura (puesto que “no es un hombre”). Para conservar este conflicto en la narración y continuar con el objetivo marcado, opté por traducir “I am not a man” como “No soy lo que parezco”. Me pareció que se trata de una solución que preserva la tensión de ese momento y evita la mención de un género específico. Además, argumento que el conflicto entre la apariencia y el ser, con el que Donoghue juega a lo largo del cuento, puede verse también en la oración que propongo en esta unidad. Al llevar a cabo la traducción queer, me pregunté muchas veces si podría encontrar pistas en el texto original sobre la idea que propongo de que los personajes se conviertan en vasijas neutrales con las que el lector pueda identificarse sea cual sea su género. Me parece que es posible sugerir esa lectura en oraciones como la siguiente: “Mi espejo oval me mostraba un rostro sin nada escrito en él” (27). Tanto en este momento como en otros posteriores (como cuando se habla de la máscara de la Bestia y de cómo la protagonista trata de imaginar la verdadera cara de la Bestia mirando su propio rostro en el espejo dorado) se lee el tema de la distancia abismal entre la apariencia superficial de los personajes y su verdadera esencia. La traducción queer de la última oración de esta unidad refuerza esa lectura.

i)

Original	Traducción	Traducción queer
And as the years flowed by, some villagers told travelers of a beast and a beauty who lived in the castle and could be seen walking on the battlements, and others told of two beauties, and others, of two beasts.	Y conforme pasaron los años, algunos aldeanos les contaban a los viajeros sobre una bestia y una bella que vivían en el castillo y podían verse caminando sobre las almenas, y otros hablaban de dos bellas, y otros, de dos bestias.	Y conforme pasaron los años, algunos aldeanos les contaban a los viajeros sobre una Bestia y una persona que vivían en el castillo y podían verse caminando sobre las almenas, y otros hablaban de dos amantes, y otros, de dos bestias.

i) Este otro ejemplo seleccionado es la traducción de la oración final, quizá el pasaje más memorable del cuento de Donoghue. En primer lugar, me pareció importante conservar la repetición de la conjunción “y” con tal de enfatizar el efecto de acumulación en torno a lo que “se dice” acerca de los personajes. Una vez más, la eliminación de las marcas de género provocó que se subrayara la contraposición entre lo animal y lo humano (“algunos aldeanos les contaban a los viajeros sobre una bestia y una persona), sin importar cuál sea el género de estos personajes. ¿Podría ser que la traducción queer resalta esta comparación mediante la cual sería más fácil leer una oposición entre el mundo humano y

el instinto animal como posible significado? Lo más importante fue preservar esta idea, por lo que opté por la traducción “otros hablaban de unos amantes, y otros, de dos bestias” en la última parte para plasmar tanto como pudiera la belleza de la oración original mediante la imagen de dos “amantes” (el sustantivo neutral que aproveché) y las bestias.

*

Como se puede observar en el análisis de las unidades de traducción elegidas, la traducción queer se distingue de una más apegada al texto original en que cambia el enfoque interpretativo. Mientras que el texto de Donoghue se preocupa por proponer una versión lésbica, la traducción queer ignora el género de los personajes y presenta una visión más ambigua y extraña de la voz narrativa y los personajes que la rodean. Una traducción que transgrede de tal forma la propuesta original, sin embargo, aprovecha la cualidad de desobediencia que pueden adoptar las traducciones, pues esta disciplina “representa una de las herramientas más privilegiadas para la negociación y reproducción del género y las identidades” (Flotow 1999, 286). Podríamos pensar que, en la traducción queer, los personajes se vuelven recipientes arquetípicos (la figura del hijo o la hija, la figura de autoridad, los amantes, el monstruo, etcétera) que, sin la distinción de un género específico, cumplen con su cometido en textos como el cuento de hadas, en el que es más importante la función que representan en cuanto al progreso de un conflicto (romántico en el

caso de “La bella y la bestia”) que termina por resolverse de manera positiva. Podría argumentarse, por otro lado, que hay funciones en el cuento relacionadas directamente con el sexo del personaje. Propongo que en los cuentos estas personas pueden reducirse simplemente a una “figura de autoridad”, como en el caso del padre. Con estos cambios quizá es posible demostrar que el género puede ser prescindible si lo esencial es rescatar las cualidades más primitivas de los personajes. En el caso del personaje que en el original era la Bella, por ejemplo, podemos ver a una persona que se rebela al hastío de la cotidianidad, termina siendo víctima de una fuerza animal y toma consciencia de que en realidad se trata de otra persona como cualquiera. Sugiero que la versión queer, por lo tanto, ayuda a enfatizar la acción y los pensamientos en la narración despejando las implicaciones del género.

5.1.2 Dificultades relacionadas con el concepto del drag

Como escribí en el capítulo anterior, el drag es una forma de enfatizar las convenciones que nos dicen cómo se viste y comporta un hombre o una mujer. De manera metafórica, en la práctica de la traducción, propuse una idea de drag como herramienta de transformación en las palabras, una manera de travestirlas para que, de manera exagerada, indiquen una identidad particular. En las siguientes unidades de traducción retomo los casos que mejor

ejemplifican esta dificultad. Mi estrategia consistente en todas las unidades fue elegir palabras que cumplieran con las características del drag y que estuvieran dentro del mismo campo semántico. Para lograrlo, utilicé una herramienta en línea³ con el fin de detectar repeticiones en un texto. Además de las repeticiones evidentes de los personajes (Bestia, Familiares, Quien Me Procreó), encontré otras palabras como “rosa”, “castillo” y “espejo”, que se repiten doce, once y diez veces en el texto, respectivamente. Decidí concentrarme en esos sustantivos para la experimentación con el concepto del drag. En las siguientes unidades me propongo sustituir estas palabras en algunas de las oraciones de la traducción queer y optar por sinónimos que ayuden a provocar un sentimiento de extrañeza utilizando otros términos exagerados, hiperbólicos o incluso otras que ya estén en desuso. En la mayoría de los casos, replacé las palabras a lo largo del texto para tratar de crear un contraste sin que los sinónimos borren todos los términos originales.

a) “Castillo”

Original	Traducción	Traducción queer
That night in his delirium he raved of a blizzard and a castle, a	Esa noche en su delirio desvarió acerca de una nevasca y un castillo,	Esa noche, en su delirio, Quien Me Procreó desvarió acerca

3. <http://www.repetition-detector.com/?p=online>

stolen rose and a hooded beast.	una rosa robada y una bestia encapuchada.	de una nevasca y un alcázar, una rosa robada y una Bestia encapuchada.
---------------------------------	---	--

a) “Castillo”

Original	Traducción	Traducción queer
There had been no wedding or christening in that castle for a whole generation.	No se habían celebrado bodas ni bautizos en ese castillo durante toda una generación.	No se habían celebrado bodas ni bautizos en esa fortificación durante toda una generación.

a) “Castillo”

Original	Traducción	Traducción queer
Though I explored the castle from top to bottom over the first few days, I found no trace of the missing queen. Instead there was a door with my name on it, and the walls of my room were white satin.	Aunque exploré el castillo de arriba abajo a lo largo de los primeros días, no encontré huella alguna de la reina extraviada, pero sí una puerta con mi nombre, y los muros de mi habitación eran de satín blanco.	Aunque exploré la fortaleza de arriba abajo a lo largo de los primeros días, no encontré huella alguna de quien, según las historias, se había extraviado aquí, pero sí una puerta con mi nombre, y los muros de

		mi habitación eran de satín blanco.
--	--	--

En las tres unidades que utilizo como ejemplo, disfracé la palabra “castillo” con “alcázar”, “fortaleza” y “fortificación”. En la primera unidad, me pareció que el contexto de la oración (el delirio nocturno del padre) me daba la oportunidad perfecta para introducir el sinónimo “alcázar” como palabra extraña que, sin embargo, puede adjudicarse a la demencia temporal del personaje. Según el DRAE, una de las acepciones de la palabra significa “Casa real o habitación del príncipe, esté o no fortificada”⁴, por lo que el sinónimo refuerza el campo semántico que está presente en el cuento cuando se habla de la reina, el castillo y la bestia. Sucede lo mismo con las palabras “fortaleza” y “fortificación” que, aunque no son exactamente la traducción de “castle”, se encuentran en oraciones en las que se menciona el castillo unas cuantas oraciones antes, por lo que para el lector sería fácil identificar que se trata del mismo espacio, el mismo lugar.

b) “Rosa”

Original	Traducción	Traducción queer
----------	------------	------------------

4. <https://dle.rae.es/?id=0NO8Xkn>

The rose, stiff against the mirror, was still red.	La rosa, rígida contra el espejo, aún era roja	La rosa, rígida contra el espejo, ahora era amarilla, como un cempasúchil.
--	--	--

b) “Rosa”

Original	Traducción	Traducción queer
My sisters asked for heavy dresses, lined cloaks, fur-topped boots, anything to keep the wind out. I knew that nothing could keep the wind out, so I asked for a red rose just opening.	Mis hermanas pidieron vestidos pesados, mantos forrados, botas con adornos de piel, cualquier cosa para cubrirse del viento. Yo sabía que nada podía cubrirme del viento, así que pedí una rosa roja a punto de abrir.	Mis Familiares pidieron ropa pesada, pañuelos bordados a mano, botas con adornos de piel, cualquier cosa para cubrirse del viento. Yo sabía que nada podía cubrirme del viento, así que pedí una rosa negra a punto de abrir.

b) “Rosa”

Original	Traducción	Traducción queer
For a red rose and his life and a box of gold, my father had promised the beast the first thing	Por una rosa roja y su vida, y una caja de oro, mi padre le había prometido a la bestia lo	Por una flor roja y su vida, y una caja de oro, Quien Me Procreó le había prometido a la Bestia lo primero que

he saw when he reached home.	primero que viera cuando llegara a casa.	viera cuando llegara a casa.
------------------------------	--	------------------------------

En estas unidades, que tienen en común la palabra “rosa”, aproveché tres estrategias distintas para plasmar la estrategia del drag literario. En la primera unidad, agrego contenido a la oración para evidenciar la transformación manipulada del sustantivo. Mediante una comparación (“amarilla, como un cempasúchil) me permito cambiar el color y la flor al mismo tiempo. Puesto que en México el cempasúchil remite inmediatamente a la muerte, me pareció pertinente incluirlo al lado de la rosa, cuya relación con lo efímero y el artificio temporal de la belleza convierten a estas dos flores en símbolos adecuados para el cuento. En la segunda unidad, en cambio, decidí no transformar el sustantivo, sino simplemente calificarlo de otra manera. En lugar del color rojo, ubicuo en todo el texto, en esta oración lo cambio por el negro, una vez más para reforzar la idea de la muerte. Además, me permite trabajar con la idea de la distancia entre el deseo de la protagonista y la realidad que vive. En este punto, el personaje pide una rosa de color negro, pero el padre termina trayéndola una flor con “pétalos escarlata”. Este cumplimiento a medias de su deseo es consistente respecto de la ruptura de expectativas que se vive en otros momentos (cuando descubre el verdadero rostro de la bestia, por ejemplo). Por otro lado, en la tercera unidad, utilizo una

estrategia totalmente opuesta a la exageración. La rosa se transforma simplemente en una “flor”. En el contexto de la historia en esa escena, el personaje reflexiona acerca de cómo el padre pudo prometer una vida a cambio de posesiones materiales como una caja de oro y una rosa. En la traducción queer se vuelve más fuerte el contraste entre la vida de un ser humano y un par de objetos cuando la rosa ni siquiera merece ser más que una flor cualquiera.

c) “Espejo”

Original	Traducción	Traducción queer
I sat in my satin-walled room, before the gold mirror	Me senté en mi habitación con muros de satín, ante el espejo dorado.	Me senté en mi habitación con muros de satín, ante el espejo, mi doble dorado.

c) “Espejo”

Original	Traducción	Traducción queer
And when I looked in the great gold mirror that night, I thought I could make out the shape of my father, lying with his feverish	Esa misma noche, al ver el gran espejo dorado, creí poder distinguir la figura de mi padre, recostado con	Y cuando vi el gran espejo dorado esa noche, creí poder distinguir, como en una bola de cristal, la silueta de Quien Me

face turned to the ceiling.	su rostro febril volteado hacia el techo.	Procreó, recostada con su rostro febril volteado hacia el techo.
-----------------------------	---	--

En estas dos unidades, opté por explorar el concepto del drag desde una perspectiva distinta. Si en vez de utilizar estrategias como la exageración o el remplazo me concentrara en reforzar la temática del cuento, ¿cómo podría lograrlo? A lo largo del relato, Donoghue utiliza los espejos para cuestionar la identidad del personaje principal y la percepción que tiene de sí misma. En varias ocasiones, cuando la bella trata de observar su rostro frente al cristal, no puede distinguirlo. En otros momentos, el espejo no es un objeto habitual, sino un instrumento mágico mediante el cual transportarse u obtener visiones de su padre. Aprovechando esta lectura, decidí volver más evidente el juego de los espejos y las identidades en el texto. En la primera unidad, obligo a la voz narrativa a describir el espejo como su “doble dorado”. Con esto, busco agregar un elemento inexistente en el original para contribuir a la idea de los cristales reflejantes como una continuación del yo. En la segunda unidad, la traducción queer propone agregar un símil para evidenciar que el espejo también es un objeto mágico: “creí poder distinguir, como en una bola de cristal, la silueta de Quien Me Procreó”. Con estas dos estrategias similares, propongo que el drag también puede funcionar como una explicación o una comparación adicional

que refuerce las lecturas del texto que el traductor desee subrayar. Puesto que se trata de información que no está presente en el texto fuente, podemos pensar estas inclusiones como revestimientos de los sustantivos que agregan capas de significado.

*

Como lentejuelas brillantes encima de una tela más sobria, estos cambios que disfrazan a la traducción dan cuenta de la búsqueda de pistas para señalar con elementos extraños, sinónimos, exageraciones y símbolos nuevos la presencia creativa del traductor. La estrategia del drag me permitió ofrecer una voz distinta a la que se encuentra en el original sin utilizar un tratamiento demasiado invasivo que eliminara otras características importantes y que se conectan con el estilo y la narración de Donoghue. Ya que, en los estudios queer, el género es un acto performativo que se repite de manera cotidiana, el concepto del drag puede pensarse de manera metafórica, como lo hice en las unidades que propongo; “este tipo de juego teatral puede imitar categorías ‘estáticas’, puesto que en el drag estas mismas normas se presentan no como órdenes que obedecer, sino como imperativos que citar, transformar y volver queer” (Bermann 292). Es decir que, bajo el cobijo del drag, el texto fuente deja de ser un molde para convertirse en una paleta de matices que el traductor puede tomar para utilizar los mismos colores o mezclar sus propios tonos. El texto meta es el lienzo donde ensayar estas experimentaciones, quizá radicales.

5.2 Traducción anotada de “The Tale of the Rose”

En esta sección, especifico algunos problemas o decisiones acerca de mi proceso de traducción y en torno a dificultades en general mediante notas al pie.

El cuento de la rosa

En esta vida no tengo que hacer más que jugar en el viento, pero en la pasada mi destino fue ser una persona.

Tenía belleza, o eso me decía Quien Me Procreó. Mi espejo oval me mostraba un rostro sin nada escrito en él. Había personas que querían estar conmigo, pero yo de eso no quería saber nada: me parecía haber ganado su devoción lambiscona muy fácilmente. Yo tenía hambre de magia, aun entonces. Quería algo improbable y perfecto como una rosa que apenas se abre.

Entonces, en una tormenta primaveral naufragaron las naves de Quien Me Procreó,⁵ y las personas que habían mostrado interés en mí ya no deseaban

5. La borradura del personaje del padre provoca que se elimine una crítica fundamental en “The Tale of the Rose”, una característica que también podría observarse en “La bella y la bestia”. Se trata del modelo patriarcal, representado por la imagen de este hombre, que vende a su hija y la utiliza como objeto de intercambio para salvar su vida. En el original se trata de una idea que evidencia la necesidad de una visión feminista —la de no objetivar a la mujer ni utilizarla como moneda de cambio—, pero en la traducción se transforma en la idea de un ente con más autoridad e ingerencia (la familia), por lo que se

saber nada de mí. Miré mi espejo pero no vi mi reflejo, sino todos los lugares a los que jamás había ido.

La servidumbre estaba ahí un día y se fue al siguiente; parecía que se había fundido con el campo. Las hojas y los papeles del año pasado volaban por el patio mientras empacábamos para irnos. Quien Me Procreó levantó pesados baúles hasta que su frente se bordó de venas. Me encontró una manta para proteger mi espejo durante el viaje. Mis Familiares alzaron sus dedos pálidos y delgados para quejarse al viento. ¿Cómo podíamos esperar que trabajaran con las manos?

Pero yo me arremangué la ropa y puse manos a la obra. Me provocó un extraño placer ver que mis brazos podían soportar las cosas por las que me agachaba. No se trataba de ser superior, simplemente podía ver más allá.

Nuestro nuevo hogar era una cabaña; Quien Me Procreó me enseñó cómo clavar mi espejo a la pared resquebrajada. Había hierbas y pasto, pero ninguna rosa. Por el río, donde golpeaba la ropa de Quien Me Procreó contra las rocas negras hasta que quedara blanca, hallé algo de paz. Mis manos se adormecieron y mi cabello oscuro se enredó bajo el rayo del sol. Estaba lavando mi antiguo yo; para cuando llegó el pleno verano casi había terminado.

pierde la connotación presente en el texto de Donoghue. Esta potencial desventaja, sin embargo, se ve compensada por una fidelidad ideológica a la crítica de Donoghue, pues así como ella ha cuestionado la falsa superioridad de las figuras masculinas, la traducción queer destruye la falsa estabilidad del binario de género.

Mis Familiares se sentaban justo afuera de la puerta, por si pasaba alguien de la realeza. La brisa cálida de vez en cuando llevaba una carcajada desdeñosa hasta donde yo estaba.

Conforme se iba el verano en compañía de las aves distantes, Quien Me Procreó recibió la noticia de que una de sus naves había llegado a salvo hasta la costa después de todo. Los ojos pálidos de Quien Me Procreó se volvieron grandes como huevos. Lo que más deseaba, dijo, era traernos lo que más quisiéramos. Mis Familiares pidieron ropa pesada, pañuelos bordados a mano, botas con adornos de piel, cualquier cosa para cubrirse del viento. Yo sabía que nada podía cubrirme del viento, así que pedí una rosa negra a punto de abrir.

La primera nevada había caído antes de que Quien Me Procreó volviera a casa, pero sí me trajo una rosa. Mis Familiares esperaron en la entrada con los brazos cruzados. Yo corrí para darle la bienvenida al arbusto encorvado que se acercaba avanzando lentamente por el suelo blanco. Puse la rosa en mi mano antes de que se le cayera. Quien Me Procreó se vino abajo. Los pétalos eran color escarlata bajo su piel de escarcha.

Apilamos sobre Quien Me Procreó todas las mantas que teníamos; aun así sus temblores sacudían la cama. Mis Familiares lloraban y maldecían, pero Quien Me Procreó no podía escuchar nada. Mis Familiares lloraron hasta conciliar el sueño junto a la fogata.

Esa noche, en su delirio, Quien Me Procreó desvarió acerca de una nevasca y un alcázar, una rosa robada y una Bestia encapuchada. Entonces de pronto se despertó por completo. Me tomó de la muñeca y dijo: Te he vendido.

Contó la historia sin ilación y con rodeos, con saltos y ráfagas. Yo escuché, mientras acomodaba las piezas serradas de mi futuro. Por una flor roja y su vida, y una caja de oro, Quien Me Procreó le había prometido a la Bestia lo primero que viera cuando llegara a casa. Pensó que primero vería un gato. Esperaba ver primero un ave.

Mi corazón golpeaba el yunque de mi esternón. ¿Qué significa una promesa cuando se la hacemos a un monstruo?, susurré.

Cerró sus ojos temblorosos. No tiene caso, dijo, con la lengua seca en su boca. La Bestia nos encontrará, nos rastreará, nos olerá sin importar adónde corramos. Y después corrió agua por sus mejillas como si sus ojos se disolvieran. ¿Podrás perdonarme alguna vez?, dijo con una voz como de madera vieja, resquebrajada.

Sólo pude responder su pregunta con una propia. Poniendo mi mano sobre sus labios, musité, ¿quién de nosotros no vendería todo lo que tenemos para seguir vivos?

Quien Me Procreó volteó su rostro hacia la pared.

Tendré todo listo⁶ para partir en la mañana, dije.

Ahora quizá podrías decirme que debí sentir traición, pero en realidad temblaba de emoción. Debí sentirme como un objeto, pero por primera vez parecía que mi vida me pertenecía. Me marché como rehén, pero parecía que cabalgaba hacia una batalla.

Dejé que la rosa se secase junto a mi espejo, en caso de que algún día volviera a casa. Mis Familiares, con ojos de cebolla, vieron cómo partimos al amanecer. No podían entender por qué Quien Me Procreó no llevaba un arma para matar a la Bestia. Para mis Familiares una promesa no era algo que debía cumplirse.

El castillo estaba en medio de un bosque donde el sol jamás brilló. Todos los aldeanos a los que deteníamos para preguntarles por el camino escupían cuando escuchaban nuestro destino. No se habían celebrado bodas ni bautizos en esa fortificación durante toda una generación. Se decía que quien reinaba ahí había terminado en el exilio o en la cárcel, o que una Bestia encapuchada, que podía verse al anochecer caminando por las almenas, devoró a quien reinaba (aquí las historias divergían). Nadie había podido ver jamás el rostro de la Bestia y después vivido para describirlo.

6. En esta oración también hubo una reformulación para evitar el uso del adjetivo “lista” que revela el género, por lo que opté por una opción que, a pesar de alargar la frase, elimina el binario.

Nos detuvimos para descansar cuando la luz se diluía. Quien Me Procreó ojeó los caminos a través de los árboles, tratando de recordar su camino. Sus ojos giraban como lo hacen los de un cordero cuando los lobos lo rodean. Respiró profundamente y comenzó a hablar, pero yo dije: Calla.

La noche cayó antes de que llegáramos al castillo, pero la luz que se derramaba desde los portones nos guio a través de los árboles. La Bestia aguardaba al final de las escaleras, dando la espalda a la luz, envuelta en la oscuridad. Me esforcé para ver los contornos de la máscara. Imaginé una deformidad distinta por cada capa de tela negra.

Cuando sonó, la voz no era cruel, sino ronca, como si no se hubiera usado mucho en veinte años. La Bestia me preguntó: ¿Vienes por tu propia voluntad?

Así era. Podía sentir el asco en el estómago, pero así era.

La boca de Quien Me Procreó se abrió y se cerró varias veces, como si estuviera emitiendo palabras que el aire frío se tragaba. Besé sus mejillas acartonadas y vi cómo partía. Su rostro se perdió entre la crin del caballo.

Aunque exploré la fortaleza de arriba abajo a lo largo de los primeros días, no encontré huella alguna de quien, según las historias, se había extraviado aquí, pero sí una puerta con mi nombre, y los muros de mi habitación eran de satín blanco. Había cientos de prendas hechas a mi medida. El gran espejo me mostraba lo que quisiera ver. Tenía las llaves de todas las

habitaciones del castillo excepto donde dormía la Bestia. El primer libro que abrí decía con letras doradas: Tú mandas aquí: pide lo que desees.

Sólo durante la cena me encontraba en compañía de la Bestia. Tenía un cuarto propio, además de tiempo y tesoros a voluntad. Tenía todo lo que podría desear excepto la clave de la historia.

Durante la cena me acompañaba. A la Bestia le gustaba verme comer. Jamás me había percatado de mi manera de comer; cada vez que tragaba, me sonrojaba.

En la cena de la séptima noche, la Bestia habló. Yo tiré mi copa, y el vino recorrió toda la mesa. No recuerdo cuáles eran las palabras. La voz sonó amortiguada y ríspida desde el interior de la máscara.

Después de quince días, ya hablábamos como el viento y el tejado, los torrentes y el río, el gato y el ratón. La Bestia siempre era cortés; me preguntaba qué desprecio velaba esa cortesía. La Bestia siempre era amable; me preguntaba qué violencia se escondía tras esa amabilidad.

Tenía frío. El viento serpenteaba a través de las cortinas. No tenía compañía. En toda la heredad no había nadie como yo. Pero jamás había sentido en mí tanta belleza.

Me senté en mi habitación con muros de satín, ante el espejo, mi doble dorado. Miré profundamente el fondo de mi rostro e intenté imaginarme qué aspecto tendría la Bestia. Entre más horribles eran mis fantasías, más parecía

brillar mi rostro. Porque pensé que la Bestia debía ser todo lo que yo no era, oscuridad para mi luz, aspereza para mi suavidad, acritud para mi dulzura. Cuando caminé en las almenas bajo la luna menguante, la Bestia era la sombra grotesca que arrojaba tras de mí. Una noche, durante la cena, la Bestia dijo: Jamás has visto mi rostro. ¿Aún imaginas que soy un monstruo?⁷

Así era. La Bestia lo sabía.

Durante el día me sentaba al lado del fuego en mi habitación de satín blanco leyendo cuentos maravillosos. Había tantos libros en tantos estantes y yo sabía que podía llegar a la vejez sin ver su fin. El sonido que emitían las páginas al darles vuelta era el sonido de la magia. La sensación líquida y seca del papel bajo mis dedos era el tacto de la magia.

Una noche, durante la cena, la Bestia dijo: Jamás has sentido mi roce. ¿Aún te causo aversión?

Así era. La Bestia lo sabía.

Al amanecer me gustaba envolverme en pieles y caminar en la rosaleda. Los días se extendían; la luz se quedaba unos minutos más cada tarde. Los rosales alzaban sus dedos punzantes contra el cielo amarillo, enjaulándome.

Una noche, durante la cena, la Bestia preguntó: ¿Y si te dejo ir? ¿Te quedarías voluntariamente?

7. Me parece pertinente recordar en este punto que Donoghue no utiliza marcas de diálogo, por lo que decidí conservar esa característica en la traducción.

No lo haría. La Bestia lo sabía.

Y cuando vi el gran espejo dorado esa noche, creí poder distinguir, como en una bola de cristal, la silueta de Quien Me Procreó, recostada con su rostro febril volteado hacia el techo. El libro afirmaba que podía pedir lo que quisiera.

Partí en la mañana. Prometí regresar al octavo día, y lo dije en serio.

Despidiéndose en las escaleras, la Bestia dijo: Debo decirte antes de que te vayas: No soy lo que parezco.

Lo sabía. Cada cuento que había escuchado acerca de troles, ogros y duendes ascendió a mis labios.

La Bestia dijo: No entiendes.

Pero yo ya estaba cabalgando.

El viaje fue largo, pero mi sangre repiqueteaba. Estaba oscuro cuando llegué a casa. Mis Familiares susurraban mientras comía sopa. Quien Me Procreó volteó su rostro hacia mí y las lágrimas tallaron su camino a través de su cara. La rosa, rígida contra el espejo, ahora era amarilla, como un cempasúchil.

El tercer día Quien Me Procreó ya podía sentarse y caminar un poco. El quinto día todos estaba comiendo en la mesa y dando palmadas en mi rodilla. El séptimo día mis Familiares me dijeron susurrando que mi regreso al castillo seguramente mataría a Quien Me Procreó. Ya había pagado mi rescate,

dijeron, ¿qué podía poseerme para regresar con un monstruo? Los ojos de Quien Me Procreó me seguían por toda la cabaña.

Los días pasaron y llegó la primavera. Golpeé ropa sobre rocas negras en el río. Me sentí joven de nuevo, como si nada hubiese pasado, como si jamás hubiese existido una puerta con mi nombre en ella.

Pero una noche desperté y me encontré en una silla frente a mi espejo. En su fondo oscuro creí poder ver el jardín del castillo; sobre los árboles había una escarcha tardía y sobre el pasto había una silueta negra. Hallé la vieja rosa, acartonada dentro de mi puño cerrado, deshaciéndose hasta convertirse en nada.

Esta vez no le pedí permiso a nadie. Besé a Quien Me Procreó, que dormitaba, y susurré en su oído. No supe si me escuchó. Ensillé mi caballo y me fui antes de los primeros rayos.

Atardeció cuando llegué al castillo, y las puertas se abatían. Corrí por los campos, buscando tras cada árbol. Por fin llegué al rosal, donde los primeros capullos estaban encorvados contra el aire nocturno. Ahí encontré a la Bestia, un bulto arrugado devorado por el frío.

Jalé y jalé hasta que la máscara quedó descubierta. Respiré mi calor y besé el lugar que había calentado. Quité los velos uno por uno. ¿Seguramente no importaría lo que viera ahora?

Vi una cabellera negra como las rocas bajo el agua. Vi un rostro blanco como lino viejo. Vi labios rojos como una rosa que apenas se está abriendo.

Vi que la Bestia era una persona. Y que estaba respirando, lo cual parecía más importante.

Ésta era una historia extraña, una para cuya lectura tendría que aprender un nuevo lenguaje, una lengua que no podía aprender sino intentando leer la historia.

No podía aprender rápido pero lo hacía con tenacidad. Me tomó días enterarme de que no había nada monstruoso en esta persona que había vivido sin compañía en un castillo, poniendo acertijos incomprensibles a quienes querían formar parte de su vida, rehusándose a hacer las cosas que, se supone, deben hacer los de la realeza, hasta el día en que, sabiendo que nadie podría ver su verdadero rostro, hizo una máscara y desde entonces no le mostró su rostro a nadie. Me tomó semanas entender por qué la máscara sin rostro y el nombre de una Bestia podían elegirse por encima de todo lo que el gran mundo ofrecía. Después de buscar durante meses, vi que la belleza era infinitamente variada, la encontré tras su rostro blanco.

Me esforcé para resolver estos acertijos y darle sentido a nuestra historia, y antes de que lo supiera llegó el verano de nuevo, y las rosas rojas que apenas se estaban abriendo.

Y conforme pasaron los años, algunos aldeanos les contaban a los viajeros sobre una Bestia y una persona que vivían en el castillo y podían verse caminando sobre las almenas, y otros hablaban de dos amantes, y otros, de dos bestias.

Notas finales

A lo largo de esta traducción comentada, me di cuenta de que, como investigador y traductor, hay en mí un interés por acortar la distancia entre la teoría y la práctica. Me parece que siempre hay una fractura entre la teorización de un académico y el trabajo diario de un traductor. Mientras que el primero puede ver más allá del estado actual de la disciplina y proponer nuevas maneras de reflexionar acerca de la profesión, el traductor debe apegarse a una industria en particular con todas las ventajas y desventajas que eso implica. Por desgracia, la industria editorial tiene un papel bien definido para quien traduce: el producto que se traslada a otra lengua debe tener las cualidades necesarias para venderse y responder a un original autoritario y respetado. En la realidad, afuera de la academia, podríamos decir que muchas de las reflexiones teóricas simplemente no se toman en cuenta, por lo que quizá siempre se vivirá un desfase entre los avances de los Estudios de Traducción y la traducción como actividad profesional insertada en un modelo que no permite la experimentación ni la visibilidad creativa del traductor. Por ello, mi interés principal siempre fue aprovechar este espacio de ensayo en el que he podido probar nuevas ideas y propuestas.

Por otro lado, conforme el texto va cambiando según los ejes rectores que me propuse, podríamos preguntarnos si de verdad estamos ante una

traducción. Quizá tengamos en mente conceptos como adaptación, que en realidad es rescribir una obra cambiando el género (literario) o el medio, retomando ideas, personajes, narrativas o incluso el texto completo de una obra anterior para elaborar algo nuevo, es decir crear una relación intertextual. También podríamos pensar en las apropiaciones, que son un tratamiento más drástico del texto mediante el que se retoma la obra originaria y se transforma a tal punto que las relaciones intertextuales pueden pasar desapercibidas o no ser esenciales para entender ese texto nuevo y autónomo. Pensando en esas definiciones, me parece importante recordar que ese tipo de reescrituras también se consideran traducciones, como lo anoté en la sección teórica de este proyecto. A pesar de que el texto queer propuesto cumpla con características observadas en las adaptaciones o las apropiaciones, aún podemos hablar de una traducción.

Puesto que, como ya lo apunté en capítulos anteriores, las zonas sexuales intermedias tienen su paralelo traductológico en las áreas que se encuentran entre el original y el derivado, tuve siempre en mente un posible análisis de las traducciones como textos que cuentan, en distintos grados, con la autoría del escritor original y la del traductor. Para describir este fenómeno propongo el término “gradación autorial”. Así, una adaptación, por ejemplo, se ubicaría más cerca de la autoría del traductor, mientras que una traducción tradicional sería más cercana a la autoría del escritor del texto fuente.

En este proyecto también me preocupó reflexionar acerca de las convenciones, tanto del género como de la actividad traductora, y pude darme cuenta de que muchas de las ideas fijas acerca de la sexualidad y la traducción en realidad son constructos o convenciones. Me pareció esencial debatirlos y ofrecer una visión más flexible acerca de lo que se permite o no está bien visto hacer en una traducción. Y es que debemos recordar que el traductor trabaja en medio de una serie de normas, tanto lingüísticas como de comunicación, que supuestamente deberían servir de puente entre el autor y el lector. Por ello, la teoría queer definitivamente me ayudó a ver con otros ojos la disciplina y el análisis para reconsiderarlos como un medio de contacto entre dos lenguas que puede convertirse en campo fértil para sugerir nuevos significados. Así, pude hacerme preguntas como ¿por qué un traductor no puede ejercer un papel más creativo como autor? Si de cualquier manera la traducción se distanciará del original debido a aspectos negativos como omisiones o imprecisiones, ¿por qué no aprovechar esa desventaja y convertirla en una capacidad de diferenciar aun más el texto para enriquecerlo? Ésa fue mi intención en la traducción queer de “The Tale of the Rose” de Emma Donoghue. Poder plasmar mi identidad como traductor y tomar decisiones más drásticas para cambiar secciones del texto me dio un poder creativo que quizá no habría obtenido mediante alguna otra óptica. Por eso fue tan importante que la traducción reflejara los valores queer de una manera un poco más literal. Los ejes teóricos

que rescaté me ayudaron a materializar estas ideas en el texto de una forma más evidente.

Puesto que conceptos como los de equivalencia y fidelidad habían interesado tanto antes de la llegada de los Estudios de Traducción, también me gustaría invitar a dar un giro a estas palabras. ¿Por qué no hacer que una traducción sea fiel en espíritu —y no necesariamente en la superficie— al texto original. Pensada así, la traducción propuesta se trata de una interpretación fiel a los aspectos torales de la obra de Donoghue para ir más allá de una traducción más convencional, como, por ejemplo, la que propongo de las citas de los textos que estudié. Estas pueden considerarse una ilustración de ese tipo de traducción más tradicional que se opone a la otra, inspirada en los preceptos queer. En ese sentido, creo que la traducción queer del cuento abre la posibilidad de dibujar un vínculo entre la defensa lésbica y feminista que Donoghue presenta en *Kissing the Witch* y el interés por quitar la etiqueta binaria de “hombre y mujer” en la traducción y convertir a los personajes en vasijas universales con las que cualquiera podría identificarse, algo que también puede verse reflejado en la estrategia drag. Ambas obras se hermanarían gracias a que tienen un interés compartido por reaccionar ante una tradición limitante del pasado.

Aunque está claro que un experimento como éste quizá no sería bienvenido con fines más prácticos como el de una publicación comercial, me

parece crucial que los traductores contemos con espacios de prueba que nos permitan jugar con los textos, aprender de nuestra creatividad y eliminar las barreras de la práctica. También me interesa recalcar una idea que estuvo en mi mente a lo largo de esta investigación: cuanto más se borre la línea de género, más equidad habrá.

Bibliografía

- Bermann, Sandra. "Performing Translation". *A Companion to Translation Studies*. Bermann, Sandra et al., editores. Nueva York: Wiley Blackwell, 2014.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Kindle, Vintage, 2010.
- Bravo, Federico. "Arte de enseñar, arte de contar. En torno al exemplum medieval". Biblioteca Gonzalo De Berceo, IER Logroño, 1999, www.vallenajerilla.com/berceo/bravo/exemplum.htm.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. Nueva York: Routledge: 2010.
- Bottigheimer, Ruth B. *Fairy Tales: A New History*. Nueva York: State University of New York Press, 2009.
- Casey, Mark E. *et al.* "Introduction: At the Intersection of Feminist and Queer Debates". *Intersections Between Feminist and Queer Theory*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2006.
- Castro, Olga y Emek Ergun. "Introduction: Re-Envisioning Feminist Translation Studies". *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives*. Nueva York: Routledge, 2017.

- Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books, 2014.
- Diccionario del español de México*, El Colegio de México, 2019, dem.colmex.mx.
- Donoghue, Emma. "Kissing the Witch". Sitio web personal de la autora, 2016, www.emmadonoghue.com/bookass/short-story-collections/kissing-the-witch.html.
- _____. *Kissing the Witch*. Nueva York: Harper Collins, 1997.
- Epstein, B.J. y Robert Gillett. "Introduction". *Queer in Translation*. Nueva York: Routledge, 2017.
- Foucault, Michel. *Histoire de la Sexualité I. La volonté de savoir*. París: Gallimard, 1976.
- Flotow, Luise von. "Translating Women: From Recent Histories and Re-translations to «Queerying» Translation, and Metamorphosis". *Quaderns. Revista de Traducció* 19 (2012): 127-139.
- _____. "Genders and the Translated Text: Developments in 'Transformance'". *Estratto. Textus II* (1999): 275-288.
- Gamble, Sarah. *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. Londres: Routledge, 2006.
- Grossman, Edith. *Why Translation Matters*. New Haven: Yale University Press, 2010.

- Halperin, David M. *Saint Foucault*. Nueva York: Oxford University Press, 1995.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. Nueva York: University Press, 1996.
- Kosofsky, Eve. *Epistemology of the Closet*. Los Ángeles: University of California Press, 1990.
- Leprince de Beaumont, Jeanne Marie. “La belle et la bête”. *Fée Clochette*, 2016. feeclochette.chez.com/Beaumont/belle.html.
- MacCormack, Patricia. “Queer Posthumanism: Cyborgs, Animals, Monsters, Perverts”. En *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*, editado por Noreen Giffney y Michael O’Rourke, 112-129. Nueva York: Ashgate, 2012.
- Marinucci, Mimi. *Feminism Is Queer. The Intimate Connection Between Queer and Feminist Theory*. Nueva York: Zed Books, 2010.
- Marcus, Sara. *Girls to the Front. The True Story of the Riot Grrrl Revolution*. Nueva York: Harper Collins, 2010.
- Milton, John. “Between the Cat and the Devil: Adaptation Studies and Translation Studies”. *Journal of Adaptation in Film & Performance*. 2, no. 1 (2009): 47-63, doi: 10.1386/jafp.2.1.47/1.
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Traducido por Laurence Scott. Austin: University of Texas Press, 2009.

- Nida, Eugene. *The Theory and Practice of Translation*. Ámsterdam: United Bible Societies, 1982.
- Offen, Karen. (1988). "On the French origin of the words feminism and feminist". *Gender Issues*. 8 (2) (1998): 45-51, doi: 10.1007/BF02685596.
- Online Etymology Dictionary*, visitado el 4 de febrero de 2017, <http://www.etymonline.com/index.php?term=drag>.
- Orme, Jennifer. "Queer Desires in Emma Donoghue's *Kissing the Witch*". *Marvels & Tales*, Vol. 24, No. 1, *The Fairy Tale After Angela Carter* (2010), pp. 116 – 130. Wayne State University Press: <http://www.jstor.org/stable/41389030>.
- Rose, Emily. "Revealing and Concealing the Masquerade of Translation and Gender". En *Queer in Translation*, editado por B. J. Epstein y Robert Gillett, 61-83. Nueva York: Routledge, 2017.
- Shalmalee, Palekar. "Re-mapping Translation: Queering the Crossroads". En *Queer in Translation*, editado por B. J. Epstein y Robert Gillett, 29-39. Londres: Nueva York: Routledge, 2017.
- Silvey, Anita. *Children's Books and Their Creators*. Nueva York: Houghton Mifflin Company, 2002.
- Sherry, Simon. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Nueva York: Routledge, 2003.

- Spurlin, Williams J. "Introduction", en *Front Matter. Comparative Literature Studies* 51, no. 2 Special Issue: The Gender and Queer Politics of Translation: Literary, Historical, and Cultural Approaches (2014): I-Iii. doi:10.5325/complitstudies.51.2.fm.
- Sullivan, Niki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. Nueva York: Univeristy Press, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Adobe Digital Editions, Editions du Seuil, 1970.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. Nueva York: Routledge, 1995.
- Walters, Margaret. *Feminism: A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press, 2005.
- Weisseger, Roland. "Queering Translation: Transcultural Communication and the Site of the You". *Graduate Journal of Social Sciences*. EBSCO Publishing.
<http://gjss.org/sites/default/files/issues/chapters/papers/Journal-08-02--09-Weissegger.pdf>
- Wyke, Ben Van. "Imitating Bodies and Clothes. Refashioning the Western Conception of Translation". En *Thinking Through Translation with Metaphors*, editado por James St. André, 20-42. Nueva York: Routledge, 2010.

Zipes, Jack. ““The Dark Side of Beauty and the Beast: The Origins of the Literary Fairy Tale for Children”. *Proceedings of the Annual Conference of the Children’s Literature Association*. 119-125. Milwaukee: The Children’s Literature Association, 1981.

_____. *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. Londres: W.W. Norton, 2001.

_____. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2012.

Apéndice I

The Tale of the Rose

In this life I have nothing to do but cavort on the wind, but in my last it was my fate to be a woman.

I was beautiful, or so my father told me. My oval mirror showed me a face with nothing written on it. I had suitors a plenty but wanted none of them: their doggish devotion seemed too easily won. I had an appetite for magic, even then. I wanted something improbable and perfect as a red rose just opening.

Then in a spring storm my father's ships were lost at sea, and my suitors wanted none of me. I looked in my mirror, and saw, not myself, but every place I'd never been.

The servants were there one day and gone the next; they seemed to melt into the countryside. Last year's leaves and papers blew across the courtyard as we packed to go. My father lifted heavy trunks till veins embroidered his forehead. He found me a blanket to wrap my mirror in for the journey. My sisters held up their pale sleek fingers and complained to the wind. How could they be expected to toil with their hands?

I tucked up my skirts and got on with it. It gave me a strange pleasure to see what my back could bend to, my arms could bear. It was not that I was better than my sisters, only that I could see further.

Our new home was a cottage; my father showed me how to nail my mirror to the flaking wall. There were weeds and grasses but no roses. Down by the river, where I pounded my father's shirts white on the black rocks, I found a kind of peace. My hands grew numb and my dark hair tangled in the sunshine. I was washing my old self away; by midsummer I was almost ready.

My sisters sat just outside the door, in case a prince should ride by. The warm breeze carried the occasional scornful laugh my way.

As summer was leaving with the chilly birds, my father got word that one of his ships had come safe to shore after all. His pale eyes stood out like eggs. What he wanted most, he said, was to bring us each home whatever we wanted. My sisters asked for heavy dresses, lined cloaks, fur-topped boots, anything to keep the wind out. I knew that nothing could keep the wind out, so I asked for a red rose just opening.

The first snow had fallen before my father came home, but he did not have a rose for me. My sisters waited in the doorway, arms crossed. I ran to greet him, this bent bush who was my father inching across the white ground. I took the rose into my hand before he could drop it. My father fell down. The petals were scarlet behind their skin of frost.

We piled every blanket we possessed on top of him; still his tremors shook the bed. My sisters wept and cursed, but he couldn't hear them. They cried themselves to sleep beside the fire.

That night in his delirium he raved of a blizzard and a castle, a stolen rose and a hooded beast. Then all of a sudden he was wide awake. He gripped my wrist and said, Daughter, I have sold you.

The story came wild and roundabout, in darts and flurries. I listened, fitting together the jagged pieces of my future. For a red rose and his life and a box of gold, my father had promised the beast the first thing he saw when he reached home. He had thought the first thing might be a cat. He had hoped the first thing might be a bird.

My heart pounded on the anvil of my breastbone. Father, I whispered, what does a promise mean when it is made to a monster?

He shut his trembling eyes. It's no use, he said, his tongue dry in his mouth. The beast will find us, track us down, smell us out no matter where we run. And then water ran down his cheeks as if his eyes were dissolving. Daughter, he said in a voice like old wood breaking, can you ever forgive me?

I could only answer his question with one of my own. Putting my hand over his mouth, I whispered, Which of us would not sell all we had to stay alive?

He turned his face to the wall.

Father, I said, I will be ready to leave in the morning.

Now you may tell me that I should have felt betrayed, but I was shaking with excitement. I should have felt like a possession, but for the first time in my life I seemed to own myself. I went as a hostage, but it seemed as if I was riding into battle.

I left the rose dying against my mirror, in case I ever came home. My sisters, onion eyed, watched us leave at dawn. They couldn't understand why my father carried no gun to kill the beast. To them a word was not something to be kept.

The castle was in the middle of a forest where the sun never shone. Every villager we stopped to ask the way spat when they heard our destination. There had been no wedding or christening in that castle for a whole generation. The young queen had been exiled, imprisoned, devoured (here the stories diverged) by a hooded beast who could be seen at sunset walking on the battlements. No one had ever seen the monster's face and lived to describe it.

We stopped to rest when the light was thinning. My father scanned the paths through the trees, trying to remember his way. His eyes swiveled like lamb's do when the wolves are circling. He took a deep breath and began to speak, but I said, Hush.

Night fell before we reached the castle, but the light spilling from the great doors led us through the trees. The beast was waiting at the top of the

steps, back to the light, swaddled in darkness. I strained to see the contours of the mask. I imagined a different deformity for every layer of black cloth.

The voice, when it came, was not cruel but hoarse, as if it had not been much used in twenty years. The beast asked me, Do you come consenting?

I did. I was sick to my stomach, but I did.

My father's mouth opened and shut a few times, as if he was releasing words that the cold air swallowed up. I kissed his papery cheek and watched him ride away. His face was lost in the horse's mane.

Though I explored the castle from top to bottom over the first few days, I found no trace of the missing queen. Instead there was a door with my name on it, and the walls of my room were white satin. There were a hundred dresses cut to my shape. The great mirror showed me whatever I wanted to see. I had keys to every room in the castle except the one where the beast slept. The first book I opened said in gold letters: You are the mistress: ask for whatever you wish.

I didn't know what to ask for. I had a room of my own, and time and treasures at my command. I had everything I could want except the key to the story.

Only at dinner was I not alone. The beast liked to watch me eat. I had never noticed myself eating before; each time I swallowed, I blushed.

At dinner on the seventh night, the beast spoke. I knocked over my glass, and red wine ran the length of the table. I don't remember what the words were. The voice came out muffled and scratchy from behind the mask.

After a fortnight, we were talking like the wind and the roof slates, the rushes and the river, the cat and the mouse. The beast was always courteous; I wondered what scorn this courtesy veiled. The beast was always gentle; I wondered what violence hid behind this gentleness.

I was cold. The wind wormed through the shutters. I was lonely. In all this estate there was no one like me. But I had never felt so beautiful.

I sat in my satin-walled room, before the gold mirror. I looked deep into the pool of my face, and tried to imagine what the beast looked like. The more hideous my imaginings, the more my own face seemed to glow. Because I thought the beast must be everything I was not: dark to my light, rough to my smooth, hoarse to my sweet. When I walked on the battlements under the waning moon, the beast was the grotesque shadow I threw behind me.

One night at dinner the beast said, You have never seen my face. Do you still picture me as a monster?

I did. The beast knew it.

By day I sat by the fire in my white satin room reading tales of wonder. There were so many books on so many shelves, I knew I could live to be old without coming to the end of them. The sound of the pages turning was the

sound of magic. The dry liquid feel of paper under fingertips was what magic felt like.

One night at dinner the beast said, You have never felt my touch. Do you still shrink from it?

I did. The beast knew it.

By day I sat by the re in my white satin room reading tales of wonder. There were so many books on so many shelves, I knew I could live to be old without coming to the end of them. The sound of the pages turning was the sound of magic. The dry liquid feel of paper under fingertips was what magic felt like.

One night at dinner the beast said, You have never felt my touch. Do you still shrink from it?

I did. The beast knew it.

At sunset I liked to wrap up in furs and walk in the rose garden. The days were stretching, the light was lingering a few minutes longer each evening. The rosebushes held up their spiked fingers against the yellow sky, caging me in.

One night at dinner the beast asked, What if I let you go? Would you stay of your own free will?

I would not. The beast knew it.

And when I looked in the great gold mirror that night, I thought I could make out the shape of my father, lying with his feverish face turned to the ceiling. The book did say I was to ask for whatever I wanted.

I set off in the morning. I promised to return on the eighth day, and I meant it when I said it.

Taking leave on the steps, the beast said, I must tell you before you go: I am not a man.

I knew it. Every tale I had ever heard of trolls, ogres, goblins, rose to my lips.

The beast said, You do not understand.

But I was riding away.

The journey was long, but my blood was jangling bells. It was dark when I reached home. My sisters were whispering over the broth. My father turned his face to me and tears carved their way across it. The rose, stiff against the mirror, was still red.

By the third day he could sit up in my arms. By the fifth day he was eating at table and patting my knee. On the seventh day my sisters told me in whispers that it would surely kill him if I went back to the castle. Now I had paid my ransom, they said, what could possess me to return to a monster? My father's eyes followed me round the cottage.

The days trickled by it was spring. I pounded shirts on black rocks down by the river. I felt young again, as if nothing had happened, as if there had never been a door with my name on it.

But one night I woke to find myself sitting in front of my mirror. In its dark pool I thought I could see the castle garden, a late frost on the trees, a black shape on the grass. I found the old papery rose clenched in my fist, flaking into nothing.

This time I asked no permission of anyone. I kissed my dozing father and whispered in his ear. I couldn't tell if he heard me. I saddled my horse, and was gone before first light.

It was sunset when I reached the castle, and the doors were swinging wide. I ran through the grounds, searching behind every tree. At least I came to the rose garden, where the first buds were hunched against the night air. There I found the beast, a crumpled bundle eaten by frost.

I pulled and pulled until the padded mask lay uppermost. I breathed my heat on it, and kissed the spot I had warmed. I pulled off the veils one by one. Surely it couldn't matter what I saw now?

I saw hair black as rocks under water. I saw a face white as old linen. I saw lips red as a rose just opening.

I saw that the beast was a woman. And that she was breathing, which seemed to matter more.

This was a strange story, one I would have to learn a new language to read, a language I could not learn except by trying to read the story.

I was a slow learner but a stubborn one. It took me days to learn that there was nothing monstrous about his woman who lived alone in a castle, setting all her suitors riddles they could make no sense of, refusing to do the things that queens are supposed to do, until the day when, knowing no one who could see her true face, she made a mask and from then on showed her face to no one. It took me weeks to understand why the faceless mask and the name of a beast might be chosen over all the great world had to offer. After months of looking, I saw that beauty was infinitely various, and found it behind her white face.

I struggled to guess these riddles and make sense of our story, and before I knew it summer was come again, and the red roses just opening.

And as the years flowed by, some villagers told travelers of a beast and a beauty who lived in the castle and could be seen walking on the battlements, and others told of two beauties, and others, of two beasts.

Apéndice II (Traducción convencional)

El cuento de la rosa

En esta vida no tengo que hacer más que jugar en el viento, pero en la pasada mi destino fue ser una persona.

Era hermosa, o eso me decía mi padre. Mi espejo oval me mostraba un rostro sin nada escrito en él. Tenía muchos pretendientes, pero no quería saber nada de ellos: me parecía haber ganado su devoción lambiscona muy fácilmente. Yo tenía hambre de magia, aun entonces. Quería algo improbable y perfecto como una rosa que apenas se abre.

Entonces, en una tormenta primaveral, las naves de quien me procreó naufragaron, y mis pretendientes ya no querían saber nada de mí. Miré mi espejo, pero no vi mi reflejo, sino todos los lugares a los que jamás había ido.

Los sirvientes estaban ahí un día y se fueron al siguiente; parecía que se habían fundido en el campo. Las hojas y los papeles del año pasado volaban por el patio mientras empacábamos para irnos. Mi padre levantó pesados baúles hasta que su frente se bordó de venas. Me encontró una manta para proteger mi espejo durante el viaje. Mis hermanas alzaron sus dedos pálidos y delgados para quejarse al viento. ¿Cómo podíamos esperar que trabajaran con las manos?

Me arremangué la falda y puse manos a la obra. Me provocó un extraño placer ver que mis brazos podían soportar las cosas por las que me agachaba. No se trataba de ser superior a mis hermanas, solo se trataba de que podía ver más allá.

Nuestro nuevo hogar era una cabaña; mi padre me enseñó cómo clavar mi espejo a la pared resquebrajada. Había hierbas y pasto, pero ninguna rosa. Por el río, donde golpeaba las camisas de mi padre contra las rocas negras hasta que quedaran blancas, hallé algo de paz. Mis manos se adormecieron y mi cabello oscuro se enredó bajo el rayo del sol. Estaba lavando mi antiguo yo; para cuando llegó el pleno verano casi había terminado.

Mis hermanas se sentaban justo afuera de la puerta, por si un príncipe pasaba. La brisa cálida de vez en cuando llevaba una carcajada desdeñosa hasta donde yo estaba.

Conforme se iba el verano en compañía de las aves distantes, mi padre recibió la noticia de que una de sus naves había llegado a salvo hasta la costa después de todo. Sus ojos pálidos se volvieron grandes como huevos. Lo que más deseaba, dijo, era traernos lo que más quisiéramos. Mis hermanas pidieron vestidos pesados, mantos forrados, botas con adornos de piel, cualquier cosa para cubrirse del viento. Yo sabía que nada podía cubrirme del viento, así que pedí una rosa roja a punto de abrir.

La primera nevada había caído antes de que mi padre volviera a casa, pero sí me trajo una rosa. Mis hermanas esperaron en la entrada, con los brazos cruzados. Yo corrí para darle la bienvenida a ese arbusto encorvado, mi padre, que avanzaba lentamente por el suelo blanco. Puse la rosa en mi mano antes de que se le cayera. Mi padre se vino abajo. Los pétalos eran color escarlata bajo su piel de escarcha.

Apilamos sobre él todas las mantas que teníamos; aun así, sus temblores sacudían la cama. Mis hermanas lloraban y maldecían, pero él no podía escucharlas. Lloraron hasta quedarse dormidas junto a la fogata.

Esa noche en su delirio desvarió acerca de una nevasca y un castillo, una rosa robada y una bestia encapuchada. Entonces de pronto se despertó por completo. Me tomó de la muñeca y dijo: Hija, te he vendido.

Contó la historia sin ilación y con rodeos, con saltos y ráfagas. Yo escuché, mientras acomodaba las piezas serradas de mi futuro. Por una rosa roja y su vida, y una caja de oro, mi padre le había prometido a la bestia lo primero que viera cuando llegara a casa. Pensó que primero vería un gato. Esperaba ver primero un ave.

Mi corazón golpeaba el yunque de mi esternón. Padre, susurré, ¿qué significa una promesa cuando se la hacemos a un monstruo?

Cerró sus ojos temblorosos. No tiene caso, dijo, con la lengua seca en su boca. La bestia nos encontrará, nos rastreará, nos olerá sin importar adónde

corramos. Y después corrió agua por sus mejillas como si sus ojos se disolvieran. Hija, dijo con una voz como de madera vieja, resquebrajada, ¿podrás perdonarme algún día?

Sólo pude responder su pregunta con una propia. Poniendo mi mano sobre sus labios, musité, ¿quién de nosotros no vendería todo lo que tenemos para seguir vivos?

Él volteó su rostro hacia la pared.

Padre, dije, estaré lista para partir en la mañana.

Ahora quizá podrías decirme que debí sentirme traicionada, pero en realidad temblaba de emoción. Debí sentirme como un objeto, pero por primera vez en mi vida parecía que era dueña de mí misma. Me marché como rehén, pero parecía que cabalgaba hacia una batalla.

Dejé que la rosa se secase junto a mi espejo, en caso de que algún día volviera a casa. Mis hermanas, con ojos de cebolla, vieron cómo partimos al amanecer. No podían entender por qué mi padre no llevaba un arma para matar a la bestia. Para ellas una promesa no era algo que debía cumplirse.

El castillo estaba en medio de un bosque donde el sol jamás brilló. Todos los aldeanos a los que deteníamos para preguntarles por el camino escupían cuando escuchaban nuestro destino. No se habían celebrado bodas ni bautizos en ese castillo durante toda una generación. La joven reina había sido exiliada, encarcelada, devorada (aquí las historias divergían) por una bestia

encapuchada que podía verse al anochecer mientras caminaba por las almenas. Nadie había visto jamás el rostro del monstruo y después vivido para describirlo.

Nos detuvimos para descansar cuando la luz se diluía. Mi padre ojeó los caminos a través de los árboles, tratando de recordar su camino. Sus ojos giraban como lo hacen los de un cordero cuando los lobos lo rodean. Respiró profundamente y comenzó a hablar, pero yo dije: Calla.

La noche cayó antes de que llegáramos al castillo, pero la luz que se derramaba desde los portones nos guio a través de los árboles. La bestia aguardaba al final de las escaleras, dando la espalda a la luz, envuelta en la oscuridad. Me esforcé para ver los contornos de la máscara. Imaginé una deformidad distinta por cada capa de tela negra.

Cuando sonó, la voz no era cruel, sino ronca, como si no se hubiera usado mucho en veinte años. La bestia me preguntó: ¿Vienes por tu propia voluntad?

Así era. Podía sentir el asco en el estómago, pero así era.

La boca de mi padre se abrió y se cerró varias veces, como si estuviera emitiendo palabras que el aire frío se tragaba. Besé su mejilla acartonada y vi cómo partía. Su rostro se perdió entre la crin del caballo.

Aunque exploré el castillo de arriba abajo a lo largo de los primeros días, no encontré huella alguna de la reina extraviada, pero sí una puerta con mi nombre, y los muros de mi habitación eran de satín blanco. Había cien vestidos

hechos a mi medida. El gran espejo me mostraba lo que quisiera ver. Tenía las llaves de todas las habitaciones del castillo excepto donde dormía la bestia. El primer libro que abrí decía con letras doradas: Tú eres la señora: pide lo que desees.

No sabía qué pedir. Tenía un cuarto propio, además de tiempo y tesoros a voluntad. Tenía todo lo que podría desear excepto la clave de la historia.

Sólo durante la cena no estaba sola. A la bestia le gustaba verme comer. Jamás me había percatado de mi manera de comer; cada vez que tragaba, me sonrojaba.

En la cena de la séptima noche, la bestia habló. Yo tiré mi copa, y el vino tinto recorrió toda la mesa. No recuerdo cuáles eran las palabras. La voz sonó amortiguada y ríspida desde el interior de la máscara.

Después de quince días, ya hablábamos como el viento y el tejado, los torrentes y el río, el gato y el ratón. La bestia siempre era cortés; yo me preguntaba qué desprecio velaba esa cortesía. La bestia siempre era amable; me preguntaba qué violencia se escondía tras esa amabilidad.

Tenía frío. El viento serpenteaba a través de las cortinas. Estaba sola. En toda la heredad no había nadie como yo. Pero jamás me había sentido tan bella.

Me senté en mi habitación con muros de satín, ante el espejo dorado. Miré profundamente el fondo de mi rostro e intenté imaginarme qué aspecto

tendría la bestia. Entre más horribles eran mis fantasías, más parecía brillar mi rostro. Porque pensé que la bestia debía ser todo lo que yo no era, oscuridad para mi luz, aspereza para mi suavidad, acritud para mi dulzura. Cuando caminaba sobre las almenas bajo la luna menguante, la bestia era la sombra grotesca que yo misma arrojaba tras de mí. Una noche, durante la cena, la bestia dijo: Jamás has visto mi rostro. ¿Aún imaginas que soy un monstruo?

Así era. La bestia lo sabía.

Durante el día me sentaba al lado del fuego en mi habitación de satín blanco leyendo cuentos maravillosos. Había tantos libros en tantos estantes y yo sabía que podía llegar a ser anciana sin ver su fin. El sonido que emitían las páginas al darles vuelta era el sonido de la magia. La sensación líquida y seca del papel bajo mis dedos era el tacto de la magia.

Otra noche, durante la cena, la bestia dijo: “Jamás has sentido mi roce. ¿Aún te causo aversión?”

Así era. La bestia lo sabía.

Al amanecer me gustaba envolverme en pieles y caminar en la rosaleta. Los días se extendían; la luz se quedaba unos minutos más todas las tardes. Los rosales alzaban sus dedos punzantes contra el cielo amarillo, enjaulándome.

Otra noche, durante la cena, la bestia preguntó: “¿Y si te dejo ir? ¿Te quedarías voluntariamente?”

No lo haría. La bestia lo sabía.

Esa misma noche, al ver el gran espejo dorado, creí poder distinguir la figura de mi padre, recostado con su rostro febril volteado hacia el techo. El libro afirmaba que podía pedir lo que quisiera.

Partí en la mañana. Prometí regresar al octavo día. Lo decía en serio.

Despidiéndose en las escaleras, la bestia dijo: Debo decirte antes de que te vayas: No soy un hombre.

Lo sabía. Todos los cuentos que había escuchado acerca de troles, ogros y duendes ascendió a mis labios.

La bestia dijo: No entiendes.

Pero yo ya estaba cabalgando.

El viaje fue largo, pero mi sangre repiqueteaba. Estaba oscuro cuando llegué a casa. Mis hermanas estaban susurrando mientras comían sopa. Mi padre volteó su rostro hacia mí y las lágrimas tallaron su camino a través de él. La rosa, rígida contra el espejo, aún era roja.

Para el tercer día ya podía sentarse y recargarse en mis brazos. El quinto día estaba comiendo en la mesa y dando palmadas en mi rodilla. El séptimo día mis hermanas me dijeron susurrando que mi regreso al castillo seguramente lo mataría. Ya había pagado mi rescate, dijeron, ¿qué podía poseerme para regresar con un monstruo? Los ojos de mi padre me seguían por toda la cabaña.

Los días pasaron y llegó la primavera. Golpeé camisas sobre rocas negras en el río. Me sentí joven de nuevo, como si nada hubiese pasado, como si jamás hubiese existido una puerta con mi nombre en ella.

Pero una noche desperté y me encontré sentada frente a mi espejo. En su fondo oscuro creí poder ver el jardín del castillo; sobre los árboles había una escarcha tardía y sobre el pasto había una silueta negra. Hallé la vieja rosa, acartonada dentro de mi puño cerrado; se deshacía hasta convertirse en nada.

Esta vez no le pedí permiso a nadie. Besé a mi padre, que dormitaba, y susurré en su oído. No supe si me escuchó. Ensillé mi caballo y me fui antes de los primeros rayos.

Atardeció cuando llegué al castillo, y las puertas se abatían. Corrí por los campos, buscando tras todos los árboles. Por fin llegué al rosal, donde los primeros capullos estaban encorvados contra el aire nocturno. Ahí encontré a la bestia, un bulto arrugado, devorado por la escarcha.

Jalé y jalé hasta que la máscara recubierta quedó descubierta. Respiré mi calor sobre ella y besé el lugar que había calentado. Quité los velos uno por uno. ¿Seguramente no importaría lo que viera ahora?

Vi una cabellera negra como las rocas bajo el agua. Vi un rostro blanco como lino viejo. Vi labios rojos como una rosa que apenas se está abriendo.

Vi que la bestia era una mujer. Y que estaba respirando, lo cual parecía más importante.

Esta era una historia extraña, una para cuya lectura tendría que aprender un nuevo lenguaje, una lengua que no podía aprender sino intentando leer la historia.

No podía aprender rápido, pero lo hacía con tenacidad. Me tomó días enterarme de que no había nada monstruoso en esta mujer que había vivido sola en un castillo, poniendo acertijos a sus pretendientes que no podían entender, rehusándose a hacer las cosas que, se supone, deben hacer las reinas, hasta el día en que, reconociendo que nadie podría ver su verdadero rostro, hizo una máscara y desde entonces no se lo mostró a nadie. Me tomó semanas entender por qué la máscara sin rostro y el nombre de una bestia podían elegirse por encima de todo lo que el gran mundo ofrecía. Después de buscar durante meses, encontré que la belleza era infinitamente variada, la encontré tras su rostro blanco.

Me esforcé para resolver estos acertijos y darle sentido a nuestra historia, y antes de que lo supiera llegó el verano de nuevo, y las rosas rojas que apenas se estaban abriendo.

Y conforme pasaron los años, algunos aldeanos les contaban a los viajeros sobre una Bestia y una bella que vivían en el castillo y podían verse caminando sobre las almenas, y otros hablaban de dos bellas, y otros, de dos bestias.