

Reflejos fronterizos: representación en la traducción de “La cuna blanca” de Elpidia García por Ana Paula González Aragón

Borderline Mirrorings: Representation in the Translation of Elpidia García’s “La cuna blanca” by Ana Paula González Aragón

Marcela Valenzuela Chávez

Jesús Erbey Mendoza Negrete

Universidad Autónoma de Chihuahua

México

marcelavalenzuelach@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo discute la traducción al inglés del relato “La cuna blanca” (“The White Crib”) de Elpidia García a cargo de Ana Paula González Aragón, con el objetivo de indagar cómo decisiones traductiles específicas afectan la recepción y representación cultural del relato. Para ello, se adoptan algunos procedimientos de la metodología crítica de Antoine Berman, con respecto a giros estilísticos y narrativos del texto traducido en relación con su original, así como aspectos de los conceptos de posición, proyecto y horizonte. Entre los resultados, se encuentran las sutiles variaciones que generan posibles cambios perceptivos en los lectores sobre identidad cultural y contexto geográfico, particularmente en la elección léxica y tratamiento de nombres propios. Finalmente, se enfatiza la necesidad de una perspectiva traductil que considere las dimensiones ética y poética para conservar marcadores culturales que den cuenta de la representación de la otredad y de la fuerza narrativa del texto meta.

Palabras clave: *crítica de la traducción literaria, Antoine Berman, Elpidia García, “La cuna blanca”, Ana Paula González Aragón.*

ABSTRACT

This paper discusses Elpidia García’s short story “La cuna blanca” as translated by Ana Paula González Aragón (“The White Crib”) to inquire how translating decisions affect the reception and the cultural representation of the text. Some procedures of Berman’s critical method are adopted to review stylistic and narrative turns in the translation in relation to the original as well as some

components of the concepts of position, project, and horizon. Among the results, there were subtle variations that may produce changes in the readers' perception regarding cultural identity and geographic context, especially because of choice of words and proper names. Finally, we emphasize the need of a translating standpoint that considers the ethical and poetical dimensions so as to maintain cultural markers that account for the representation of otherness and the narrative drive of the source text.

Keywords: literary translation criticism, Antoine Berman, Elpidia García, “La cuna blanca”, Ana Paula González Aragón.

INTRODUCCIÓN

“La cuna blanca”, de Elpidia García, narra la historia de Lucía y su hijo José. Al inicio del relato, una cuna, cuyo colchón está infestado de chinches, se encuentra abandonada en una casa deshabitada, donde las chinches sobrevivían a costa del paso de algunos animales. Posteriormente, un ropavejero encuentra la cuna, aparentemente en buenas condiciones, y la vende a bajo costo a una mujer en situación precaria, Lucía. La mujer desconoce la situación de los parásitos, quienes emergen por las noches para alimentarse de la sangre del pequeño José. Días después, Lucía nota las picaduras y descubre a las chinches. Aterrada, quema el colchón, pero descubre que los insectos también habían invadido su cama, por lo que también le prende fuego. Al cierre del relato, Lucía acuesta a José sobre unas mantas en el suelo; enciende luego un cigarro y se echa a llorar.

El relato aparece en el libro de 2017 *Historias del Borderline*, colección que reúne tres relatos de Elpidia García y tres relatos de Ana Paula González Aragón. Asimismo, la colección contiene las versiones en inglés de cada texto a cargo de su compañera: cada una de las escritoras tradujo los relatos de la otra. En el presente trabajo, abordaremos la versión en inglés de “La cuna blanca”, “The White Crib”, traducido al inglés por Ana Paula González Aragón. Para ello, echaremos mano del procedimiento propuesto por Antoine Berman en *Translation Criticism: John Donne* (1995).

Antes de empezar con la discusión, conviene conocer el trasfondo de las autoras, cuyas trayectorias literarias están estrechamente ligadas a la realidad fronteriza. Ana Paula González Aragón nació en la Ciudad de México en 1984 y vive en Ciudad Juárez desde hace muchos años. Es licenciada en Literatura Hispanomexicana por la UACJ y algunos de sus cuentos han sido publicados en

plaquettes y compendios. Además, ha colaborado en diversos programas de radio con segmentos literarios (Martínez Varela). Por su parte, Elpidia García Delgado nació en El Porvenir, Ciudad Jiménez (Chihuahua, México) en 1959, aunque vive en Ciudad Juárez, donde trabajó más de 30 años en la industria maquiladora. Tiene varias obras publicadas, en donde tienen gran influencia la migración, la violencia, la vida fronteriza y todos sus años de trabajo en la maquila. Asimismo, ha sido ganadora de diversos premios y concursos literarios (Ahuatzín 35).

El presente trabajo utilizará los procedimientos de crítica de la traducción literaria que Antoine Berman propone en *Toward a Translation Criticism: John Donne*. De acuerdo con el modelo de Berman, el primer paso consiste en leer y analizar la traducción del texto para descubrir si se sostiene por sí solo; posteriormente se lleva a cabo la lectura del texto original, y se procede a realizar la confrontación entre ambos textos (Berman 51). La confrontación entre el texto original y traducido es esencial en el modelo de Berman, y el análisis depende del objetivo particular de la traducción. Berman propone diversos pasos a seguir, como el comparar, o “confrontar” segmentos del texto original con la traducción, luego hacer la confrontación inversa al comparar la traducción con el original. Asimismo, Berman incluye más pasos en su propuesta, como la base de la evaluación, la recepción de la traducción y la crítica productiva; sin embargo, debido al alcance de este trabajo, no serán tomados en cuenta aquí.

El modelo de Berman también toma en cuenta tres conceptos que él considera significativos: la *posición*, el *proyecto* y el *horizonte*. Para completar y desarrollar estos conceptos el investigador debe conocer cierta información del traductor, como las obras que ha traducido anteriormente, los idiomas con los que trabaja, los tipos de textos que traduce, entre otros. La *posición* se define como la relación que tiene el traductor con su trabajo, es decir, la percepción que tienen o el significado que le dan a la traducción, lo cual se ve influenciado por su contexto histórico, social e ideológico. El *proyecto*, de acuerdo con Berman, es el objetivo de la traducción, el cual está basado en la *posición* y en los requisitos específicos del texto a traducir, los cuales cambian de texto a texto. Por último, el *horizonte* es el marco lingüístico, literario, cultural e histórico que determina las decisiones del traductor; la *posición* y el *proyecto* son parte del *horizonte* (Berman 57-60).

Otros conceptos que resultan valiosos de la propuesta de Berman son la dimensión poética y ética. La dimensión poética radica en la capacidad del traductor para crear un texto auténtico que se sostenga por sí mismo, y que de algún modo dialogue con la textualidad del original; incluso si el traductor percibe su versión como un mero reflejo del texto “real”, debe asumir la responsabilidad

de generar un texto propio. Por otro lado, la dimensión ética consiste en mostrar respeto hacia el texto original. Dicho respeto no se reduce a la anulación del traductor ni a una “fidelidad absoluta” al original. Por el contrario, implica la capacidad de “enfrentar” el texto original, entablar un diálogo responsable y a la vez reconocer la alteridad de la obra. El riesgo opuesto a esa supuesta “fidelidad absoluta” es la manipulación no declarada del texto; es decir, no importa si el traductor adapta o modifica el texto, siempre que lo admita de forma explícita. De lo contrario, se pierde la sinceridad necesaria para mantener un trato ético con el original. Ambas dimensiones garantizan que el texto resultante sea una creación que amplíe y enriquezca la lengua meta; así, se concibe la traducción como una labor de re-creación que mantiene un compromiso ético con el original. De este modo, la poética y la ética convergen en lo que se considera la tarea más elevada de la traducción: respetar la obra fuente mientras se produce un texto con identidad propia (Berman 74-76).

ETAPA UNO: DEL TEXTO META AL TEXTO FUENTE

El modelo de Berman propone iniciar el ejercicio desde el texto meta y no del texto fuente. Así, en esta primera etapa se discutirán las zonas problemáticas de “The White Crib”. Cabe señalar que los pasajes que se identificaron en esta etapa no fueron propiamente problemáticos; es decir, no se localizaron pasajes que entorpecieran u obstaculizaran el tejido del relato haciéndolo incomprensible o restando fluidez en el lenguaje o la trama. Sin embargo, los tres casos a continuación sí resultaron notorios por los motivos que se explican más adelante.

“The White Crib”	“La cuna blanca”
“make a couple of bucks” (46).	“sacar algún dinero” (40).
“Her eyes wandered across the room, looking at the scant furniture and made sure the best one of all was the newly acquired white crib” (48).	“Su mirada recorrió los pocos muebles de la única habitación y comprobó que el mejor de todos era la cuna blanca que acababa de comprar” (42).
“Since then, they’ve remained without moving their plump lazy bodies. Like wrens, they lingered on, waiting on a banquet by a kneeling court” (45).	“Desde entonces, permanecieron sin mover sus regordetes cuerpos perezosos. Como reyezuelos que se quedaran esperando el banquete por una corte arrodillada” (39).

En el primer segmento, la traductora utiliza el término coloquial estadounidense *bucks*, el cual se refiere a “dólares”; la versión de García, en cambio, solo hace referencia a dinero, es decir, no especifica el tipo de moneda. Lo anterior tiene una serie de implicaciones relevantes. Por un lado, por tratarse de una región fronteriza, el uso de dólares es común en Ciudad Juárez, que es el espacio geográfico en el cual se desarrolla la trama del relato de manera implícita. En ese sentido, no implicaría riesgo notable intercambiar el término genérico “dinero” por el específico “dólares”, incluso antes que “pesos”. Sin embargo, este giro puede producir una especie de *reubicación*. A diferencia de lo que ocurre en Ciudad Juárez, en la ciudad de El Paso, Texas, no es común utilizar pesos, incluso cuando se trata de una región fronteriza. Así, el uso del término *bucks* puede sugerir al lector angloparlante no hispanoparlante (que es para quien está dirigida la traducción, a fin de cuentas) que la trama se desenvuelve en un entorno estadounidense y no en Ciudad Juárez, Chihuahua (México). Aunque pudiera ser debatible, consideramos que *Historias de Borderline* intenta reflejar la situación fronteriza en general mientras que el relato “La cuna blanca”, así como la versión en inglés “The White Crib” en específico, intenta ser un reflejo de la situación social de Ciudad Juárez. Intercambiar “dinero” por *bucks*, por dólares, podría implicar poner en riesgo esto último.

Además de lo planteado arriba, la versión de González Aragón traduce, en un pasaje posterior, la frase “Quinientos pesos” (García 41) por *Five hundred pesos* (González Aragón 47). Como se señaló, el término *bucks* es un término estadounidense: es decir, no utilizado en otras latitudes angloparlantes. Por lo tanto, se refiere a dólares estadounidenses. Si bien esta inconsistencia puede producir la impresión de que, en el universo geográfico y económico del relato, el uso de dólares y de pesos es indistinto (como ocurre frecuentemente en Cd. Juárez), también se corre el riesgo de dar la impresión, como se dijo arriba, de estar en otro lugar geográfico.

En el segundo segmento, la versión de González Aragón utiliza *made sure*, para traducir lo que la versión en español utiliza como “comprobó”; sin embargo, el sentido de la palabra “comprobar” más bien indica que el personaje se dio cuenta o descubrió que la cuna blanca era uno de los muebles que se encontraban en mejor estado de todos cuantos había ahí. Así, *made sure* trastoca el sentido del texto fuente con lo cual se introduce un sentido distinto en el pasaje. Si bien este intercambio no produce un impacto en la interpretación global del relato, sí da una idea distinta de

lo que el personaje hizo en ese pasaje específico. Aunque quizá un poco literales, los términos *realized* o *discovered*, podrían haber funcionado sin introducir giros en el sentido.

En el tercer pasaje encontramos una irregularidad semejante. El segmento describe la pasividad con que las chinches permanecían en la cuna blanca esperando su próximo huésped. En la versión de González Aragón encontramos que dicha descripción es un poco confusa ya que los parásitos son comparados con un tipo de aves: reyezuelos (*wrens*). Al comparar la versión traducida con el texto fuente descubrimos que hay un problema que puede ser de interpretación o de traducción excesivamente literal. En el texto de García, las chinches sí aparecen comparadas con reyezuelos, pero en un sentido despectivo de realeza. La acepción se comprueba al relacionarla con el término “corte” que, cabe señalar, es parte del mismo símil: “Como reyezuelos que se quedaran esperando el banquete por una corte arrodillada” (García 39). Otro pormenor que vale la pena señalar es que la imagen en la versión de García es, hasta cierto punto, irregular. Al compararla con una versión anterior de 2010, encontramos una construcción del símil un poco distinta, pero con un sentido un poco más claro: “Desde entonces permanecieron sin mover sus regordetes cuerpos perezosos como reyezuelos esperando la atención de una corte arrodillada” (García, 2010).

Por último, hay un aspecto que también vale la pena mencionar en esta primera etapa. En la versión de González Aragón encontramos que la traductora se inclinó por intercambiar el nombre “Lucía”, por “Lucy”. Como bien señala Toury, la traducción es una actividad cuyas prácticas obedecen a normas y no tanto a reglas (200-201). Además, en el continuo devenir histórico, algunas de ellas pierden vigencia mientras que otras van ganando terreno (206); por lo tanto, aunque así lo pareciera, no hay propiamente reglas para traducir los nombres propios (Nord 184). En la literatura documental, la denominada en inglés como *non-fiction*, como el ensayo o géneros extraliterarios como el Periodismo y la Historia, hay dos tendencias actuales en cuanto a su traducción. Por una parte, cuando se trata de nombres propios de lugares, instituciones, u objetos, es decir, cuando no son personas, lo convencional es utilizar exónimos: e.g. Londres-London; Universidad de Pensilvania-University of Pennsylvania. Para los nombres propios de personas, la tendencia actual es la de utilizar la forma en que aparece en el texto fuente: Justin Trudeau no se cambia por Justino Trudeau (184). Cabe señalar que aquí nos referimos tanto a tendencias actuales como a referentes actuales. En el caso de referentes anteriores a la época moderna, no era raro utilizar una forma domesticada para los nombres propios de personas: e.g. Platón-Plato.

En el caso de los textos de ficción, como el que nos ocupa, las tendencias actuales en la traducción de nombres propios de personajes son distintas. Hermans menciona cuatro estrategias principales:

1) pueden copiarse tal cual del texto fuente, 2) pueden adaptarse a nivel fonológico o gráfico, 3) pueden sustituirse por otros nombres de la cultura meta, y 4) pueden traducirse, como en el caso del personaje de Tolkien: Treebeard-Bárbol (13). La decisión depende de la función informativa que tenga el nombre del personaje, y, como bien señala Nord (184), no hay nombres de personajes sin función informativa en la literatura de ficción por más sutil que esta sea. En el caso del personaje tolkeniano arriba mencionado, la función informativa es explícita y evidente. En el caso de nuestro personaje, Lucía, dicha función no es tan obvia.

Podríamos especular con respecto a una función simbólica a partir de la etimología o de la Historia: e.g. luz o Santa Lucía. Podríamos relacionar su nombre con el brillo del fuego al final del relato. Sin embargo, el aspecto que consideramos relevante a considerar en el nombre del personaje es lo que Nord llama “marcador cultural” (184). La forma hispana (que en este caso incluye la tilde sobre la “i”) pone de manifiesto el contexto del relato. Al intercambiarlo por la forma anglosajona “Lucy” se corre el riesgo de difuminar la visualización y la percepción en la identidad del personaje (Nouh y Farouk 39), de una forma similar a lo que ocurriría si el personaje afroamericano de Jim en *The Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain se tradujera como Jaime, Jaimito o Jaimico. Además, finalmente, el personaje de José, su hijo, aparece reproducido de forma intacta (incluso con la tilde), de forma consistente a lo largo del relato. No queda muy claro, entonces, cuál es el criterio para optar, en términos de Hermans, por la forma 1) en el caso de “José”, y por la forma 2) en el caso de “Lucía” (“Lucy”).

ETAPA DOS: DEL TEXTO FUENTE AL TEXTO META

A continuación, se procederá a estudiar algunos fragmentos que se consideraron representativos de “La cuna blanca” y se contrastarán con sus respectivos pasajes en “The White Crib” para establecer las relaciones más relevantes.

1)

Elpidia García	Ana Paula González Aragón
“Vale mucho más, ¿eh? [...] ¡sí hasta parece nueva!” (41)	“It’s worth a lot more, you know? [...] It even looks new!” (47).

Este pasaje resulta relevante ya que introduce un elemento estilístico: la oralidad. La autora utiliza un lenguaje realista del México contemporáneo en el discurso del personaje imprimiendo, con ello, un notable grado de verosimilitud al relato. En el caso del texto meta, podemos notar que la traductora utilizó expresiones que se escuchan y se utilizan actualmente y con frecuencia en la lengua meta. Si bien podría argüirse que González Aragón trastoca el significado de “¿eh?” al utilizar la expresión *you know?*, la opción conserva el sentido y la función que encontramos en el texto fuente, además de que mantiene la oralidad y, con ello, el realismo y la verosimilitud del diálogo. Así, logra recrear la naturalidad y la espontaneidad del pasaje.

2)

Elpidia García	Ana Paula González Aragón
“ropavejero” (40, 41).	“ragpicker” (46, 47).
“trapero” (41).	“ragpicker” (47).
“baratillero” (42).	“ragpicker” (47).

El cuadro 2), como podrá notarse, muestra segmentos en los que la traductora decide traducir tres sustantivos diferentes (ropavejero, trapero, y baratillero) por uno solo: *ragpicker*. El término *ragpicker* se entiende comúnmente como alguien que recolecta y vende trapos (*rags*), lo cual coincide con los primeros dos términos del texto fuente. Por otro lado, un baratillero es alguien que compra y vende objetos de poco precio, aunque no necesariamente comercie con ropa. En términos generales, los tres sustantivos en español refieren a una persona que recolecta y vende cosas usadas y de poco valor. Sin embargo, si bien los tres términos recaen en el mismo referente, cada uno muestra un enfoque distinto del mismo, además de imprimir riqueza estilística al evitar repetir palabras. Al usar *ragpicker* para traducir los tres sustantivos, la versión difumina las sutiles diferencias con las que cuenta el texto fuente y resta riqueza estilística al texto meta.

3)

Elpidia García	Ana Paula González Aragón
“chinchés” (39,40, 42,43).	“bedbugs” (45, 46, 48,49).

“hematófagos” (40).	“bloodsuckers” (45).
“sanguijuelas” (40).	“bloodsuckers” (46).
“insectos” (43).	“bugs” (49).
“parásitos” (43).	“parasites” (49).
“-”	“bugs” (46).

El cuadro 3) también señala un asunto de variación léxica. En el texto de García, encontramos el término “chinchés” repetido en ocho ocasiones, con lo cual coincide con la versión de González Aragón la cual utiliza la palabra *bedbugs* en cada uno de los casos correspondientes. Por otro lado, García utiliza los términos “hematófagos” y “sanguijuelas” como variaciones del mismo referente: las chinchés mientras que González Aragón utiliza *bloodsuckers* para traducir tanto “hematófagos” como “sanguijuelas”. En este juego de variaciones, encontramos que los dos primeros casos (“chinchés”/ *bedbugs* y “hematófagos”/ *bloodsuckers*) recuperan con gran precisión la carga referencial, de significado, y de sentido del texto fuente. En el tercer caso, encontramos que González Aragón decide repetir el término *bloodsucker* antes que echar mano de *leech*. Está claro que, al ser en sí misma una especie distinta de animal, el término “sanguijuela” del texto de García no es sino metafórico: es una especie que también es hematófaga. Sin embargo, en español la expresión también tiene un uso coloquial, también metafórico, más allá de la hematofagia. La palabra a menudo se usa para referirse a alguien o algo con desprecio; la RAE ofrece los siguientes usos: “explotador, usurero, parásito, vampiro, sablista, negrero, embaucador”¹. El vocablo sirve, entonces, a la autora tanto para describir su condición de hematófagos como para establecer una actitud de desprecio hacia los insectos. El término *leech*, por su parte, puede ser utilizado de una forma coloquial muy similar al uso también coloquial de “sanguijuela”: tiene una carga semántica similar y también sugiere una actitud de desprecio². El riesgo de utilizar *leech* para sanguijuela radicaría en el peligro de confundir la percepción de quien lee en cuanto al referente: al parecer en español el riesgo es menor.

¹ Real Academia Española. (s. f.). *Sanguijuela*. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). <https://dle.rae.es/sanguijuela>

² Dictionary.com. (s. f.). *Leech*. En *Dictionary.com*. <https://www.dictionary.com/browse/leech>

Un pequeño trastocamiento que llama la atención en este juego de variaciones léxicas es la cuestión de registro implícita en la palabra “hematófagos”. En términos del campo, el cual se refiere a “la esfera de actividad y la temática tratada” e incluye, por ejemplo, “la terminología de los diferentes campos de especialización, el vocabulario específico de los oficios, profesiones”, entre otros (Calsamiglia Blacanfort y Tusón Valls 328), el término resulta estilísticamente sobresaliente. Si bien el vocablo no es altamente rebuscado, sí comporta un matiz técnico-científico, el cual se pone de manifiesto en su etimología griega. Así, el intercambio de “hematófago” por *bloodsucker* resulta en un cambio o pérdida de registro.

Posteriormente, encontramos que la versión de González Aragón utiliza el término *bugs* para “insectos” y *parasites* en el caso de “parásitos”, así como nuevamente *bugs* en un pasaje que en la versión de García muestra un sujeto tácito: *If bugs were not dead, they would've been able to listen* (González Aragón 46); “Si no fueran sordas, habrían podido escuchar” (García 40). Con respecto al último giro, es muy probable que González Aragón haya optado por volver explícito el sujeto para evitar la confusión o la vaguedad de la oración al recrearla en inglés. Sin embargo, el aspecto más relevante de este juego de variaciones es que, a diferencia de lo que ocurre en el cuadro 2), creemos que las variaciones del cuadro 3) logran reproducir con éxito la riqueza léxica que exhibe el texto fuente. Si bien, hay diferencias de registro en un caso (“hematófagos” por *bloodsuckers*), repetición de un término que el original no repite (*bloodsuckers* por “hematófagos” y “sanguijuelas”), y el intercambio de un sujeto tácito por un explícito, el resultado global es el de imprimir, en el texto meta, una riqueza estilística en términos de variación léxica muy similar a la del texto fuente.

Hasta aquí, los cuadros 2) y 3) muestran variaciones de dicción notorias en la construcción del relato fuente y su correspondiente recreación por parte de González Aragón. En los segmentos siguientes, se abordarán algunas correspondencias que se suscitan en el tejido entre narración y descripción y la forma en que estas se relacionan con la forma en que fueron recreadas en el texto meta. Estas correspondencias tienen mucho que ver con lo que Salazar Mendoza menciona con respecto a la narrativa de Elpidia García. Según Salazar Mendoza, “La cuna blanca” se caracteriza por un lenguaje depurado con “pinceladas naturalistas” que podemos fácilmente apreciar, “empezando por las chinches y terminando por el llanto” (380).

Salazar Mendoza considera también que Elpidia García puede ubicarse entre un grupo de escritores de la frontera juarense, los cuales “explicitan el mundo que los rodea y están conscientes de lo que sucede en él, es decir, están en relación constante con las circunstancias” (Salazar Mendoza 382). Sin embargo, esta tendencia naturalista, constatable en “La cuna blanca”, con sus imágenes nítidas

y transparentes, también ostenta algunos rasgos que pudiéramos llamar poéticos: los suyos son relatos “a los que solamente han aplicado algunos artificios literarios para conseguir un producto estético” (Salazar Mendoza 382). Podemos encontrar muestras de dicho lenguaje poético en símiles como el de los reyezuelos discutido más arriba, o en el siguiente: “como soldados bajo un ataque en sus trincheras” (García 40). También puede manifestarse de forma metafórica directa como en “unas voces que inauguraron el silencio largamente contenido en la habitación” (García 40). Cabe señalar que, en el último par de ejemplos, la versión de González Aragón logra recrear con éxito las imágenes y su tono: *like soldiers in the trenches under attack* (González Aragón 46), *voices breaking the long contained silence within that room* (González Aragón 46).

A manera de ejemplo, estos tres pasajes muestran el nítido lenguaje poético del que se vale Elpidia García para presentarnos los entornos y las acciones que se llevan a cabo en el relato. Asimismo, podemos notar que los pasajes correspondientes de González Aragón recrean con una nitidez muy similar dicho rasgo.

4)

Elpidia García	Ana Paula González Aragón
“al quitar la sábana para lavarla, notó los rastros negros, evidencia del hartazgo de los insectos [...] pudo ver a los felices parásitos y a su nueva progenie mostrándose sin pudor” (43).	“the black traces were spotted when she removed the sheets to wash them, evidence of the bugs’ satiety [...] she was able to see the happy parasites and their new breed showing off” (49).

Con un lenguaje a la vez poético y diáfano, el cuadro 4) muestra el terrible momento en el que la protagonista descubre a las chinches. La versión de García indica que las chinches mostraban evidencia de su “hartazgo”; antes que cansancio, tedio, o hastío, el contexto del relato sugiere que el término se entienda en el sentido de comer excesivamente. La versión de González Aragón muestra el término *satiety*, el cual, si bien indica la condición de estar satisfecho, especialmente con la comida, no implica por fuerza una connotación de exceso o desmesura. Antes que un trastocamiento del sentido o del significado, esta variación constituye una diferencia de énfasis cuyo resultado no va más allá de debilitar la imagen.

Posteriormente, la versión de García menciona que las nuevas chinches estaban mostrando a sus nuevas crías “sin pudor”, lo que tiene la connotación de que esos insectos se mostraban sin vergüenza y con descaro. En la versión de González Aragón encontramos la expresión *showing off*, la cual tiene una connotación de orgullo y pretensión, aunque no particularmente de insolencia. De una forma muy similar al segmento anterior, esta diferencia es ante todo de matiz y de énfasis cuyo resultado podría impactar sutilmente en la percepción que se tenga del pasaje.

5)

Elpidia García	Ana Paula González Aragón
“El calor que desprendía el cuerpo de José en la cuna despertó a las chinches. Sacaron sus pálidos cuerpos moribundos de los recovecos de la madera y el colchón azul. Avanzaron torpemente hacia su nueva fuente de alimento (43).	“José’s body temperature awoke the bedbugs. They forced their pale and dying bodies out of every cranny, awkwardly moving towards their new food source” (48).

Este segmento cuenta con un par de expresiones interesantes. La versión original menciona que las chinches salieron de “los recovecos de la madera y el colchón azul”, por lo que se especifica el lugar donde se encontraban los recovecos. Por su parte, en la traducción al inglés solo se señala que las chinches salieron de *every cranny*, sin detallar lugares o materiales específicos. En segunda instancia encontramos un cambio en la puntuación. La versión de García separa dos oraciones con un punto y seguido: “Sacaron sus pálidos cuerpos moribundos de los recovecos de la madera y el colchón azul. Avanzaron torpemente hacia su nueva fuente de alimento” (García 43). La versión de González Aragón presenta ambos elementos unidos por una coma: *They forced their pale and dying bodies out of every cranny, awkwardly moving towards their new food source* (González Aragón 48). El resultado de este último giro es, en realidad, prácticamente imperceptible. Tanto la imagen y la trama como el tono y la atmósfera se recrean con éxito.

6)

Elpidia García	Ana Paula González Aragón
“Ya no le dio vueltas a las ideas para buscar soluciones. También se habían extinguido en las llamas junto a la cuna. Se sentó en una silla y se fumó un cigarro. Lloró” (44).	“No ideas were left to toss around in search of a solution; they were extinguished in the fire along with the crib. She sat in a chair, smoked a cigarette and wept” (49).

En este último segmento, el cual constituye precisamente el final del relato, hay algunos giros similares al segundo punto del cuadro 5). Como podrá notarse, en la versión de Elpidia García, las diferentes oraciones están divididas por puntos, por lo cual el texto se divide en cuatro bloques. La versión de González Aragón, en cambio, cuenta con solamente dos bloques, pues las primeras dos partes aparecen unidas a través de un punto y coma, y las últimas dos se conectan mediante la conjunción copulativa “y”. La forma de estructuración de las oraciones en la versión en español, el staccato, imprime un efecto más contundente y rotundo, sobre todo a la última oración: “Lloró” (García 44); aislar la sola palabra le otorga, además, un toque de dramatismo. La versión de González Aragón bien podría parecer ser más cohesiva y fluida al contar con menos oraciones. Sin embargo, esa misma fluidez resta fuerza y contundencia al desenlace del relato. El segmento, en la versión de González Aragón, funciona; no cabe la menor duda. De ninguna forma intentamos proponer que el sentido en el desenlace en la versión inglesa haya sido trastocado o modificado. Como se señaló, el pasaje adquiere incluso mayor fluidez. Lo que intentamos señalar es una variación en un recurso estilístico. Al comparar esta versión de “La cuna blanca” con la anterior de 2010, podemos constatar que hay una intención de estilo en recurso: “Ya no le dio vueltas a las ideas para buscar solución. Se sentó en una silla y se fumó un cigarro. Lloró.” (García, 2010). Como podrá notarse, esta versión anterior no incluye la imagen poética, a saber: “También se habían extinguido en las llamas junto a la cuna” (García 44). El cierre, la palabra sola, sí está ahí.

ETAPA TRES: LA TRADUCTORA Y EL TEXTO

Una vez habiendo discutido los pasajes anteriores y las relaciones entre una y otra versión, así como la forma en que las sutiles variaciones podrían impactar en la percepción de quien lee,

procederemos a discutir y aplicar los tres conceptos de Berman relacionados con quien traduce: la posición, proyecto y horizonte.

La posición es la relación que tiene quien traduce con su trabajo y con sus traducciones, lo cual se ve influido por su contexto específico. En el caso de la traductora Ana Paula González Aragón, sabemos que es de Ciudad Juárez y que estudió Literatura Hispanomexicana; sin embargo, no se cuenta con datos de sus demás traducciones o de su visión acerca de la traducción. El horizonte es el marco contextual que determina las decisiones del traductor. Como ya se señaló, no se cuenta con información suficiente con respecto a la trayectoria de la traductora Ana Paula González como para establecer algún parámetro interpretativo.

En cuanto al proyecto de traducción, encontramos que, como se mencionó anteriormente, los textos aparecen en una edición bilingüe en la cual Elpidia García, la autora de “La cuna blanca”, traduce a Ana Paula González, la traductora de “The White Crib”. Un dato peculiar es que, en cada relato, aparece primero la versión en español y luego la versión traducida. Tradicionalmente (ya que, de nueva cuenta, no hay reglas fijas para ello), esto ocurre en el caso de la poesía, ya que en este género los textos tienden a ser breves y caber en menos de una página. Así, quien lee puede observar (o leer) al lado izquierdo la versión original de cada poema. En este caso, las versiones traducidas aparecen al terminar las versiones originales, es decir, páginas después, de manera que, al leer la página traducida no se puede mirar la página correspondiente del original. Dado que la traducción constituye un ejercicio de internacionalización, consideramos que, en textos extensos como los de esta producción, quizá convendría incluir primero el texto traducido seguido del original, aunque, como se dijo, no hay reglas establecidas para ello.

El siguiente aspecto de la propuesta bermaniana es la evaluación ética y poética. En la dimensión poética, “The White Crib” se sostiene por sí mismo en tanto que relato literario. El texto es fluido y con tonalidades y matices en sus atmósferas que lo hacen un texto bien logrado y poderoso. Como bien se señaló en la primera etapa de este trabajo, el relato cuenta con apenas un puñado de problemas que pueden tornar confusos algunos de los pasajes. Cabe recalcar que estas confusiones pueden suscitarse en el nivel de descripciones e imágenes y no tanto en el nivel de la anécdota cuyos hechos narrados se presentan con notable claridad y de forma vívida.

Por su parte, la dimensión ética devela un aspecto que ya se ha señalado y que vale la pena retomar aquí. En el último cuadro se señalaron algunas variaciones estilísticas que “The White Crib” presenta con respecto a “La cuna blanca”. Estas variaciones, empero, parecen ser sutiles y muy

escasas como para afirmar que estamos hablando de apropiación por parte de la traductora. No está claro por qué González Aragón optó por imprimir esos giros a su versión cuando habría sido más sencillo conservar los elementos originales: no estamos hablando de recursos que pudieran haber exigido ajustes o adaptaciones culturales en el proceso de traducción. No obstante, para hablar de apropiación sería necesario extender nuestro estudio a la totalidad del proyecto editorial. Así, el aspecto ético que queremos subrayar está relacionado con cuestiones de lo que se entiende por “representabilidad”.

De forma similar a otros aspectos y dimensiones que ya hemos mencionado, no hay un consenso actual sobre la naturaleza y el estatus de un código de ética profesional en la traducción (Inghilleri 102). Sin embargo, sí pudiéramos hablar de una actitud ética por parte de quien traduce. En lo que va del presente siglo, distintos autores han reflexionado en torno al rol político e ideológico de la traducción, a la función mediadora que asume quien traduce (Hermans 93). Como señala Inghilleri (102):

These individual and edited works share the insight that translators and interpreters are unavoidably and actively involved and implicated in questions of responsibility to others, whether in actual situations of judicial, political, military or ideological conflict or in the representation of such situations in fictionalized accounts that they undertake to translate.

Quien traduce se encuentra en medio de estructuras ideológicas, con lo cual la traducción no puede entenderse como una actividad transparente, neutral o inocente (Hermans 95). Uno de los teóricos que han reflexionado en torno a la ética de la traducción ha sido Andrew Chesterman. Fue precisamente Chesterman quien definió la ética de la representación en la traducción como la lealtad que tiene quien traduce con respecto al texto fuente, así como hacia la representación ética del Otro (Chesterman 139-140). Quien traduce asume la responsabilidad ética y política de respetar y dar voz al Otro (Capdevila 20). Esto resulta particularmente relevante cuando se representan experiencias relacionadas con cuestiones de etnia, género, clase y sexualidad, es decir cuando están involucrados asuntos de identidad e interseccionalidad (Capdevila 19).

Es en este sentido que consideramos que es relevante conservar el nombre del personaje intacto, Lucía, y conservar la noción de pesos antes que dólares (*bucks*). Como se ha venido señalando, es difícil hablar de reglas fijas, sobre todo en la traducción literaria, además de que tampoco podríamos afirmar que estos giros (el nombre del personaje y la palabra *bucks*) se presenten propiamente como

errores de traducción. Sin embargo, tanto la naturaleza del relato como la de la publicación, *Historias del borderline*, e incluso la forma en que se ha reconocido la obra de Elpidia García, sugieren la necesidad de delimitar el espacio geográfico del relato no solo a un entorno hispanoparlante y fronterizo, sino específicamente a Ciudad Juárez (Ahuatztín; Salazar Mendoza; Velasco; Viguera-Fernández). Ninguna de estas dos decisiones de traducción implica que, quien lea la obra desde su versión traducida, necesariamente vaya a imaginar el espacio geográfico del relato como algún espacio angloparlante o específicamente estadounidense. Sin embargo, sí podemos hablar de una pérdida de énfasis que es fácilmente evitable.

Conclusiones

A pesar de su brevedad, “La cuna blanca” es un relato que poco a poco se torna más emblemático. Aunado a esa brevedad hay otro aspecto que lo vuelve tremendamente accesible: su claridad. Elpidia García logra crear un relato que nos recuerda a lo terrible de *El almohadón de plumas* de Horacio Quiroga (Velasco 147-148), pero en circunstancias totalmente distintas. *Historias del Borderline* es una producción fronteriza necesaria para reconocer y reafirmar la identidad de los que habitan en torno a esa línea divisoria. Así, es un espacio idóneo para la inclusión de un texto como “La cuna blanca”.

En términos generales, encontramos que la versión de Ana Paula González Aragón logra recrear con éxito la nitidez del relato. Una de las estrategias de que se vale la traductora es, por ejemplo, el uso en inglés de términos de origen germánico antes que grecolatinos y de verbos frasales como *suck out* (González Aragón 45) para “chupar” (García 39), *linger on* (González Aragón 45), para “permanecer” (García 39), o *show off* (González Aragón 49), para “mostrarse” (García 43). El resultado de estas estrategias es distinguible a simple vista ya que la versión de González Aragón resulta en un documento de menor extensión que el de García. Esto responde a que muchos de los vocablos de origen germánico son breves, algunos de ellos monosílabos, mientras que los términos de origen grecolatino, comunes en español, tienden a ser más largos y con un mayor número de sílabas, produciendo textos de mayor extensión. El resultado de este recurso es un relato realista, claro, y fluido en lengua inglesa.

Al discutir las decisiones y las inevitables variantes que se dan en la traducción encontramos algunas de las formas en que el texto meta puede influir en la recepción del relato. Al enfocar nuestra atención en elementos específicos de estilos y narración, pudimos categorizar y visualizar los tipos

de aspectos que podrían producir efectos disímiles en la recepción. Por ello, como hemos venido insistiendo, consideramos que, en textos literarios como “La cuna blanca” es relevante mantener intactos algunos componentes que pudieran parecer de menor importancia. Solamente falta agregar que obras como *Historias del borderline* son necesarias, sobre todo en una coyuntura histórica como la actual, en que las relaciones entre culturas vecinas se tornan más tensas. Y, por otra parte, producciones como esta, nos ayudan a desmitificar las formas de la traducción que se perciben como tabúes o, por lo menos, resultan polémicas como la traducción indirecta o la traducción inversa.

REFERENCIAS

- Ahuatzín, Angélica. “Elpidia García, cuentista de un capitalismo *gore* con precedentes.” *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, no. 19, 2019, pp. 33–51. <https://doi.org/10.36798/critlit.vi19.288>.
- Berman, Antoine. *Toward a Translation Criticism: John Donne*. The Kent State University Press, 1995.
- Calsamiglia Blacanfort, Helena, y Amparo Tusón Valls. *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. Ariel, 2001.
- Capdevila, Joaquim Martin. “Adaptive Creativity: Restructuring Meaning, Language, and Identity in Translation.” *Reframing Realities through Translation*, editado por Ali Almanná y Juan José Martínez Sierra, Peter Lang, 2020, pp. 11–28.
- Chesterman, Andrew. “Proposal for a Hieronymic Oath.” *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, vol. 7, no. 2, 2001, pp. 139–154.
- García Delgado, Elpidia. “La cuna blanca.” *Maquilas que matan*, 21 de junio de 2010, <https://maquilasquematan.blogspot.com/2010/06/la-cuna-blanca.html>.
- González Aragón, Ana Paula, y Elpidia García Delgado. *Historias del Borderline*. Obra Negra Editores, 2017.
- Hermans, Theo. “Sobre la traducción de nombres propios, with reference to De Witte y Max Havelaar.” *Modern Dutch studies: Essays in honour of Professor Peter King on the occasion of his retirement*, editado por Michael J. Wintle, The Athlone Press, 1988, pp. 1–24.
- Hermans, Theo. “Translation, ethics, politics.” *The Routledge companion to translation studies*, editado por Jeremy Munday, Routledge, 2009, pp. 93–105.
- Inghilleri, Moira. “Ethics.” *Routledge encyclopedia of translation studies*, editado por Mona Baker, Routledge, 1998, pp. 100–104.
- Martínez Varela, Marlon. “Minificciones quiméricas de Ana Paula González.” *Norte Digital*, 14 Nov. 2024, <https://nortedigital.mx/minificciones-quimericas-de-ana-paula-gonzalez/>.
- Nord, Christiane. “Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point.” *Meta*, vol. 48, no. 1–2, 2003, pp. 182–196. <https://doi.org/10.7202/006966ar>.

Nouh, Amal Ahmed, y Jehan Farouk. "The Power of Names: Name Translation in Young Adult Fiction." *International Journal of Childhood and Women's Studies*, vol. 2, no. 2, 2022, pp. 34–62. <https://doi.org/10.21608/ijcws.2022.142040.1012>.

Salazar Mendoza, Margarita. "La literatura juarense: Entre el realismo y la historia reciente." *Nóesis: Revista de Ciencias Sociales*, vol. 23, no. 46, 2014, pp. 360–387.

Toury, Gideon. "The Nature and Role of Norms in Translation." *The Translation Studies Reader*, editado por Lawrence Venuti, Routledge, 2000, pp. 198–211.

Velasco Vargas, Magali. "Enfermedades y cuerpos de/en las maquilas: Ellos saben si soy o no soy, miradas de Elpidia Cachi García." *Cuerpos, subjetividades y (re)configuraciones de género*, editado por María Eugenia Flores Treviño y Rosa María Gutiérrez García, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2018, pp. 133–152.

Velasco Vargas, Magali. "Fronteras y locus en la narrativa contemporánea juarense." *Fronteras metafóricas*, editado por Magali Velasco Vargas y Guadalupe Vargas Montero, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012, pp. 27–48.

Vigueras-Fernández, Raúl. "Edmond Baudoin y Troub's en Ciudad Juárez: Del mito a la vida cotidiana." *Fronteras metafóricas*, editado por Magali Velasco Vargas y Guadalupe Vargas Montero, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012, pp. 143–156.