



UNR Universidad
Nacional de Rosario

FACULTAD DE
HUMANIDADES Y ARTES



One Day I Will Save Myself de Elvira Sastre:
representaciones performativas de género en la traducción de G. E. McNeer

Candela Fumale

Directora: María Eugenia Martí

Ciclo de Complementación Curricular de Licenciatura en Traducción en Inglés

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario

Fecha de entrega: 05/08/2025

Rosario, Santa Fe, Argentina

candelafumale@gmail.com

Resumen:

Esta tesina analiza desde una perspectiva queer la traducción al inglés de cinco poemas del libro *One Day I Will Save Myself* de Elvira Sastre, traducidos por Gordon E. McNeer. El trabajo parte de entender que los poemas en español construyen una voz poética sexodisidente, que desafía la matriz heterosexual de inteligibilidad a través de performances de género no normativas. Se realiza un análisis contrastivo para observar cómo estas representaciones se sostienen, desplazan o silencian en la versión en inglés. A partir de los hallazgos, se proponen traducciones alternativas que buscan recuperar o potenciar el carácter disruptivo de los textos fuente. El abordaje se enmarca en los estudios queer aplicados a la traducción y considera la traducción no solo como un acto lingüístico, sino como una práctica política.

Palabras Clave:

traducción queer – poesía – erotismo lésbico – performatividad – Elvira Sastre

Abstract:

This undergraduate thesis examines the English translation of five poems by Elvira Sastre from *One Day I Will Save Myself*, translated by Gordon E. McNeer, through a queer theoretical lens. The study begins by analyzing how the poems in Spanish construct a dissident poetic voice that challenges heteronormative frameworks through non-normative gender performances. A contrastive analysis investigates how these representations are maintained, shifted, or silenced in the English version. Based on this analysis, alternative translations are proposed in an effort to preserve or enhance the queer potential of the source texts. The approach draws from queer translation studies and understands translation not merely as a linguistic task, but as a political practice.

Keywords:

queer translation – poetry – lesbian erotics – performativity – Elvira Sastre

ÍNDICE

Introducción.....	4
Acerca de la autora, la obra y el corpus	4
Acerca de la hipótesis	6
Acerca de los objetivos.....	8
Acerca del marco teórico	9
Estudios queer	10
Discusiones en torno a la traducción queer.....	16
1. Debates clásicos de la traducción.....	16
2. Aportes del feminismo a los estudios del lenguaje y de la traducción....	18
3. La traducción queer	22
Acerca del estado de la cuestión.....	28
Acerca de la metodología	29
Silenciamientos de lo queer: visibilizaciones de la erótica femenina y su potencia subversiva	32
“No eres tú, es la poesía”	33
“Como quien se quiere a sí mismo queriendo a quien ama”	47
“Rescate”	55
Desplazamientos de lo queer: construcciones eróticas por fuera de los esencialismos identitarios lésbicos	59
“Sin embargo”	60
“Lugar. Casa. Hogar”	66
Conclusiones provisionarias	72
Referencias bibliográficas	76
Fuente.....	76
Bibliografía citada.....	76
<i>Instrumenta Studiorum</i>	80
Anexos	82
Anexo I: “It’s Not You, It’s Poetry”	82
Anexo II: “Like Someone Who Loves Herself Loving the One She Loves”	84
Anexo III: “Rescue”	85
Anexo IV: “However”	86
Anexo V: “Place. House. Home”	87

Introducción

Acerca de la autora, la obra y el corpus

Elvira Sastre es escritora y traductora, nacida en Segovia, España, en 1992. Su primer poemario fue *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo*, editado en 2013 por Lapsus Calami, y el segundo fue *Baluarte*, en 2014, de la mano de la editorial Valparaíso. Al día de hoy lleva publicados más de diez volúmenes, entre los que encontramos poemarios, novelas y relatos infantiles. Como traductora, ha trabajado con obras de Oscar Wilde, rupi kaur, Lana Del Rey, E. Lockhart, John Corey Whaley y Henn Kim. Según la opinión del escritor Fernando Valverde, la entrada de Elvira Sastre en el panorama literario consolida el boom de la poesía escrita por mujeres en España. Y, a propósito de *Baluarte*, Valverde afirmó que este libro “no ha tardado en convertirse en un fenómeno de ventas nunca antes visto en una poeta” (2017: 415-416). Cinco años después de la publicación de *Baluarte*, en 2019, la editorial Atria lanzó una versión bilingüe de este poemario bajo el título *One Day I Will Save Myself. Poems in English and Spanish*. El encargado de realizar la traducción al inglés fue el traductor, profesor y escritor Gordon E. McNeer, nacido en 1943, en Estados Unidos. Por su parte, McNeer ha llevado al inglés obras de otros escritores, entre los que podemos mencionar a José Hierro, Fernando Valverde, Benjamín Prado y Sara Búho, y también es autor de dos libros de poesía en inglés: *Mira lo que has hecho* (2014), traducido por Raquel Lanseros, y *Los hijos de Bob Dylan* (2015), traducido por la misma Elvira Sastre.

Cuando recorremos la obra de Elvira Sastre, podemos atestiguar cómo la voz poética tematiza relaciones sexoafectivas disidentes y las expone para que puedan ser contempladas por dentro, como si levantara la tapa de un piano para mostrar el mecanismo de las cuerdas. Sus textos hablan de sentires y experiencias de los vínculos humanos que abarcan tanto el amor como el desamor, entendiéndolos como dos caras de una misma moneda. Si bien tal perspectiva sobre los modos de vivenciar las relaciones amorosas puede resultar de una universalidad innegable, también es cierto que no representa relaciones hegemónicas, sancionadas por la aceptación y el reconocimiento social, sino expresiones de deseo y sufrimiento homoerótico. Por lo tanto, es posible postular que la escritura poética de esta autora puede ser leída, desde una perspectiva queer, como un modo de representar experiencias erótico-afectivas que transgreden los códigos normativos de la matriz heterosexual que asigna determinados códigos de deseo a cada

identidad genérica (Butler, 2018: 292). Esto se pone en evidencia en la construcción de una voz sexodisidente que ofrece representaciones de afectividad y eroticismo lésbico inscriptas en recursos propios de su lengua. En este sentido, el poemario *One Day I Will Save Myself* resulta de particular interés, ya que es el único libro de poesía de esta autora que se ha traducido al inglés hasta el momento y, por lo tanto, el único que nos ofrece la posibilidad de contrastar cómo y hasta qué punto estos recursos resisten y persisten en la traducción al inglés.

En muchos poemas en español de este volumen bilingüe, podemos observar que la voz poética ejecuta una performance de feminidad signada por un erotismo lésbico que podría ser considerada transgresora de los códigos heteronormativos. Esto se evidencia en la enunciación en gran parte de los poemas de un sujeto poético que, además de nombrarse en femenino, instaura una destinataria amorosa que también se nombra en femenino. Este trabajo explorará en qué medida y a través de cuáles estrategias la traducción al inglés alcanza o fracasa en la reconstrucción de los modos de representación de una afectividad homoerótica, especialmente, dadas las discrepancias gramaticales específicas entre las dos lenguas.

Por este motivo, de los veinticinco poemas que componen este poemario, este trabajo se centrará en cinco que resultan particularmente productivos para analizar cómo se traslada la voz poética sexodisidente al idioma meta y en qué medida se sostiene o no una performance de género que pueda ser leída como subversiva de las normas sexogenéricas. Este corpus acotado nos permitirá realizar un análisis pormenorizado de las estrategias lingüísticas que producen la inscripción de la voz lésbica en los poemas en español y el contraste con los modos en que esto se materializa en la traducción de McNeer. Esta selección de poemas, a su vez, terminará por dividirse en dos grupos de acuerdo con los modos en los que las traducciones al inglés hacen omisión de la voz lésbica o la recuperan. Hay, por un lado, tres de esos poemas en los que las marcas gramaticales de género femenino presentes en español no se trasladarían de forma equivalente al inglés: “No eres tú, es la poesía” (“It’s Not You, It’s Poetry”), “Como quien se quiere a sí mismo queriendo a quien ama” (“Like Someone Who Loves Herself Loving the One She Loves”) y “Rescate” (“Rescue”). Por otro lado, hay dos poemas en los que sucede el caso contrario, es decir, se instauran en los poemas en inglés marcas

gramaticales de género femenino que no estaban en las versiones en español: “Sin embargo” (“However”) y “Lugar. Casa. Hogar” (“Place. House. Home”).

Por lo tanto, en el curso del análisis se indagará no solo en las decisiones y estrategias de traducción que o bien pueden recuperar y reproducir, o bien invalidar, un posicionamiento subjetivo y un modo de representación específico de la afectividad queer en los poemas, sino que también se reflexionará sobre el complejo entramado cultural y político de los modos de inscripción de las identidades sexogenéricas (entendidas en su efímera actualización performativa a través del lenguaje) en la escritura poética.

Acerca de la hipótesis

Este trabajo parte de entender que los poemas de Sastre construyen una voz poética desafiante, desobediente, incluso subversiva, respecto de las expectativas heteronormadas sobre las expresiones de deseo. Dicho sencillamente, si una mujer habla de amor, se espera un destinatario masculino. Sin embargo, el yo poético femenino, al establecer como interlocutora a una destinataria que se nombra explícitamente en femenino, tematiza un erotismo lésbico que resulta transgresor por romper con la supuesta correspondencia natural que se espera haya entre sexo, género y objeto de deseo (Butler, 2018: 72). La discordancia entre la propia performance de género y el objeto erótico elegido lleva a que estos amores resulten abyectos, es decir, ininteligibles para los códigos y normas que otorgan reconocimiento a los sujetos. Según Butler, que desarrolla el concepto de *abyección*, la constitución de un sujeto reconocible requiere la exclusión de aquello que no puede ser sujeto, lo que denomina “zonas «invivibles», «inhabitables» de la vida social” (2002: 20). Lo abyecto no es simplemente lo excluido, sino aquello cuya exclusión sostiene y posibilita la coherencia de los sujetos normativos (2002: 20). Por lo tanto, si bien tematizar amores lésbicos puede no ser un acto novedoso u original (existe una larga tradición de poesía homoerótica que se inicia en Safo de Lesbos y llega a nuestros días), siempre es un acto político representar las formas de afectividad que quedan por fuera de la heteronorma.

Ahora bien, a partir de un análisis contrastivo de los poemas del corpus en su versión en español con la traducción al inglés es posible hipotetizar que, dado que las marcas de género no operan de la misma manera en los dos idiomas (la morfología del inglés tiende a explicitar en menos ocasiones el género masculino o femenino para el

sujeto u objeto gramatical), el traductor optó por dos estrategias distintas. En la traducción de “No eres tú, es la poesía” (“It’s Not You, It’s Poetry”), “Como quien se quiere a sí mismo queriendo a quien ama” (“Like Someone Who Loves Herself Loving the One She Loves”) y “Rescate” (“Rescue”), McNeer no habría trasladado ciertas marcas de género que explicitan vínculos lésbicos, por lo que puntualmente en esos tres poemas no se sostendría una performance subversiva en relación con las normativas sexogenéricas hegemónicas. Ahora bien, si tomamos los poemas “Sin embargo” (“However”) y “Lugar. Casa. Hogar” (“Place. House. Home”), se podría observar que McNeer llevó a cabo la estrategia inversa: instaurar marcas gramaticales de género femenino que no estaban presentes en las versiones en español.

Esta doble operación podría estar respondiendo a la lógica de la traducción queer de la siguiente manera. Como se analizará más adelante, en los primeros tres poemas mencionados, pareciera que las diferencias morfológicas para marcar el género en inglés y en español presentan ciertas dificultades para trasladar las marcas de género femenino al inglés, por lo que McNeer habría elegido utilizar estructuras más cercanas a las de los poemas fuente, a pesar de perder las marcas de género femenino. En los otros dos poemas, como también se verá después, McNeer introduce marcas gramaticales femeninas que no estaban presente en los poemas de Sastre, aun cuando pareciera que podría haberlas omitido fácilmente. Parecería que McNeer entiende el poemario como una unidad y, por lo tanto, estaría compensando en poemas diferentes la tematización de vínculos lésbicos, ya que en esos otros poemas la gramática parecería prestarse con mayor facilidad a esa intervención. Su gesto queer a la hora de traducir reside justamente en reconocer que la voz poética plantea relaciones lésbicas que son contranormativas y que es necesario recuperarlas o “recrearlas”¹, como teoriza Démont (2018: 163), en los textos meta. Esta concepción de la obra podría llegar a pensarse como problemática dados los modos de circulación modernos de la poesía (en especial, las redes sociales) que propician la difusión individual de los poemas. Sacados de su contexto de publicación original, estos textos ya no podrían leerse en formato bilingüe (una lectura de por sí inaccesible para quienes no hablan ambos idiomas) y, para el público angloparlante, estarían disponibles solo en su versión traducida.

¹ En los casos en que, en el apartado de “Referencias bibliográficas”, el título de la obra referenciada figura en inglés, las traducciones de los fragmentos citados son de autoría propia.

Ahora bien, en este trabajo se plantea que sería posible retrabajar estos cinco poemas para lograr que la voz poética en inglés sostenga una performance de género que se acerque más a la construcción de cada poema puntual de Sastre. De este modo, se evidenciaría la “auto-representación” (De Lauretis, 1996: 15) que se lleva a cabo en cada poema, entendiéndolos como instancias diferentes de construcción de subjetividad que no serían intercambiables entre sí y que, sobre todo, no conformarían una identidad lésbica fija y coherente a lo largo de todo el poemario o, en palabras de Butler, no presentarían “un núcleo de género interior y organizador” (2018: 266), dado que desde la perspectiva queer las identidades y sus representaciones se conceptualizan como móviles y no estables. Esta alternativa de traducción también presenta un movimiento de traducción queer, ya que no se enfoca de forma exclusiva en recuperar una identidad femenina lésbica, sino que se vuelve un espacio desde donde cuestionar las propias categorías de género y sexualidad (Giustini, 2015: 3-4).

Cabe destacar que la búsqueda por recuperar el ejercicio de construcción de determinada subjetividad disidente que Sastre presenta en ciertos poemas está intrínsecamente vinculada a un posicionamiento político. Según Judith Butler, todo lo que se encuentra por fuera de los límites de la inteligibilidad cultural es leído como abyecto, lo que tiene una relación directa con la violencia y la precariedad (2009: 323) a la que se ven expuestas las personas que llevan adelante una vida que no se considera socialmente “vivable” (2002: 19-20). Por lo tanto, el esfuerzo por rescatar la representación de amores disidentes en las producciones artísticas-culturales tiene implicancias sociales concretas: habilita la posibilidad de correr el margen de lo ininteligible, para que no solo las personas que se mueven dentro de los límites de la heteronorma puedan llevar adelante una vida reconocible. Al mismo tiempo, y con el propósito de evitar caer en el esencialismo identitario, se intentará también reconocer y considerar las zonas del poemario en las que la afectividad y los intercambios eróticos se construyen sin exhibición directa de marcas de género, propiciando ambigüedades y desestabilizaciones deliberadas que permiten poner en cuestión los regímenes clasificatorios rigurosos.

Acerca de los objetivos

El objetivo principal de esta tesina es analizar la traducción al inglés de cinco poemas del poemario *One Day I Will Save Myself* de Elvira Sastre, realizada por Gordon

E. McNeer, desde una perspectiva que conjugue los estudios del campo de la traducción con los estudios queer. Asimismo, de acuerdo con los resultados del análisis, se propondrá como segundo objetivo ofrecer traducciones alternativas que tengan como horizonte último el sostenimiento del carácter disruptivo de las performances de género representadas en los poemas de Sastre.

Al mismo tiempo, y en función de estos objetivos generales, es posible también desglosar estos objetivos generales en tres objetivos específicos:

1. Analizar cómo se construyen las performances de género en los poemas en español, atendiendo a los recursos lingüísticos, gramaticales y discursivos que configuran subjetividades sexodisidentes para la voz poética y las personas ficticias interpeladas.

2. Examinar de qué manera dichas performances son trasladadas (o no) a las versiones en inglés, observando las estrategias de traducción utilizadas por McNeer y sus efectos en relación con la representación de la disidencia sexoafectiva.

3. Proponer, en los casos en que se considere necesario, alternativas de traducción que busquen sostener o potenciar los gestos queer del texto fuente, desde una perspectiva que entiende la traducción como una práctica política y performativa.

Acerca del marco teórico

En este trabajo, se adopta una perspectiva teórico-metodológica queer, que puede rastrearse en dos corrientes. Por un lado, se presenta a un grupo de autoras cuyos textos son fundacionales para los estudios queer, entre las que se puede mencionar a Adrienne Rich, Monique Wittig, Teresa de Lauretis y Judith Butler, de las que este trabajo se sirve para realizar un acercamiento a la apuesta subjetiva y literaria de la autora trabajada. En este sentido, sus aportes conceptuales servirán para pensar la representación identitaria sexodisidente presente en los poemas a analizar y su capacidad de perturbación de los códigos heterocentros de la afectividad, así como las instancias en las que la producción poética lésbica también opera como *tecnología de género*, es decir, como parte de “las técnicas y estrategias discursivas por las cuales es construido el género” (De Lauretis, 1996: 19).

Por otro lado, se propone una breve historización del avance de los estudios de traducción, desde los debates modernos clásicos hacia la traducción feminista, en primer

lugar, y hacia la traducción queer en última instancia, para así presentar a los autores que han abordado la perspectiva queer puntalmente en relación con los estudios de traducción.

Estudios queer

Los estudios de género y la teoría queer emergen como herramientas críticas frente a la rigidez de las categorías identitarias y los modelos normativos de subjetividad. Surgen, en un primer momento, a partir de las formulaciones del feminismo y del pensamiento lésbico, y se puede mencionar a Adrienne Rich como una de las pensadoras centrales en esa escena. En 1980, publica *La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana*, en donde plantea que la heterosexualidad no es una orientación sexual elegida libremente, sino una institución política impuesta a las mujeres. A esta “heterosexualidad obligatoria” la define como la “imposición de la heterosexualidad femenina para asegurar el derecho masculino al acceso físico, económico y emocional” (1980: 22). Argumenta a su vez que una de las maneras en las que se sostiene la institución de la heterosexualidad es mediante la invisibilización de “la posibilidad lesbiana” (1980: 22), que “ha sido borrada de la historia o catalogada como enfermedad, [...] ha sido tratada como excepcional y no como intrínseca” (1980: 23). Como alternativa a la palabra “lesbianismo”, propone los términos “existencia lesbiana”, como una categoría que rescata la historicidad de las lesbianas, y “continuum lesbiano”, para pensar todas las formas en que las mujeres han vivido relaciones significativas entre sí, sin limitarse al acto sexual entre mujeres (1980: 23). Esta existencia lesbiana comprendería entonces el “rechazo hacia un modo de vida obligatorio” (1980: 24) y, en ese sentido, se convierte en “un acto de resistencia” (1980: 24).

Otro aporte fundamental a la crítica del régimen heterosexual como sistema político totalizante es el de Monique Wittig, con un conjunto de ensayos reunidos en un volumen que se publica en 1992 (aunque los textos son anteriores, es decir, se escribieron originalmente en los años 70 y 80) con el título *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (2005). En “La categoría de sexo”, sostiene que lo que entendemos por sexo es una construcción política que opera como mecanismo de dominación: “Es la opresión la que crea el sexo, y no al revés” (2005: 22). Esta categoría impone una lógica totalitaria que “forma el espíritu y el cuerpo, porque controla toda la producción mental” (2005: 28), y que impide pensar fuera de sus coordenadas. Derribarla es un paso necesario para la

emancipación de las mujeres: “Debemos destruirla y comenzar a pensar más allá de ella si queremos empezar a pensar realmente” (2005: 28). En “No se nace mujer”, Wittig retoma y desplaza la célebre afirmación de Simone de Beauvoir de que “no se nace mujer, se llega a serlo” (De Beauvoir, 2005: 371) para decir que las mujeres no son un grupo natural, sino una construcción ideológica (2005: 31). En este marco, la figura de la lesbiana se convierte en una posición política estratégica, ya que no reproduce las condiciones sociales, económicas y simbólicas que definen a “la mujer” como propiedad de los hombres: “Lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo [...]. Somos desertoras de nuestra clase” (2005: 43). Wittig continúa con esta idea en “El pensamiento heterosexual”, cuando dice que “las lesbianas no son mujeres”, debido a que la categoría de mujer solo tiene sentido dentro del marco de la lógica heterosexual (2005: 57). También reaparece el concepto de la lesbiana como desertora de la clase de las mujeres en “A propósito del contrato social”, donde reinterpreta la noción de contrato social planteada por Rousseau y sostiene que “el contrato social heterosexual” debe romperse para posibilitar nuevas formas de asociación voluntaria (2005: 71). En “El punto de vista: ¿universal o particular?”, critica la noción de “escritura femenina” como un concepto naturalizante que reproduce la dominación y plantea que no existen dos géneros, sino que en realidad solo hay uno: el femenino. El género masculino no está marcado, en tanto que se proyecta como universal, general y abstracto, mientras que el género femenino sí lo está y no puede ejecutarse sin que se produzca una particularización del punto de vista (2005: 85-86). Esta idea reaparece en “La marca del género”, donde analiza cómo opera el género en el lenguaje, especialmente a través de los pronombres y las marcas gramaticales, y muestra que el género no es neutro: “El género es el indicador lingüístico de la oposición política entre los sexos” (2005: 104). En este sentido, al igual que la categoría de sexo, el género es un instrumento que refuerza el discurso político del contrato social como heterosexual (2005: 104).

Pasemos ahora a la obra de Teresa de Lauretis, quien en 1987 publica por primera vez “La tecnología del género” (1996). El texto comienza cuestionando el marco binario y universalizante de la diferencia sexual, que reduce la diversidad de experiencias a una oposición fija entre “hombre” y “mujer”: “La noción de género como diferencia sexual [...] se ha tornado, ahora, una limitación [...] para el pensamiento feminista” (1996: 7).

Esta noción impide articular las diferencias entre mujeres o dentro de la categoría mujer, consolidando un arquetipo esencialista.

La autora parte de la noción de “tecnologías del sexo” que plantea Michele Foucault en su *Historia de la sexualidad* (2007) y de su definición de la sexualidad como “el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por cierto dispositivo dependiente de una tecnología política compleja” (2007: 154). Por su parte, De Lauretis propone que el género, al igual que la sexualidad como la define Foucault, tampoco es “una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos”, sino que es “el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos” (1996: 8). Sin embargo, con esta idea De Lauretis va más allá de la teoría de Foucault, quien no tuvo en cuenta en su trabajo la “instanciación diferencial de los sujetos femeninos y masculinos” (1996: 9).

Otro de los aportes centrales del texto es el análisis del papel de la representación en la construcción del género. De Lauretis sostiene que el género es producido por la articulación entre representación (lo que los discursos y medios muestran) y auto-representación (cómo los sujetos se perciben y se narran a sí mismos). Ambas dimensiones participan activamente en la formación de identidades generizadas. Dicho en sus palabras: “La construcción del género es el producto y el proceso de ambas, de la representación y de la auto-representación” (1996: 15). Esta interacción entre “representación social de género” y “representación subjetiva de género” deja un espacio abierto para la agencia a nivel subjetivo e individual (1996: 15) y, por lo tanto, para la resistencia. Es decir, introduce un sujeto no enteramente determinado por la ideología, “que está al mismo tiempo dentro y fuera de la ideología de género y es consciente de estarlo” (1996: 16). Por lo tanto, afirma que es posible plantear una construcción diferente de género mediante discursos en los márgenes de la hegemonía, “desde fuera del contrato social heterosexual e inscriptos en las prácticas micropolíticas” (1996: 25).

Tanto Wittig como De Lauretis coinciden en que no se puede reflexionar acerca del género por fuera del sistema que lo produce y sostiene. Wittig menciona que la categoría de sexo es totalitaria y que establece realidades sociológicas por fuera de las cuales no se puede pensar (2005: 28). De Lauretis afirma que no hay una realidad social que esté por fuera del sistema sexo-género particular que haya establecido, es decir, por

fuera de las categorías de lo femenino y lo masculino, entendidas como mutuamente exhaustivas y excluyentes (1996: 33). A pesar de estas coincidencias, se advierte una diferencia de énfasis. Wittig propone abolir el género: su objetivo político emancipador es dismantelar las categorías de “hombre” y “mujer” (2005: 108). De Lauretis, en cambio, no propone la abolición del género, sino su desplazamiento estratégico. Sugiere una práctica que, en el juego entre la representación y la auto-representación, cruce desde dentro hacia fuera de la ideología (1996: 33). Ambas están de acuerdo, sin embargo, en que el lenguaje es el campo donde se juega esta lucha. Para Wittig, “el sexo, bajo el nombre de género, afecta a todo el cuerpo del lenguaje y fuerza a cada hablante, si pertenece al sexo oprimido, a proclamarlo en su discurso” (2005: 106); para De Lauretis, las tecnologías del género operan precisamente en los aparatos que producen significaciones (como el cine o la teoría académica) y es ahí donde puede articularse una política crítica de la representación (1996: 25).

En 1990, Judith Butler publica *El género en disputa* (2018), en el que propone que el género no es una identidad estable ni una expresión de un sexo biológico, sino una construcción discursiva y performativa: “No existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas «expresiones» que, al parecer, son resultado de esta” (2018: 85). Cuestiona el modelo binario de sexo/género/deseo y plantea una comprensión del género como un efecto de prácticas reiteradas y reguladas que producen la ilusión de una identidad esencial coherente. En sus palabras: “Actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen *en la superficie* del cuerpo [...]; crean la ilusión de un núcleo de género interior y organizador” (2018: 266).

Una de las ideas centrales en su desarrollo es el concepto de performatividad. No es que el género sea simplemente actuado, sino que es constituido a través de actos discursivos reiterados, estilizaciones corporales y normas sociales. “El género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción” (2018: 84). Entonces, si el sujeto se constituye en sus actos, esto implica que no hay sujeto previo al género, porque el sujeto se forma en relación con este marco normativo: “No hay ningún yo que sea anterior a la concurrencia o que preserve una «integridad» anterior a su entrada en este campo cultural conflictivo” (2018: 283).

Esta construcción del género no ocurre en el vacío, sino dentro de lo que Butler denomina una matriz cultural, es decir, un entramado de normas que determina qué vidas, cuerpos y subjetividades pueden aparecer como inteligibles y cuáles quedan fuera del marco de lo reconocible:

La matriz cultural –mediante la cual se ha hecho inteligible la identidad de género– exige que algunos tipos de “identidades” no puedan “existir”: aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son “consecuencia” ni del sexo ni del género. En este contexto, “consecuencia” es una relación política de vinculación creada por las leyes culturales, las cuales determinan y reglamentan la forma y el significado de la sexualidad. En realidad, precisamente porque algunos tipos de “identidades de género” no se adaptan a esas reglas de inteligibilidad cultural, dichas identidades se manifiestan únicamente como defectos en el desarrollo o imposibilidades lógicas desde el interior de ese campo (2018: 72-73).

El reconocimiento no es simplemente un acto de afirmación, sino un régimen normativo que define los límites de la existencia social. Butler resalta que las normas de género y sexualidad condicionan lo que puede ser reconocido como sujeto, lo que puede aparecer públicamente y lo que permanece excluido del campo político y legal. De esta idea se desprende el concepto de abyección, que Butler desarrolla especialmente en *Cuerpos que importan* (2002), y que ya hemos definido en la página seis de este trabajo.

En “Performatividad, precariedad y políticas sexuales” (2009), Butler retoma la idea de la abyección y la relaciona de forma directa con el concepto de precariedad, entendida como una condición política inducida en la que ciertos cuerpos y sujetos son expuestos a la violencia, la pobreza, la enfermedad y la muerte sin protección institucional (2009: 322-323). En este marco, la performatividad no es solo una teoría de la agencia, sino también una reflexión sobre las condiciones materiales de existencia. Las normas de género regulan quién puede aparecer como sujeto y quién no. Butler se pregunta entonces: “¿Cómo puede vivir alguien con la idea de que su amor no es considerado amor, y que su pérdida no es considerada una pérdida? ¿Cómo puede uno vivir una vida no reconocible?” (2009: 335).

Por último, Butler plantea la posibilidad de subvertir el orden normativo de género no como un acto individual ni voluntarista, sino como una negociación con las normas que nos preceden y nos exceden: “La reproducción del género es siempre una negociación de poder. [...] No hay género sin reproducción de normas que pongan en riesgo el cumplimiento o incumplimiento de esas normas” (2009: 322). Dentro de esa

reproducción, hay lugar para la variación, el error y la aparición de efectos imprevistos (2009: 323).

En resumen, Butler retoma de Wittig la crítica a la heterosexualidad como sistema obligatorio y comparte con ella la idea de que el género es un efecto social, no una esencia. Sin embargo, Butler se afirma en la idea de que toda identidad es el resultado de una reiteración normativa y, por eso, su estrategia no es la abolición (como propone Wittig), sino la subversión a través de la repetición desplazada. Con De Lauretis, Butler comparte la noción de que el género no es una expresión natural o estable, sino un efecto producido por estructuras discursivas y relaciones de poder. Sin embargo, mientras que De Lauretis mantiene un interés por la articulación entre representación y auto-representación, Butler complejiza la agencia del sujeto al inscribirla dentro de una estructura de poder que precede y excede al “yo”.

Si hacemos una lectura del poemario de Sastre *One Day I Will Save Myself* a partir del marco teórico presentado, podemos ver cómo estos conceptos se relacionan con la obra. En tres de los poemas, que se trabajarán en el capítulo “Silenciamientos de lo queer: visibilizaciones de la erótica femenina y su potencia subversiva”, el yo poético, que se nombra en femenino, tematiza un erotismo lésbico en la medida en que instaura una destinataria poética amorosa que enuncia también en femenino. La “posibilidad lesbiana”, que según Rich (1980: 22) se ha invisibilizado históricamente para poder imponer la heterosexualidad femenina obligatoria, ya no sería un “continente sumergido que sólo surge a la vista fragmentado, de vez en cuando”, sino que estaría ejecutada de forma explícita. Escapar a la heterosexualidad obligatoria como lesbianas equivaldría a desertar de la clase de las mujeres, según el marco propuesto por Wittig (2005: 43), ya que no estarían reproduciendo “ni económicamente, ni políticamente ni ideológicamente” las condiciones para sostener esa clase, “con la cual los hombres se apropian de las mujeres”. Según De Lauretis (1996: 33), estaríamos hablando de una autorepresentación, que parte de una experiencia subjetiva y que agencia otro modo (no normado) de materializar el género, llevada a cabo en el marco de lo que se consideraría una producción cultural que “cruza los límites –y las limitaciones– de la(s) diferencia(s) sexual(es)”. A su vez, el poemario presenta otros poemas, como los trabajados en “Desplazamientos de lo queer: construcciones eróticas por fuera de los esencialismos identitarios lésbicos”, en los que la voz poética no tematiza un vínculo erótico explícitamente lésbico, sino que construye

el erotismo entre el sujeto poético y la destinataria amorosa de otras maneras. El efecto de estas variaciones es que no se puede considerar a la voz poética como poseedora de una identidad lesbiana monolítica, sino que se abre la puerta a una lectura queer más compleja. Según Butler, “la concurrencia de numerosos discursos sexuales en el lugar de la «identidad»” funcionaría para contribuir a que “esa categoría, en cualquiera de sus formas, sea permanentemente problemática” (2018: 253).

Discusiones en torno a la traducción queer

Para poder realizar un acercamiento progresivo a la teoría acerca de la traducción y poder comprender las modificaciones que fue experimentando el campo de los estudios traductológicos, se presentará un recorrido acotado dividido en tres etapas: se parte de los debates fundacionales en torno a la fidelidad y la equivalencia, para luego dar cuenta del impacto del pensamiento feminista en el campo, lo cual habilita, más adelante, la incorporación de la teoría queer como marco crítico para pensar la traducción.

1. Debates clásicos de la traducción

El debate acerca de qué tan fiel debe ser una traducción respecto del texto fuente podría ubicarse en la base de los estudios traductológicos. Como afirma Robert Wechsler, “la fidelidad es el concepto ético básico de la traducción, y la infidelidad significa traición tanto a la obra original como a su autor” (1998: 58). Por un lado, están quienes han defendido la necesidad de producir un texto meta que sea lo más cercano posible a las palabras textuales del texto fuente, lo que propicia una traducción que favorezca las denotaciones y que se apegue a las estructuras. En línea con esta idea podemos mencionar a Friedrich Schleiermacher, quien encuentra preferible no molestar al autor, en la medida de lo posible, y que sea el lector quien deba acercarse a lo extranjero (Schleiermacher, 1813, como se citó en Lefevere, 1977: 74). Un concepto muy similar es el que plantea Antoine Berman cuando menciona que el “propósito ético de la traducción” sería “recibir lo Extranjero como Extranjero” (2000: 285-286). Por último, podemos nombrar a Bartolomé Mitre (1940), que en el prefacio a su traducción de *La divina comedia* comentó que creía preferible que la traducción no fuera tan estética pero que siguiera al pie de la letra al original, antes que lograr una traducción que se alejara demasiado de los rastros de su autor.

Por otro lado, están quienes asumen de antemano la imposibilidad de trasladar todos los aspectos significativos del texto fuente al texto meta, ya que se trata de sistemas lingüísticos diferentes, con estructuras, recursos y convenciones propios. Entonces, se ven ante la exigencia de priorizar a qué aspecto del texto fuente quieren mantener una fidelidad mayor. En esta segunda línea, podemos mencionar la postura de dos autores. El primero, Umberto Eco, define la fidelidad como “la capacidad de negociar en todo momento la solución que nos parece más justa” en *Decir casi lo mismo* (2008: 281). El segundo, Jorge Luis Borges, defiende en “Las dos maneras de traducir” (Borges, 1926, como se citó en Borges, 1997) el uso de la perífrasis por sobre las traducciones literales. A su vez, el propio traductor de la obra de Borges, Norman Thomas di Giovanni, afirmó en un seminario que dio junto con el escritor: “Borges me invitaba a dejar de lado el original y a trabajar con libertad. De todas maneras, yo estoy en contra de las traducciones literales. Algunas de las mejores traducciones que existen apenas se basan en el original” (Borges, 1973: 114).

La propia Elvira Sastre ha expresado una posición que parece tensionar ambas perspectivas. Desde su experiencia como traductora, ha defendido la figura del traductor invisible: “nadie puede darse cuenta de que hay alguien ahí en medio” (2018), y ha comparado su tarea con la de un cirujano: “debe entrar en el cuerpo de otro, cambiar su idioma y dejarlo tal cual lo encontró, sin que se note que hay una mano que ha estado rebuscando” (2021). Aunque su defensa de la invisibilidad podría llegar a sugerir una postura conservadora, también puede leerse como una defensa de la naturalidad estilística: que el texto traducido no suene forzado ni ajeno a la lengua de llegada, que no se lea como una maquinaria artificial.

La discusión sobre la fidelidad se articula de forma directa con las estrategias de traducción, que muchos teóricos han dividido en líneas generales en dos grandes corrientes: la traducción literal, que busca mantener la correspondencia con los elementos formales del texto fuente, y la traducción que apunta a la producción de efectos análogos a los del texto fuente, con menor dependencia de los elementos formales. John Catford (1965: 25) ubica la traducción literal entre dos extremos: la traducción libre y la traducción palabra-por-palabra. Puede que un texto empiece como una traducción palabra-por-palabra, pero luego es posible que se hagan cambios en función de la gramática del idioma de llegada (como, por ejemplo, agregar palabras adicionales, cambiar estructuras

en cualquier nivel, etc.). Eugene A. Nida (1964: 159) usa los términos “equivalencia formal” y “equivalencia dinámica”. Por su parte, Pym habla de equivalencia direccional y equivalencia natural (2016: 29) e incluye la compensación dentro de esta última categoría (2016: 37). Esta técnica en particular tiene lugar cuando, según Newmark, en una parte de una oración se produce una pérdida de significado, de efecto sonoro, de metáfora o de efecto pragmático, que se compensa en otra parte, o en una oración contigua (1988: 90). Para Vázquez-Ayora, “la traducción se enfrenta muy a menudo con una serie de pérdidas y ganancias, ventajas y desventajas, concentraciones y diluciones, economías o amplificaciones, que solo pueden resolverse gracias a la compensación”, mediante la cual “toda «pérdida de significado» que se produzca en un segmento o unidad de traducción debe compensarse en otro punto del texto” (1977: 376-377).

Si bien los aportes de otros campos de estudios han corrido el eje de las preguntas en función de las cuales se produce teoría de la traducción (como veremos en los apartados siguientes respecto al feminismo y la teoría queer), el concepto de fidelidad sigue ocupando un lugar tanto en la teoría como en las referencias populares acerca de la labor de los traductores. En este trabajo, se adopta una noción de fidelidad flexible, según la cual quien traduce debe tomar decisiones conscientes sobre qué aspectos del texto fuente considera más relevantes, ya que no podrá trasladarlos todos en igual medida. De ese modo, se busca privilegiar la recuperación de esos rasgos por sobre otros que se consideren menos centrales, ya sea que se trate, entre muchos otros, de la musicalidad, el tono, el ritmo, el contenido semántico o, como es el caso en este trabajo, la construcción particular de género que se lleva a cabo en cada poema. Por lo tanto, la intención en este trabajo será sostener las opciones de representación identitaria sexodisidente puntuales que presenta la autora en cada poema, aun con sus inflexiones, variaciones e inconstancias.

2. Aportes del feminismo a los estudios del lenguaje y de la traducción

La irrupción del feminismo en el campo de los estudios del lenguaje marcó un punto de inflexión en la manera de concebir tanto la práctica traductora como su aparato teórico. Varias autoras comenzaron a cuestionar la supuesta neutralidad del lenguaje y a problematizar su inscripción en una red de relaciones de poder vinculadas al género. Como consecuencia, la traducción dejó de ser entendida como una operación meramente

lingüística y pasó a concebirse como un acto ideológico, atravesado por disputas en torno al sentido, la visibilidad, la autoridad y la representación.

La lingüista Robin Lakoff establece en 1973 algunos de los fundamentos de esta crítica al lenguaje como sistema patriarcal. En “Language and Woman’s Place”, analiza cómo las mujeres son socializadas para hablar de una forma que transmite inseguridad, sumisión y falta de autoridad, lo cual se manifiesta tanto en la manera en que hablan como en la forma en que se habla sobre ellas. Tal como lo señala Lakoff: “La identidad personal de las mujeres está lingüísticamente sumergida; el lenguaje funciona en contra de un entendimiento de las mujeres como personas serias con opiniones individuales” (1973: 45). En este sentido, propone que los desequilibrios lingüísticos deben ser abordados como síntomas de desigualdades sociales más amplias y que, por lo tanto, la transformación del lenguaje debe ir de la mano de un cambio más allá de lo lingüístico (1973: 73).

Dale Spender toma el trabajo de Lakoff como referencia y desarrolla en *Man Made Language* (1980) una crítica estructural al lenguaje como sistema creado por y para los hombres. Una de las aristas que discute es cómo la objetividad y la universalidad del discurso académico y científico han sido diseñadas para excluir las experiencias femeninas y para validar solo aquellas formas de conocimiento producidas desde la perspectiva masculina. Más específicamente, denuncia que las reglas gramaticales y los usos normativos del inglés (reforzados por la academia y los gramáticos) no son neutrales, sino que contribuyen de forma activa a la invisibilización de las mujeres. En relación con esto, critica la afirmación de que el inglés es un idioma con género “natural” (en oposición a los idiomas con género “gramatical”, como el español, el francés o el alemán), ya que esta idea se basa en la presuposición de que hay una correspondencia entre el género en el lenguaje y el sexo de los referentes. Sin embargo, esta correlación solo aplica en el caso de los hombres, porque las mujeres experimentan constantemente la artificialidad del lenguaje: cada vez que se usa el masculino genérico para hablar de un grupo de personas que incluye mujeres, esa correlación se rompe (1980: 160-161).

En 1997, Luise von Flotow traza un mapa del impacto del feminismo en la teoría y la práctica traductora, en *Translation and Gender. Translating in the Era of Feminism*. La autora rescata, en primer lugar, la crítica que Lori Chamberlain hace de la conocida metáfora francesa de “les belles infidèles”. Esta fórmula, utilizada desde el siglo XVIII

para hablar de la dicotomía entre la belleza y la fidelidad (comparando a la traducción con las mujeres), ha sido entendida desde el feminismo como un ejemplo paradigmático de la sexualización y subordinación simbólica o, como señala Chamberlain (1988) según Flotow, “el menosprecio tradicional tanto hacia las mujeres como hacia la traducción” (1997: 42). Del mismo modo, recupera el análisis de Margaret Simons sobre la traducción al inglés de *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, la cual sostiene que fue objeto de una traducción deficiente que omitió secciones, borró matices y distorsionó la voz filosófica de la autora, al punto de hacerla quedar como una autora confusa e incoherente (1997: 50). Esto muestra cómo el trabajo de traducción puede funcionar también como una herramienta de silenciamiento.

Por otra parte, Von Flotow cuestiona las concepciones clásicas de la traducción como la equivalencia o la transferencia semántica entre lenguas y propone incorporar una perspectiva situada, atenta al contexto histórico, a las diferencias culturales y a las condiciones materiales de producción. En sus palabras:

Las teorías que se centran en abstracciones como la “traducibilidad”, la “equivalencia en la diferencia” o la “equivalencia dinámica”, y que entienden la traducción solo como una operación lingüística entre lenguas, eluden cuestiones concretas como la diferencia cultural, el contexto y las posibilidades discursivas en un momento histórico determinado. En cambio, cuando se pone el foco en el contexto histórico y cultural específico de la traducción (lo que sucede cuando se tiene en cuenta el género), se evidencia cómo se puede construir (y se construye) significado en la traducción (1997: 95).

Barbara Godard, en “Theorizing Feminist Discourse/Translation” (1989), dice que el campo de la teoría de la traducción actual está dominado por el concepto de la equivalencia, el cual se basa en una búsqueda de la transparencia, es decir, en la invisibilidad de la práctica traductoril. Esto se relaciona con la idea de la traducción como la producción de una copia y no como una instancia de creación (1989: 47-48). Su contrapropuesta plantea que, dentro del discurso feminista, la traducción se considera un acto de producción y no de reproducción (1989: 47). Como se entiende que la traducción opera entre dos sistemas de significación diferentes, entonces la equivalencia no debería interpretarse como una búsqueda en pos de la igualdad (1989: 48). Por tanto, la traductora feminista asienta su trabajo justamente en la diferencia, en la falta de igualdad, y expone la manipulación que hace del texto (*womanhandling*), en lugar de buscar disimular sus trazos (1989: 50).

En “Feminist, ‘Orgasmic’ Theories of Translation and Their Contradictions”, Rosemary Arrojo hace una lectura crítica de la “teoría orgásmica” de la traducción feminista propuesta por Susan Bassnett, que relaciona con trabajos de Lori Chamberlain, Barbara Godard y Susanne de Lotbinière-Harwood. Esta teoría se inspira en el lenguaje feminista y posmoderno para plantear que la traducción puede ser una colaboración creativa entre traductor y texto, a fin de deslindarse de modelos sexistas y coloniales (1995: 67-68). La crítica de Arrojo a la idea de la traducción como una experiencia de unión sensual con el texto se basa en que este discurso oculta la violencia implícita en la apropiación del texto ajeno, ya que “el placer de la traductora [...] se parece más al placer de la autoría que a una supuesta colaboración «orgásmica» no violenta con su «original»” (1995: 68).

Arrojo interpreta esta teoría como una posibilidad de superar la traducción tradicional, pero advierte que, paradójicamente, estarían reproduciendo las mismas dinámicas de poder que buscan subvertir. Si se ha criticado la teoría planteada por teóricos como George Steiner porque, en su búsqueda de “universalidad”, lo único que hace es imponer su perspectiva masculina, una teoría que proponga la traducción feminista como “no violenta y positiva” estaría utilizando el mismo mecanismo (1995: 71). En resumen, Arrojo no rechaza la práctica feminista que busca intervenir los textos con fines emancipatorios. Sin embargo, advierte que “la traducción es una práctica inevitablemente política, que tiene sus propios intereses y objetivos (aunque no sean explícitos o conscientes)” (1995: 74) y, por consiguiente, es necesario que las traductoras reconozcan su dimensión autoral y violenta sin ocultarla.

En última instancia, veamos la propuesta de Olga Castro Vázquez en “Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista”. Castro detalla cuatro estrategias discursivas que han utilizado las traductoras feministas con el fin de intervenir ideológicamente los textos “para liberar al lenguaje de su carga patriarcal” (2008: 293). La primera es la suplementación o compensación, que consiste en intervenir directamente el texto meta para recuperar sentidos relacionados con el género o connotaciones del texto fuente, que podrían perderse por diferencias estructurales entre lenguas. Luego menciona la metatextualidad, que implica el uso de paratextos como prólogos, notas al pie o comentarios de la traductora para explicar su postura ideológica y defender sus decisiones de traducción. La tercera estrategia que identifica es el secuestro, que supone una

apropiación activa del texto cuando su contenido no es feminista, con el fin de reescribirlo desde una perspectiva crítica. Por último, la coautoría, que otras autoras llaman “performance” o “pacto especular”, se basa en una colaboración estrecha entre autora y traductora, que da lugar a un proceso de creación conjunta (2008: 294-296). Además, Castro insiste en que la traducción feminista no implica un nivel de manipulación de los textos fuente necesariamente mayor a los que proponen otras técnicas que se suponen “objetivas”, pero como no se enfocan en las problemáticas del género estas técnicas parecerían menos invasivas y pasarían más desapercibidas:

Con estas estrategias las traductoras feministas no hacen sino adaptar y aplicar técnicas sumamente frecuentes y extendidas en la traducción, aunque normalmente utilizadas de forma encubierta y presentadas como gender-free, como sucede con el “descriptive equivalent” de Eugène Nida (1964), que tiene como finalidad suplementar y conseguir un equivalente satisfactorio para objetos, acontecimientos, acciones o atributos para los que no existe un término aceptado en la otra lengua (2008: 297).

Como conclusión, al igual que lo han hecho las otras autoras ya mencionadas, Castro recuerda la necesidad de abandonar la posición ideológica que defiende la objetividad como eje de la traducción para así reconocer el papel activo de quien traduce.

3. La traducción queer

La irrupción de los estudios queer en el campo de la traducción produjo un cambio de enfoque en relación con el punto de vista feminista. Si bien ambas perspectivas están íntimamente entrelazadas y siguen produciendo conocimiento en relación con la traducción de forma simultánea, Deborah Giustini (2015) retoma la propuesta de Luise von Flotow (1999, como se citó en Giustini, 2015) acerca de dos paradigmas diferentes en cuanto al tratamiento del género. El primer paradigma, surgido de los movimientos feministas, parte de una concepción binaria de género “mujer/hombre” y busca recuperar la subjetividad femenina frente a un lenguaje patriarcal. Desde esta perspectiva, se ha trabajado sobre la analogía entre la posición histórica de inferioridad de las mujeres, frente a los hombres, y la de la traducción, entendida como una repetición pasiva, frente a la autoría (2015: 2-3). El segundo paradigma se alinea con la teoría queer y se enfoca en la performatividad del género y en la desestabilización de las identidades fijas. Aquí, la traducción deja de estar vinculada exclusivamente a una política identitaria de representación femenina para volverse un espacio desde donde cuestionar las propias

categorías de género y sexualidad (2015: 3-4). Esta segunda perspectiva es la que se adoptará en este trabajo.

Estos avances en el campo de los estudios de la traducción, a la par del llamado “giro cultural” (Bassnett y Lefevere, 1998: 123), contribuyeron a que la traducción dejara de entenderse como una actividad meramente reproductiva y pasara a considerarse como una creación en sí misma. Michela Baldo, por ejemplo, toma la idea que plantea Butler acerca de que el género podría pensarse como la copia de una copia, para la cual no existe ningún original (Butler, 2018: 95), y la relaciona directamente con la traducción. Si traducir es un acto de creación en lugar de un acto derivativo, entonces no hay un original al cual rendir total pleitesía: tanto el texto fuente como el texto meta son copias y originales, en igual medida (Baldo, 2018: 192).

Por su parte, Emily Rose sostiene la misma analogía entre género y traducción: “No niego la existencia de un texto fuente, pero sí niego el hecho de que ese texto sea original o tenga mayor autoridad” (2017: 42). Como no hay una esencia original que deba sostenerse, se refiere a la metáfora de Ben Van Wyke (2010, como se citó en 2017) que define la traducción como velos que se agregan unos sobre otros. A su vez, relaciona este proceso de superposición con el concepto de “palimpsesto” de Gerard Genette:

El arte de “hacer lo nuevo con lo viejo” tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos “hechos ex profeso”: una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto. [...] Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo, sino que lo deja ver por transparencia (1989: 495).

Rose concluye su texto diciendo que toda traducción es palimpsestuosa, porque bajo la superficie guarda un texto fuente, así como otras influencias textuales, aunque esto no sea evidente en la lectura (2017: 47).

Otra autora que menciona la imposibilidad de separar por completo el texto meta del texto fuente es Elena Basile (2018), quien habla del “movimiento de la traducción” y dice que, cuando está planteada de este modo, la traducción ejerce presión sobre el marco lingüístico que resguarda la supuesta estabilidad de representación del texto fuente y el texto meta. Refuerza la idea con una analogía:

Los idiomas “se deshacen” en la traducción como los sujetos durante el sexo. [...] Los idiomas y los sujetos se deshacen en el encuentro sexual y traductoril en la medida en que la materialidad que se entremezcla cruza el umbral de la percepción, y ya no pueden regirse por la norma idealizada de una identidad propia y delimitable. [...] Esta analogía busca graficar que el concepto idealizado de que un idioma o una subjetividad tienen existencias aisladas e independientes es una ficción provisoria, que requiere de una vigilancia constante (y siempre *retroactiva*) para que los límites se mantengan en su lugar (2018: 31-32).

Basile explica entonces que para reconstruir dos objetos textuales que sean autónomos se termina aserrando esa amalgama que se había formado. Y el problema sería que los lectores siempre llegan una vez que ese corte ya se produjo, es decir, cuando los textos parecen estar separados. Añade, por último, que los efectos producidos por ese intercambio, en tanto y cuanto son ingobernables, generan una ansiedad profunda para quien trabaja con ellos (2018: 31).

Ahora bien, uno de los aportes fundamentales de la teoría queer aplicada a la traducción es la distinción entre la traducción de textos queer y la queerización de la práctica traductora. Mientras que la primera se centra en el traslado de contenido temáticamente queer de una lengua a otra, la segunda implica una intervención más profunda sobre los propios supuestos de la disciplina. La teoría queer, como la definen B. J. Baer y K. Kaindl en *Queering Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism*², implica una postura crítica, ya que pone en jaque la posición dominante de ciertos regímenes de conocimiento y poder que se presentan como naturales y universales; esto es posible porque se enfoca en el carácter construido, en la contingencia histórica y en la política que atraviesa esos modelos: ¿a quiénes empoderan y a quiénes dejan afuera? (2018: 3). José Santaemilia (2018: 19) cita a dos autores para proponer una definición de lo queer. Annamarie Jagose (1996: 99) entiende que lo queer sostiene una relación de resistencia con lo que sea que se considere lo normal, ya que se niega a cualquier cristalización específica. Y Veronika Koller (2009: 254, como se citó en 2018) habla de lo queer como una práctica “radicalmente antiesencialista”, por lo cual defiende un enfoque constructivista para superar una de las supuestas limitaciones de la teoría gay/lesbiana, es decir, la naturalización de las identidades gay/lesbiana en posiciones de género/sexualidad monolíticas, ahistóricas y estables.

² Cf. *Queer Theory and Translation Studies. Language, Politics, Desire*, de Brian James Baer (2021); *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*, editado por B. J. Baer y K. Kaindl (2018); y *Queer in Translation*, editado por B. J. Epstein y R. Gillett (2017).

Partiendo de estas definiciones, Santaemilia afirma que las elecciones de traducción abren la posibilidad de desestabilizar las jerarquías sociales estables, más específicamente, las imágenes de feminidades, masculinidades, lesbianas, gays y otras identificaciones sexuales. Como consecuencia, se abren dos posibilidades en el campo de la traducción: en primer lugar, la exploración de identidades y sexualidades subversivas mediante la traducción de textos que tematizan lo queer (la problematización de las identidades sexuales) y, en segundo lugar, la traducción como una práctica queer en sí misma (el desarrollo de políticas queer a través de la traducción) (2018: 18).

En *Queer in Translation*, B. J. Epstein y R. Gillett proponen que la traducción es en sí una práctica queer, si se la entiende como performática, como una imitación que alude de forma lejana a la idea de un original y que desplaza significados, pero también como un sitio en el que se conjugan la otredad, la hegemonía y la subalternidad (2017: 1). Al mismo tiempo, critican la creencia de que el lenguaje es un medio a través del cual se pueden transmitir los significados, quizás con ciertos ajustes, pero sin pérdidas significativas. Declaran que este concepto es tan delirante como creer que el género tiene una esencia que en la mayoría de los casos se alinea sin problemas con la teleología de la sexualidad, aunque de forma ocasional pueda fallar en lograr esta coherencia (2017: 1).

Otro paralelismo que establecen entre la traducción y la teoría queer es que la traducción rechaza la idea de un texto fuente que sea único e inmutable, así como la teoría queer también rechaza los conceptos unívocos. Hablan de una proliferación con efectos antihegemónicos, en la que resaltan la importancia de la contaminación, las filtraciones y la indeterminación. Responden también a la crítica de que tal mezcla de significaciones implica desorden y un abandono de responsabilidad intelectual: al contrario de esta suposición, una práctica contrahegemónica pone en evidencia la incoherencia de las categorías convencionales, que solo tienen sentido como una operación de poder. Además, una traducción que busca visibilizar las relaciones de poder implica mucho más trabajo y atención de quien traduce y de quien lee que aquellas traducciones que pasan por alto esta problemática. Por último, es justamente esta operación de descubrimiento constante del poder implícito en las estructuras lo que une a los estudios queer con los estudios críticos de traducción (2017: 4).

Marc Démont (2018) rastrea tres estrategias que se han utilizado para traducir literatura queer: la traducción que suprime, la traducción que minimiza y la traducción

queer. En el caso de la traducción que suprime (*misrecognizing*), lo que sucede es que se pasa por alto toda referencia queer que haya en el texto fuente, ya sea por censura o desconocimiento. En lugar de reflejar la disidencia sexual o de género, se traduce el texto desde una perspectiva hegemónica y normalizadora. El primer ejemplo que brinda es la traducción que hizo Álvaro Armando Vasseur en 1912 de poemas de Walt Whitman dedicados al amor entre hombres. Vasseur transforma el deseo homosexual en una forma de afecto masculino genérico y homosocial, borrando así el contenido queer. Ciertas expresiones, como “manly love” (“amor masculino”) o “lover” (“amante”), se diluyen en los términos “afecto viril” o “camarada”. El segundo ejemplo que da se enfoca en el contexto más que en el contenido. Cita un estudio en el que se analiza la traducción de ciertos términos de la cultura “bear” estadounidense al italiano. Allí se menciona que, aunque estas palabras tengan un equivalente directo en el idioma meta, introducen asociaciones propias de la *commedia sexy all’italiana*, un género de cine italiano que emergió en los años 60 y 70, lo que termina ocultando la dimensión queer original.

La segunda estrategia, la traducción que minimiza (*minoritizing*), no busca borrar lo queer, sino que lo asimila a una identidad sexual fija y estable, lo que solidifica la fluidez queer en equivalencias literales o explícitas. Se enfoca en la visibilidad identitaria, pero a costa de simplificar la complejidad del texto fuente. En uno de los ejemplos, Démont analiza la versión moderna que Thierry Martin hace en 1998 de las *Ballades en jargon* de François Villon, rebautizadas como *Ballades en argot homosexuel*. La traducción aplica una lectura unívoca de los textos como juegos sexuales homosexuales y, por tanto, quedan descartadas las ambigüedades y la multiplicidad de capas de significación de los textos fuente. Esta operación responde a una política de visibilidad gay, pero al mismo tiempo sacrifica la plasticidad y el potencial disruptivo del texto.

Finalmente, la traducción queer, a diferencia de las dos anteriores, busca visibilizar y conservar la fuerza contranormativa de lo queer. En este tipo de traducción, Démont identifica dos prácticas: el reconocimiento y la recreación. En cuanto al primero, consiste en hacer una crítica de las traducciones que haya de un texto, para reconocer qué manifestación específica queer o subversiva se pone en juego en ese texto y cómo se suprimió o asimiló en traducciones anteriores. Como ejemplo de esta práctica, Démont estudia distintas traducciones al francés de *Moby Dick*, tomando como eje el capítulo “A Squeeze of a Hand” (“Un apretón de la mano”), que tiene pasajes cargados de erotismo

homoafectivo, y observa de qué maneras ciertas versiones suavizan o borran esa carga homoerótica.

Démont se acerca a la segunda práctica queer, la recreación, a través del análisis de *Same-Sex Love in India*, un estudio que critica textos indios que abordan el amor y el deseo entre personas del mismo sexo, seleccionados de diversas épocas, lenguas y tradiciones literarias. Démont señala que este trabajo que adapta textos en sánscrito, urdu y otras lenguas, constituye un ejemplo paradigmático de traducción queer porque evita fijar una identidad sexual moderna y homogénea (como “gay” o “lesbiana”) sobre los sujetos retratados en textos antiguos o tradicionales. En lugar de forzar categorías occidentales contemporáneas, se optó por conservar la ambigüedad, el contexto y la riqueza cultural de los textos, lo que habilita la posibilidad de lecturas múltiples. Además, se utilizan notas de traducción, lo que Démont destaca como una estrategia que “interrumpe el proceso de domesticación para volver a introducir el aspecto queer presente en el texto fuente” (2018: 167).

Como conclusión, Démont dice que la traducción queer no se enfoca solo en lo semántico, sino que intenta conservar la “red de asociaciones connotativas” y, por tanto, las ambigüedades y la posibilidad de disrupción que ofrece un texto. La traducción queer se mantiene siempre atenta a lo diferente y se niega a ofrecer una versión “definitiva”, a cerrar el texto traducido sobre sí mismo, para preservar las posibles líneas de fuga interpretativas (2018: 168).

En relación con los dos procesos de traducción queer que plantea Démont, el “reconocimiento” y la “recreación”, podríamos decir en este trabajo se estarían abordando ambos. El reconocimiento abarcaría una primera instancia de acercamiento a las cinco traducciones realizadas por McNeer que se trabajan más adelante: analizar qué estrategias de traducción emplea el traductor y en qué medida estas sirven para recuperar o no las diferentes construcciones específicas de subjetividad queer que evidencian los poemas en español. La recreación, en un segundo paso, se pondría en juego a la hora de buscar alternativas de traducción que configuren un gesto queer diferente tanto en la búsqueda de representación de las voces queer presentes en el original como en la concepción del ejercicio de traducción mismo.

Acerca del estado de la cuestión

Elvira Sastre es una escritora joven que tiene una presencia sólida en las redes sociales. La gran mayoría de sus textos circulan en Internet, además de que hay muchos otros materiales disponibles, como pueden ser entrevistas escritas y en video, columnas periodísticas, disertaciones grabadas, participaciones en podcasts y programas de YouTube, etc. En este apartado, sin embargo, haremos un recuento breve de los escritos académicos que se hallaron hasta el momento sobre su obra, los cuales han servido como referencia y como punto de partida para este trabajo.

En “El boom de la poesía en español: Elvira Sastre”, Fernando Valverde (2017) analiza el lugar de la autora dentro del panorama de la poesía española contemporánea y su impacto en la visibilidad de las mujeres en el campo literario. Interpreta la obra de Sastre como parte de una renovación profunda del campo poético: una poesía que arde “desde la herida” y “desde el margen” (2017: 413), pero que ocupa el centro del escenario literario actual y desafía las estructuras de poder patriarcal del canon español. Desde esa perspectiva, hace comentarios puntuales acerca del estilo de varios de los poemas reunidos en *Baluartes* (2014).

En “Cuerpos, sexualidad e identidad femenina: la poesía de María Sanchez (1989), Luna Miguel (1990) y Elvira Sastre (1992)”, Ana Cánovas dice que la poesía de Sastre presenta “una temática esencialmente amorosa, que bebe de los clásicos” (2018: 369), una opinión que comparte también Valverde en el trabajo anteriormente mencionado. A partir de la comparación con las otras dos autoras españolas, Cánovas hace una crítica de la poesía de Sastre desde una perspectiva feminista.

En “#Quéespoesía: género y nuevas poéticas productivas en la era de las redes sociales. Las poéticas de Elvira Sastre, Irene X y Loreto Sesma.”, Isabel Logroño Carrascosa (2019) evalúa cómo las redes sociales han transformado las formas de producción, circulación y recepción de la poesía contemporánea y toma el recorrido de Sastre como un caso paradigmático: una escritora joven que comenzó publicando sus textos en un blog (“Relocos y recuerdos”) y en Twitter, lo que contribuyó a que la publicaran editoriales como Lapsus Calami, Valparaíso y Visor.

Desde un enfoque similar al trabajo anterior, en “Internet, poesía y feminismo. El caso de Elvira Sastre y Luna Miguel”, Lucía González-Llanos (2018) analiza cómo estas dos autoras han aprovechado el entorno digital para visibilizar subjetividades femeninas

y queer. El trabajo estudia sus obras desde una perspectiva de género y examina su actividad en redes, partiendo de la idea de que las mujeres han sido tradicionalmente excluidas del canon poético (para lo cual se apoya en el capítulo de Valverde antes mencionado).

Por último, podemos mencionar el artículo de Sabrina Ferrero “Elvira Sastre’s Translation of *milk and honey* (2015) by rupi kaur into Spanish: Considerations on Feminism and Ethos” (2023). Este trabajo examina la traducción que hizo Elvira Sastre del poemario *milk and honey* de rupi kaur (2015), titulado *otras maneras de usar la boca* (2017) en español, desde una perspectiva feminista y prestando especial atención al concepto de ethos, entendido como la imagen de sí que la traductora proyecta en su discurso. Centrándose en esa obra en particular, el artículo problematiza cómo se negocian los valores feministas en el traspaso lingüístico y cultural de textos literarios.

En conjunto, estos trabajos permiten trazar un mapa preliminar del modo en que la obra de Elvira Sastre ha sido abordada desde la crítica académica. Aunque todavía son pocos los estudios centrados exclusivamente en su producción poética y pareciera no haber ninguno que aborde la traducción de su obra al inglés, los trabajos disponibles coinciden en señalar la relevancia de su figura dentro del panorama literario actual. Estos aportes no solo sirven como marco de referencia, sino que también evidencian la necesidad de seguir interrogando su poética desde nuevas perspectivas, como la que se propone en este trabajo.

Acerca de la metodología

La metodología que ha orientado este trabajo se articula en torno a dos operaciones principales, inspiradas en la propuesta de Marc Démont (2018: 163): el “reconocimiento” y la “recreación”. En primer lugar, se realiza un relevamiento detallado de las estrategias de traducción empleadas por McNeer. Tal análisis se ha enfocado particularmente en la performance de género que ejecuta la voz poética en cada poema, con el fin de identificar en qué medida las opciones de traducción de McNeer visibilizan, minimizan o suprimen las construcciones de subjetividad queer presentes en los poemas de Sastre. Este sería el reconocimiento. En segundo lugar, se elaboran contrapropuestas de traducción que exploran otras posibilidades de traslado al inglés, con el propósito de recuperar la potencia disidente de la voz poética. En estas versiones alternativas, se emplean técnicas que varían

entre una traducción más libre, que busca la compensación, y una traducción más literal, que busca recuperar ciertos juegos con las marcas de género propias de la versión original. De este modo, algunas de las operaciones que se aplican son la modificación de metáforas y de estructuras gramaticales para propiciar la inclusión de términos de acuerdo con las marcas de género que reciban (o no) en inglés (sustantivos, adjetivos posesivos, pronombres personales y pronombres reflexivos) y, por último, se realizan pequeños ajustes complementarios con fines más bien estéticos (se abrevian ciertas frases y se modifican algunos cortes de versos). Mediante estos procesos se llevaría a cabo la recreación. Por último, estas propuestas de traducción se evalúan críticamente, considerando tanto sus alcances como sus límites, y reconociendo que no existe una única traducción “correcta”, sino que cada versión configura una política de lectura.

Otra operación metodológica ha sido seleccionar un corpus de análisis que está compuesto por cinco poemas, divididos en dos grupos, cada uno de los cuales constituye un capítulo de este trabajo. El primer grupo, abordado en el capítulo uno, se titula “Silenciamientos de lo queer: visibilizaciones de la erótica femenina y su potencia subversiva” e incluye los poemas “No eres tú, es la poesía” (“It’s Not You, It’s Poetry”), “Como quien se quiere a sí mismo queriendo a quien ama” (“Like Someone Who Loves Herself Loving the One She Loves”) y “Rescate” (“Rescue”). Estos poemas fueron seleccionados porque las versiones en español se destacan por las marcas de género nominales que permiten construir literariamente representaciones de erotismo lésbico explícito. El modo en que estas marcas pueden o no ser recuperadas en la traducción al inglés constituye un núcleo problemático a trabajar. Asimismo, cabe aclarar que la perspectiva adoptada para el análisis combina estrategias de abordaje que se relacionan tanto con lo gramatical y lingüístico, como con la consideración de las decisiones de traducción indefectiblemente ligadas a lo ideológico y político, ya que ningún trabajo con el lenguaje puede estar exento de tales dimensiones.

El segundo grupo, trabajado en el capítulo dos, que se titula “Desplazamientos de lo queer: construcciones eróticas por fuera de los esencialismos identitarios lésbicos”, está integrado por los poemas “Sin embargo” (“However”) y “Lugar. Casa. Hogar” (“Place. House. Home”). En estos poemas, la problemática identificada, mediante un análisis contrastivo, es inversa: se detecta la introducción de marcas de género femenino en las traducciones al inglés que no estaban presentes en los originales en español, lo que

sugiere una estrategia de intervención traductora por parte de McNeer que vamos a analizar en relación con las perspectivas de las teorías queer de la traducción.

Cabe reiterar que, como se desarrolla en el capítulo acerca del marco teórico, el andamiaje de autores y textos sobre el que se apoya este trabajo es interdisciplinario, ya que provienen principalmente de dos corrientes: los estudios queer y los estudios sobre la traducción. La teoría queer propone una perspectiva desde la cual se pueden cuestionar las categorías de género y sexualidad, para analizar la apuesta poética que hace Elvira Sastre. Por otro lado, la teoría sobre traducción ofrece distintos enfoques para abordar la labor de traducción, que se tienen en cuenta a la hora de analizar la versión propuesta por McNeer y de pensar en modificaciones posibles. Por último, la conjunción de ambas corrientes en el campo de estudios sobre la traducción queer, que es muy reciente, ofrece las herramientas de pensamiento más específicas, ya que concibe la práctica de la traducción en sí misma desde un punto de vista queer (en lugar de solo abrir una arista de consideraciones acerca de temas LGBTIQ+ dentro de un campo con perspectivas que más bien mantienen una postura tradicionalista).

Silenciamientos de lo queer: visibilizaciones de la erótica femenina y su potencia subversiva

Como apoyatura para el desarrollo de este capítulo (y también del siguiente), se tomó la descripción que hace Démont (2018: 162-163) acerca de la traducción queer. Según explica, la traducción desde esta perspectiva implica dos procesos. En primer lugar, tiene que haber lo que él denomina “reconocimiento”, que es una lectura atenta del texto fuente a la par de las traducciones disponibles de ese texto. Este cotejo debería dar cuenta, por un lado, de los modos en que se construye lo queer en el texto fuente, es decir, qué características o elementos puntuales del texto fuente se podrían identificar como propios de un ejercicio de escritura queer. Por otro lado, la crítica de las traducciones existentes debería exponer si esos rasgos que se relevaron como queer efectivamente se recuperan en el texto meta y de qué manera. En el caso de las traducciones que no recuperan las construcciones particulares de lo queer de forma satisfactoria, Démont propone dos categorías de análisis: la supresión y la asimilación. Cuando lo queer se suprime, significa que directamente se pasa por alto; la obra se traduce sin tener en cuenta esa capa de significado, que sería imposible de recuperar (sino acaso accidentalmente) para los lectores de la lengua meta. Cuando lo queer se asimila, en cambio, se produce un achatamiento; el entramado de significados o asociaciones que puede llegar a presentar el texto fuente se reduce a un texto “fijo y unidimensional”. Una vez llevado a cabo el reconocimiento, el segundo proceso que plantea Démont es la “recreación”. Esta sería el ejercicio de una traducción propiamente queer, es decir, una traducción que no suprime ni asimila, sino que busca poner en práctica las técnicas que sean necesarias para sostener esa “fuerza disruptiva” que podía ser identificada en el texto fuente.

En función de estos dos procesos desarrollados por Démont, el reconocimiento y la recreación, se abordarán en este capítulo tres poemas: “No eres tú, es la poesía” (“It’s Not You, It’s Poetry”), “Como quien se quiere a sí mismo queriendo a quien ama” (“Like Someone Who Loves Herself Loving the One She Loves”) y “Rescate” (“Rescue”). El motivo de la elección de estos tres poemas para su análisis detallado y para ofrecer otras versiones de traducción tiene que ver, en principio, con que pueden ser pensados desde perspectivas de lectura múltiples, entre ellas, una lectura política que intenta rescatar la representación de vínculos eróticos lésbicos. Después de revisar el poemario, en estos tres poemas es posible identificar una desestabilización de la normatividad en los vínculos

afectivos y sexuales y, además, parecen ser los que presentan una mayor voluntad de disrupción queer.

“No eres tú, es la poesía”

Antes de comenzar con el análisis de la traducción, veamos primero el poema en español:

No eres tú, es la poesía

No me gustas.

Es más,
odio esa boca:

parecen dos gusanos rosas serpenteando
entre un festín de fuegos artificiales
con sabor a melocotón,
con olor a hierba recién...

Que no.
No me gustas.

Detesto tu pelo,
tan despeinado que parece hecho a propósito,
tan largo que está siempre fuera de lugar.

No creo en él.

Cuando lo toco parece ceniza
y me invade una tos en el pecho
y su tacto me recuerda
a ese día
que hundí los pies
en la arena de aquella playa de Barcelona
después de más de tres años
sin ver el mar
y creí ahogarme mientras volaba
y de repente todo era azul
y todo era tan suave como...

Que no.
No me gustas.

Me da asco tu voz,
su manera de precipitarse

sobre el mundo como si tuviera todas las respuestas,
 la excesiva torpeza de sus palabras,
 el lugar equivocado sobre el que se asienta,
 su exasperante lentitud
 al hablar
 como si fuera una mariposa desnuda
 e hiciera el amor a todo lo que ve
 tan despacio como si aún fuera ayer
 y mi cuello
 estuviera siguiéndole el compás,
 cayendo en sus vocales
 azucaradas y silentes,
 volviendo a redactar
 su abecedario de prisa floreciente...

Que no.
 No me gustas.

Siento indiferencia por tus latidos,
 siento un vacío atronador por tu vida,
 por tus idas y venidas,
 por tus triunfos calculados
 y tus victorias dirigidas,
 por tu cuerpo fracasado,
 por ti desnuda, indefensa y derrotada,
 aunque así seas lo más parecido a la libertad
 que saboreé desde el suelo,
 un encanto sin remedio,
 un abrazo inherente a tu lápida,
 tus ojitos tristes
 llamándome ambulancia,
 el olor de tus pestañas
 pidiéndome ayuda,
 mis ganas de dormir a tu lado...

Que no.
 No me gustas.

Cállate.
 Deja tu sexo a un lado.
 Deja mi alma al otro.

Que no me gustas.

En este punto, es necesario mencionar que no se debe confundir el concepto de género gramatical, que generalmente refiere a las marcas morfológicas que establecen relaciones sintácticas de concordancia, con el de género en cuanto identidad de los sujetos. Sin embargo, cuando el género gramatical se aplica a entidades con rasgos +animado +humano, su lectura no resulta meramente sintáctica, sino que se suele interpretar como una indicación del género del sujeto que habla o del que se habla. En palabras de Escandell-Vidal:

A partir de la idea de que las lenguas poseen una categoría gramatical de género y de la posibilidad de que esta, en algunos casos, se utilice como recurso para expresar el sexo biológico [...], en algunos sectores se ha producido la equiparación total entre el género gramatical y el sexo biológico (2018: 49).

Entonces, en la lectura de un poema, esta correlación que se instaura entre género gramatical y sujeto puede determinar la percepción que se tenga de la identidad de género tanto de la voz poética como de la persona ficcional que opera como destinataria de los versos. En este sentido, cabe destacar que la intención no sería plantear una lectura lineal ni transparente de las identidades en el poema, ya que esto implicaría caer en una postura esencialista y, como afirma Butler, “no hay una «esencia» que el género exprese o exteriorice ni un ideal objetivo al que aspire” (2018: 272), sino que cuando la realidad del cuerpo con género “se inventa como una esencia interior, esa misma interioridad es un efecto y una función de un discurso decididamente público y social, la regulación pública de la fantasía mediante la política de superficie del cuerpo, el control fronterizo del género que distingue lo interno de lo externo, e instaura de esta forma la «integridad» del sujeto” (2018: 266). Es decir, no hay sujetos unitarios con identidades fijas que puedan descubrirse más allá de los versos, como una realidad que fuera independiente al lenguaje que la nombra y, por lo tanto, el trabajo poético con el lenguaje es relevante, fundamental en todos sus aspectos, incluidas las marcas de género gramatical que se seleccionan, ya que implican una apuesta de representación específica.

Entonces, no deja de ser fundamental poder reconocer la carga ideológica que se esconde detrás de las marcas y relaciones de género elegidas para retratar los vínculos en cada poema. En este caso, las marcas gramaticales operan como huellas que permiten rastrear un tipo de relación afectiva lésbica, aun cuando ese vínculo pueda llegar a prescindir de lo sexual, como lo sugieren los versos “Deja tu sexo a un lado. / Deja mi alma al otro.” (vv. 64-65). Cuando no hay referencias explícitas al sexo entre mujeres, es

gracias al indicio de las marcas genéricas que ese vínculo se reconoce como lésbico y, por lo tanto, puede formar parte de lo que Adrienne Rich denomina el “continuo lesbiano”: una serie de experiencias que vinculan a las mujeres con otras mujeres a lo largo de su vida y de la historia, que incluyen experiencias sexuales pero que no se limitan a ellas, sino que implican “muchas más formas de intensidad primaria entre mujeres” (1980: 23). Según Rich (1980: 25), la limitación del término “lesbiana” a su concepción clínica y patriarcal significó también un achatamiento del concepto de erotismo, que dejaría afuera la amistad femenina y la camaradería. Pero sería posible una conceptualización diferente de lo erótico:

En la medida en que profundizamos y ampliamos el espectro de lo que definimos como existencia lesbiana, en la medida en que delineamos un continuo lesbiano, empezamos a descubrir lo erótico en términos femeninos: en aquello que no está confinado a una única parte del cuerpo o solo al cuerpo, en una energía no solo difusa sino, como la describió Audre Lorde, omnipresente en “la alegría compartida, ya sea física, emocional o psíquica”³, y en el trabajo compartido (1980: 25).

Al mismo tiempo, si la posibilidad de que un vínculo dialogue con un continuo lesbiano que lo trasciende se inscribe en el discurso ya que, como decía Butler (*Cf. supra*), es el discurso público y social lo que delimita los márgenes dentro de los que pueden moverse el género y la sexualidad, entonces la traducción de un texto que pone en juego estas marcas obliga a quien traduce a adoptar una postura política: ya sea que tome una decisión consciente de trasladarlas (y de qué manera) o de no trasladarlas, o ya sea que las omita de forma inconsciente. José Santaemilia propone que tanto las prácticas de traducción como los discursos sexuales y acerca de la sexualidad funcionan como un medio a través del cual la sociedad impone límites éticos y define qué se entiende por “decente”, “apropiado”, “aceptable”, “moral”, “correcto”, “perverso”, etc. Entonces, la sexualidad y la traducción representan “textualizaciones de identidades y deseos, que regulan y tallan la forma en la que entendemos, describimos, negociamos, aceptamos y rechazamos las diferentes proyecciones propias (identidades, deseos, placeres, prejuicios). Ambas implican actos políticos y zonas de conflicto personal e ideológico” (2018: 20).

³ Esta es la traducción proporcionada en el libro traducido de Adrienne Rich citado en la bibliografía. El texto original de Audre Lorde aparece en el libro *Sister Outsider: Essays and Speeches*, publicado por la editorial The Crossing Press en 1984.

Retomemos el análisis de la traducción hecha por McNeer: “creo que estoy muerta”, traducido como “I take myself for dead” (v. 76. cf. Anexo I.), y “por ti desnuda, indefensa y derrotada” (v. 51), traducido como “for you, naked, helpless and defeated” (v. 1. cf. Anexo I.). En el caso de los adjetivos mencionados en estos versos, cabe destacar que las marcas de género gramatical no se recuperan en ninguna otra parte del poema en inglés, es decir, de ningún verso se desprende que la voz poética se enuncia en femenino, ni que se dirige a un tú poético en femenino. Entonces, lo que queda en el camino no es solo un elemento formal de la gramática, una flexión que exige el español para la concordancia, un sufijo al final de la palabra, sino que se produce un borramiento de la relación sexoafectiva lésbica que se tematiza en el poema y, sin este rasgo distintivo, la fuerza subversiva y contranormativa de la voz poética queda diluida.

No se puede negar que las diferencias estructurales entre los idiomas, como el hecho de que los adjetivos reciban o no una marca de género, condicionan en gran medida el terreno sobre el cual debe moverse quien traduce. Pablo Ingberg, a propósito de su decisión de dejar la rima de lado en su traducción al español de sonetos de William Shakespeare, afirmó lo siguiente:

Personalmente prefiero, no sin dolor, dejar de lado la rima para no perder no solo detalles de sentido, sino también recursos poéticos del original como figuras, repeticiones, polisemia y juegos de palabras. Sin duda sería ideal no perder ni una cosa ni la otra, pero por algún lado hay que admitir cierto grado de derrota con decoro (2008: 38-39).

Es por esto que, partiendo de la traducción de McNeer y tomando su trabajo como base, se propone una versión modificada, para ejemplificar de qué manera se podría compensar esa información de género en otras partes del poema, a fin de dar cuenta de ese erotismo lésbico que sí encontramos en el texto fuente. A continuación, se encuentran en paralelo las estrofas pertinentes de la versión de Sastre y la versión de McNeer modificada:

Detesto tu pelo,
tan despeinado que parece hecho a propósito,
tan largo que está siempre fuera de lugar.
No creo en él.
Cuando lo toco parece ceniza
y me invade una tos en el pecho
y su tacto me recuerda
a ese día
que hundí los pies

I detest your hair,
so unkempt that it seems done on purpose,
so long that you look like a wild mare.
To me it's fake.
I touch it, like someone who buries
her fingers into ashes,
and a cough invades my chest.
It reminds me of that day
that I plunged my feet

en la arena de aquella playa de Barcelona
 después de más de tres años
 sin ver el mar
 y creí ahogarme mientras volaba
 y de repente todo era azul
 y todo era tan suave como...

in the sand of that beach in Barcelona
 after more than three years
 without seeing the sea
 and I thought I was drowning while flying,
 and suddenly everything was blue
 and everything was as soft as...

Para poder comparar las dos traducciones, se exhiben ahora ambas estrofas en paralelo. La columna de la izquierda presenta la versión de McNeer y la de la derecha, la versión modificada:

I detest your hair,
 so unkempt that it seems done on purpose,
so long that it's always out of place.
 To me it's fake.
When I touch it, it seems like ashes
and a cough invades my chest
and its touch reminds me
of that day
 that I plunged my feet
 in the sand of that beach in Barcelona
 after more than three years
 without seeing the sea
 and I thought I was drowning while flying,
 and suddenly everything was blue
 and everything was as soft as...

I detest your hair,
 so unkempt that it seems done on purpose,
so long that you look like a wild mare.
 To me it's fake.
I touch it, like someone who buries
her fingers into ashes,
and a cough invades my chest.
It reminds me of that day
 that I plunged my feet
 in the sand of that beach in Barcelona
 after more than three years
 without seeing the sea
 and I thought I was drowning while flying,
 and suddenly everything was blue
 and everything was as soft as...

Resulta también interesante, antes de avanzar en el análisis de los cambios propuestos, ofrecer una versión comparada de esta misma estrofa en español. A la izquierda, se presenta la estrofa original de Sastre y, a la derecha, se presenta una retrotraducción (también conocida como “backtranslation”), es decir, una traducción literal de nuevo al español partiendo de los versos modificados.

Detesto tu pelo,
 tan despeinado que parece hecho a propósito,
tan largo que está siempre fuera de lugar.
 No creo en él.
Cuando lo toco parece ceniza
y me invade una tos en el pecho
y su tacto me recuerda
a ese día
 que hundí los pies
 en la arena de aquella playa de Barcelona
 después de más de tres años
 sin ver el mar
 y creí ahogarme mientras volaba

Detesto tu pelo,
 tan despeinado que parece hecho a propósito,
tan largo que pareces una yegua salvaje.
 No creo en él.
Lo toco, como quien entierra
los dedos en ceniza,
y me invade una tos en el pecho.
Me recuerda a ese día
 que hundí los pies
 en la arena de aquella playa de Barcelona
 después de más de tres años
 sin ver el mar
 y creí ahogarme mientras volaba

y de repente todo era azul
y todo era tan suave como...

y de repente todo era azul
y todo era tan suave como...

Podemos comenzar a desglosar la traducción hecha partiendo de otra de las nociones clásicas: la técnica de la compensación. La compensación se suele ubicar dentro del concepto de equivalencia (que A. Pym menciona específicamente como “equivalencia natural”), es decir, una forma de traducir que apunta a la lograr efectos análogos a los del texto fuente, sin apearse demasiado a los elementos formales (Pym, 2016: 29). La compensación busca recuperar aquellos elementos que se perdieron en el traspaso de un idioma al otro en alguna otra parte del texto meta en la que sea más conveniente plasmarlos (Newmark, 1988: 90). Olga Castro Vázquez (2008: 294), desde una perspectiva feminista, también rescata la compensación como una estrategia útil para intervenir los textos de forma ideológica, ya que es una de las maneras en que se pueden recuperar connotaciones o sentidos relacionados con el género presentes en el texto fuente, que podrían perderse por las diferencias estructurales entre los idiomas. En este caso, lo que se intenta compensar es la información de género que permite leer el erotismo de este poema en clave lésbica.

El primer cambio introducido es el reemplazo del verso “so long that it’s always out of place” (v. 12. cf. Anexo I.) por “so long that you look like a wild mare”. Según Greenbaum y Quirk, en el caso de los sustantivos, el género gramatical en inglés se divide en primera instancia entre cosas inanimadas y seres animados. Este último grupo se divide a su vez entre la referencia personal y la no personal. Finalmente, la referencia personal se subdivide en cuatro: masculino, femenino, neutro y común, categorías que también aplican a la referencia no personal (entre otras) (1990: 100). Como regla general, en el caso de los sustantivos con género neutro y común, el género no se expresa en los sustantivos en sí, sino que se evidencia mediante los pronombres personales, pronombres reflexivos y adjetivos posesivos que hacen referencia a esos sustantivos (Greenbaum y Quirk, 1990: 99). Un ejemplo sería la siguiente oración: “My friend already knows she’ll have to wait for me to arrive” vs. “My friend already knows he’ll have to wait for me to arrive”. En cambio, en un par de sustantivos con género femenino y masculino, la distinción se produce ya sea mediante una diferencia morfológica (“god” vs. “goddess”) o mediante el uso de elementos léxicos diferentes (“queen” vs. “king”).

El sustantivo “mare” (“yegua”) pertenece a esta última clase, en contraposición con “stallion” (“semental”) o “horse” (“caballo”). Al comparar el pelo de la persona amante con el de un animal nombrado en femenino, la voz poética está ofreciendo una imagen que acercaría más al lector a la idea de un erotismo lésbico. Por otro lado, si bien la versión que se propone presenta una comparación diferente a la de McNeer y se aleja del verso en español, la imagen que se produce no sería tan diferente: la crin de los caballos suele representarse como cabello largo y desordenado, muchas veces al viento. En ese sentido, el adjetivo “wild” (“salvaje”) aporta a la idea del cabello sin cortar de un animal que no fue domesticado.

Sería posible argumentar, sin embargo, que la introducción de esta imagen podría generar asociaciones indeseadas, como la idea de que “lo femenino” se equipara con “lo salvaje”, “lo animal” o “la naturaleza”, en oposición a la idea de que “lo masculino” representa “la civilización” o “la cultura”, un binarismo sostenido históricamente desde la estructura patriarcal (Plumwood, 1993: 37-38). Si bien esta posibilidad interpretativa queda abierta, también es cierto que a lo largo del poema hay muchas comparaciones y metáforas relacionadas con animales: compara la boca con gusanos y fuegos artificiales, compara el pelo con cenizas y la sensación de meter los pies en el mar, compara la voz con una mariposa desnuda, la compara a ella misma con la libertad y, también, con una perra herida caminando por el tejado. La imagen de la yegua no parecería entonces tan alejada al imaginario poético que ya ofrece el poemario, que hace alusión a la naturaleza y al reino animal en varias ocasiones.

Por otro lado, parte de la propuesta queer se trata de un intento por desarmar binarismos que se han cristalizado en el imaginario social, como puede ser la dicotomía humano/animal. Entonces, un rasgo queer que podría leerse en la poética de Sastre es justamente la arremetida contra esa frontera que divide el reino animal de lo humano, frontera que Donna Haraway (1991 [1984]: 257) encuentra ya bastante debilitada conceptualmente: “Ni el lenguaje, ni el uso de herramientas, ni el comportamiento social, ni los acontecimientos mentales logran establecer la separación entre lo humano y lo animal de manera convincente”. Según Haraway, ya no hay límites claros entre lo humano y lo animal, porque los descubrimientos científicos, tecnológicos y culturales han desdibujado esa supuesta “unicidad humana” (la idea de que el ser humano es único o superior al resto de las especies). Critica, entonces, la ideología del determinismo

biológico, que se ha utilizado como estructura de conocimiento para justificar roles o jerarquías desiguales o, con sus palabras, “la animalidad humana”. Sugiere, por último, que el borramiento del límite entre las personas y los otros seres vivos puede generar “apretados acoplamientos inquietantes y placenteros” (1991 [1984]: 257).

Retomando el análisis de la traducción propuesta, otro aspecto a mencionar es la similitud en la longitud y la métrica de los versos, en especial en la última palabra, que es monosilábica y está acentuada en ambos casos:

so long	=	_ ' = yambo		so long	=	_ ' = yambo
that it's	=	_ _ = dos sílabas sin acentuar		that you	=	_ _ = dos sílabas sin acentuar
always	=	' _ = troqueo		look like	=	' _ = troqueo
out of	=	' _ = troqueo		a wild	=	_ ' = yambo
place	=	' = una sílaba acentuada		mare	=	' = una sílaba acentuada

En cuanto a la rima, la palabra “place” (/pleɪs/) rima de manera asonante con “fake” (/feɪk/) al final del verso siguiente, mientras que “mare” (/meə/) tiene una rima consonante con “hair” (/heə/), que aparece al final del verso dos líneas atrás. De esta manera, aunque la rima solo está presente en la versión de McNeer en esta estrofa, podría afirmarse que se logra mantener un efecto sonoro análogo.

La segunda modificación hecha a la versión de McNeer es el reemplazo de los versos “When I touch it, it seems like ashes / and a cough invades my chest / and its touch reminds me / of that day” (vv. 14-17. cf. Anexo I.) por “I touch it, like someone who buries / her fingers into ashes, / and a cough invades my chest. / It reminds me of that day”. Como la estructura de los versos se modificó de manera considerable, haremos un análisis sintáctico más general para compararlos a grandes rasgos. En la versión de McNeer, estas cuatro líneas están compuestas por una sola oración que continúa hasta el final de la estrofa. Dentro de esa oración encontramos una cláusula subordinada adverbial que funciona como complemento circunstancial de tiempo (“When I touch it”) y tres proposiciones coordinadas (“it seems like ashes / and a cough invades my chest / and its touch reminds me of that day”), con polisíndeton, ya que hay una repetición del coordinante (“and”).

Por otro lado, la versión modificada está conformada por dos proposiciones coordinadas (“I touch it, like someone who buries her fingers into ashes, / and a cough invades my chest”) y una tercera oración separada por un punto seguido, que es la que continúa hasta el final (“It reminds me of that day”). La primera oración, a su vez, tiene

sujeto (“I”), verbo (“touch”), objeto directo (“it”) y una estructura comparativa que incluye una subordinada relativa (“like someone who buries her fingers into ashes”). En inglés, los posesivos de tercera persona tienen el género marcado: “her” para el femenino, “his” para el masculino e “it” para el neutro. En español, en cambio, esas tres formas se reducen a una sola para la tercera persona, “su”, que no posee rasgos exclusivos de género, por lo que es compatible con sustantivos masculinos o femeninos (RAE, 2009: 344). Entonces, la marca de género aparece en el posesivo “her”, que se encuentra dentro del objeto directo regido por el verbo “buries”. A su vez, el pronombre relativo “who” funciona como sujeto dentro de la cláusula subordinada que posmodifica a “someone”. El pronombre indefinido “someone” es, en última instancia, con quien la voz poética se está comparando cuando dice que toca el pelo de su amante como si estuviera metiendo los dedos en cenizas. De esta manera, esa marca de género se traslada así al sujeto principal de la oración, es decir, el primer “I” del verso.

A nivel semántico, podríamos decir que, si bien no hay una gran pérdida de significado, la comparación sufre un cambio de eje. En la versión de McNeer, así como en la de Sastre, tiene lugar una comparación directa entre el tacto del pelo con el tacto de las cenizas, que ocupa solo un verso. En la versión modificada, en cambio, se enfatiza aún más la experiencia del yo poético, en primer lugar, porque se vuelve a mencionar la acción de tocar el pelo, aunque esta vez con el verbo “bury”, y en segundo lugar porque se añade la referencia a los dedos, que refuerza el énfasis puesto en el cuerpo del yo poético. Esta imagen de enterrar los dedos en ceniza agrega matices semánticos que no estaban presentes antes, pero que no resultan del todo ajenos a la atmósfera del poema. Unas líneas más abajo, el poema sigue: “It reminds me of that day / that I plunged my feet / in the sand of that beach in Barcelona” (vv. 17-19). Aparece entonces una imagen análoga: hundir los pies en la arena. De esta manera, se establece una correspondencia entre las dos metáforas, que se refuerzan mutuamente, y hasta pareciera que los elementos podrían combinarse entre sí de maneras distintas sin perder fuerza:

tocar	enterrar	hundir
(con) las manos	(con) los dedos	(con) los pies
(en) el pelo	(en) las cenizas	(en) la arena

Como se mencionó antes, en la versión de McNeer esta comparación ocupa solo un verso, pero en la versión nueva ocupa dos, por lo que surgieron dos alternativas:

dejar el poema con un verso más que la versión de Sastre y la de McNeer, o recortar el texto de la manera que resultara menos perjudicial para poder mantener la misma cantidad de versos. Parecía que condensar la información de dos versos consecutivos en uno, en este caso en particular, implicaba un trabajo menos tosco e invasivo para con el texto fuente. Entonces, se dejó el verso “and a cough invades my chest” (v. 15. cf. Anexo I.) tal cual estaba, para pasar a trabajar en las dos líneas siguientes. El resultado final fue el reemplazo de “and its touch reminds me / of that day” (vv. 16-17) por “It reminds me of that day”.

El primer efecto de este cambio es que, al separar la última de las tres oraciones coordinadas y ubicarla como una oración independiente después de un punto y seguido, se descarta el coordinante “and”, que ya no está gramaticalmente exigido, además de que implicaría incluir una palabra relativamente prescindible a un verso que se está queriendo acortar.

El reemplazo de “its touch”, que es una referencia concreta, por “it”, que es un pronombre personal y, por tanto, tiene una referencia deíctica, tiene como consecuencia que el sujeto gramatical de la oración se vuelve algo más ambiguo. Sin embargo, esto no resulta contraproducente, ya que podría interpretarse de dos maneras. El párrafo empieza con el verso “I detest your hair” (v. 10. cf. Anexo I.), en el cual “your hair” es un sintagma nominal que funciona como objeto directo. Ese sintagma es el antecedente al que hacen referencia de manera anafórica los “it” que vienen después: “it’s fake” (v. 13. cf. Anexo I.) y “I touch it” (v. 14. cf. Anexo I.). Sería natural, entonces, leer el siguiente “it” que aparece con relación a esa misma referencia. En este caso, el contenido semántico del pronombre no sería idéntico al del texto fuente, que identifica la sensación del tacto como detonante del recuerdo que relata después, sino que se trasladaría al pelo en sí mismo. La segunda opción sería leer el pronombre en referencia a toda la oración anterior, en cuyo caso la interpretación semántica podría ser la siguiente: el hecho de tocar tu pelo como si enterrara los dedos en ceniza, que se me mete en el pecho y me hace toser, me recuerda a ese día que... Esta ambigüedad de significancia es posible debido a que los antecedentes establecen una relación de correferencia con los pronombres, que puede ser forzosa o potestativa. Si es forzosa, los pronombres tienen una sola referencia posible, que es por tanto unívoca. Si es potestativa, y este es el caso de los

pronombres personales, es gramaticalmente posible que haya más de una referencia disponible (RAE, 2019: 34-35).

La posibilidad de recuperar las marcas de género femenino en la versión en inglés puede llegar a tener una serie de implicancias que van más allá de la visibilización de un modo de relacionarse no heteronormativo. En principio, una voz poética que se nombra en femenino establece un cierto eje desde el cual se lee todo el contenido del poema. Podemos arriesgar, entonces, que esta perspectiva de lectura desencadena una serie de asociaciones que no serían las mismas ni tendrían los mismos efectos si se leyeran como enunciadas por un sujeto poético masculino.

En primer lugar, la figura masculina sería la que tiene el uso de la palabra para hablar de una figura femenina que, en la lógica del poema, está presente, pero sin la posibilidad de emitir opinión y, de hecho, es llamada al silencio: “Cállate” (v. 63). En segundo lugar, ya desde el título del poema, que reaparece en los últimos dos versos, se tematiza la poesía y se establece la figura del sujeto poético como poeta. En tercer lugar, podríamos retomar las comparaciones con animales: el sujeto poético estaría tomando imágenes como la de una yegua salvaje y una perra herida para describir a su amante. Si este fuera el caso, podríamos argumentar que se estarían reforzando ciertas asociaciones de género: la voz masculina que ocupa el lugar del escritor, es decir, que tiene el poder de la creación artística, versus una amante que es su fuente de inspiración y que, por lo tanto, ocuparía un rol pasivo e idealizado. Así describe Virginia Woolf, en el año 1929, el rol que la mujer ha tenido en la literatura:

En el terreno de la imaginación, tiene la mayor importancia; en la práctica, es totalmente insignificante. Reina en la poesía de punta a punta de libro; en la Historia casi no aparece. [...] Algunas de las palabras más inspiradas, de los pensamientos más profundos salen en la literatura de sus labios; en la vida real, sabía apenas leer, apenas escribir y era propiedad de su marido (Woolf, 2008: 34).

Por otro lado, mediante las comparaciones con animales, en este caso sí se estaría reforzando el binarismo mencionado anteriormente: la asociación de lo femenino con lo salvaje/animal/natural, en oposición a la idea de lo masculino como la civilización/cultura (Plumwood, 1993: 37-38). Además, aunque el poema no usa la palabra de forma explícita, ya que habla de “esa forma canina / de tropezar en mi tejado / y traerme tus heridas” (vv. 69-71), el sustantivo implícito en esa comparación es “perra/bitch”. Este término se utiliza tanto en inglés como en español como un insulto o de manera peyorativa

hacia las mujeres y, aunque obvio, cabe destacar que estas significaciones solo aplican para el uso en femenino del sustantivo; es posible que el sustantivo “perro/dog” también tenga connotaciones peyorativas, pero en todo caso las asociaciones son otras y no están tan marcadamente asociadas a lo sexual. Aunque los ejemplos son incontables, citemos dos fuentes: en el diccionario de la RAE, “perra” es sinónimo de “prostituta” (RAE, s.f., definición 6) y, según el diccionario Merriam-Webster, “bitch” es “una mujer maliciosa, rencorosa o autoritaria”, “algo en extremo difícil, ofensivo o desagradable” o un “término utilizado para insultar o menospreciar a una mujer” (Merriam-Webster, s. v. “bitch”, definiciones 2a, 2b y 3).

En cambio, cuando se hace una lectura en femenino del yo poético, se produce un desplazamiento que rompe en cierta medida con esas asociaciones solidificadas: quien toma la agencia de la palabra, quien se inscribe como poeta y quien se apropia de metáforas o palabras con una carga social despectiva para resignificarlas desde un lugar de deseo ya no sería una voz masculina sino una femenina. En este sentido, la práctica de la traducción habilita entonces la posibilidad de ejercer una posición crítica que, como afirman B. J. Baer y K. Kaindl, ponga en relieve cómo ciertas estructuras de poder y de conocimiento se siguen presentando como algo universal y natural (2018: 3), para poder ofrecer alternativas ante esa hegemonía.

“Como quien se quiere a sí mismo queriendo a quien ama”

En este poema, la marca de género del yo poético que sirve como clave de lectura para el resto del texto aparece ya en el primer verso: “Y si me hubieras encontrado limpia”. Al igual que en el poema anterior, se trata de un adjetivo flexionado para género femenino que, cuando se lo traduce por otro adjetivo en inglés (“If you had met me pure”), pierde la marca de género.

Por otro lado, tenemos el título del poema, que resulta llamativo por estar plagado de estructuras gramaticales que en español no poseen marca de género. Podemos mencionar el pronombre “quien” relativo, el “se” reflexivo duplicado y el gerundio “queriendo”. A pesar de que el adjetivo “mismo” sí está marcado con género masculino, parece que esta frase hubiera sido construida de forma deliberada como un lema universalizante o inclusivo, que no intentara inscribir la propia subjetividad (aunque se encuentre inevitablemente incluida por el hecho de tratarse de una generalización).

Dado que este título puede entenderse como una subordinada comparativa, la sentencia parecería quedar gramaticalmente incompleta, ya que faltaría la proposición principal sin la cual una subordinada no podría sustentarse. Como no sabemos en principio cuál sería el contexto de esa comparación, la tensión se mantiene hasta el final del poema, cuando se formula una pregunta que completa la estructura gramatical y cierra la circularidad del texto: “¿Nos habríamos enamorado / como quien se quiere a sí mismo / queriendo a quien ama?” (vv. 24-26). Antes de continuar con el análisis, veamos el poema completo:

Como quien se quiere a sí mismo queriendo a quien ama

Y si me hubieras encontrado limpia,
sin mala conciencia,
sin pena en el sueño,
sin mordiscos de otras arraigados en mis hombros.

¿Me habrías bañado de madrugada,
lamido las legañas,
peinado mi insomnio
acariciado mis manos arrugadas con tus dientes?

Y si me hubiera vestido
de algo parecido a ti,
si te hubiera mentido contándote mis verdades,
si te hubiera dicho que eras la única
y no la primera.

¿Me habrías desnudado con los ojos cerrados
y las manos expertas,
besado mientras te hablaba de mi vida,
igualado en el pedestal
tu nombre y el mío
y hecho de este un amor a la par?

Y si me hubiera vendido
como el amor de tu vida,
si te hubiera comprado
como el amor de la mía.

¿Nos habríamos enamorado
como quien se quiere a sí mismo
queriendo a quien ama?

El poema está formado por seis estrofas que establecen un paralelismo. La primera, tercera y quinta estrofa están compuestas por proposiciones condicionales hipotéticas que tienen como sujeto gramatical a la primera persona en singular o a la segunda persona en singular. La segunda, cuarta y sexta estrofa plantean la proposición principal en forma de pregunta, pero la diferencia reside en que la segunda y la cuarta tienen como sujeto a la segunda persona singular, mientras que la sexta tiene como sujeto a la primera persona en plural. Este cambio en la elección del sujeto gramatical de la última estrofa produce un quiebre para con la estructura de las estrofas anteriores. Entonces, tomando el título y los versos finales como una misma unidad, y en relación con el salto del sujeto nombrado en singular al plural, podríamos leer en esta pregunta un intento de aludir a una universalidad en los modos en los que se desarrollan las relaciones amorosas. Se observa un tipo de construcción léxica y sintáctica que busca de forma adrede generar una impresión de impersonalidad, que puede ser leída con cierta ambigüedad o falta de esencialidad. La voz poética intenta desligarse de las marcas de la lengua, para usar un lenguaje que trascienda su vivencia particular y se inscriba en una experiencia socialmente compartida, que hace extensiva para quien lee. Leída desde esta perspectiva, esta estrategia supondría también un gesto queer, ya que, si bien la voz se enuncia en femenino en el primer verso, al mismo tiempo busca no quedar fijada en esa identidad y lleva a cabo una supresión deliberada de la mayoría de las marcas de género. Esto pone en evidencia la estrategia queer de la desidentificación, que consiste en poner en duda continua y en riesgo cualquier fosilización o congelamiento identitario.

Por otra parte, si bien estos versos parecen convertir en sentencia universal la experiencia subjetiva, no podemos pasar por alto el hecho de que el género masculino se instancia en la inclusión del enfático “mismo”. Sin embargo, sabemos que el español permite el uso genérico del masculino para referirse a mujeres y hombres por igual o, también, al conjunto del grupo humano en su totalidad. Y, como se puede leer en la NGLE, “el uso del masculino como término no marcado [...] no está determinado únicamente por factores gramaticales, sino especialmente por las condiciones contextuales o temáticas que favorecen la referencia a [...] los individuos de ambos sexos [...]” (2009: 2.2e). En contraposición con la postura de la Real Academia Española, Monique Wittig hace una crítica a las implicancias de significación que tiene este uso genérico del masculino:

El género es el indicador lingüístico de la oposición política entre los sexos. Género es aquí utilizado en singular porque, en efecto, no hay dos géneros, sino uno: el femenino, el “masculino” no es un género. Porque lo masculino no es lo masculino sino lo general. Lo que hay es lo general y lo femenino, o más bien lo general y la marca del femenino. Por ello, Natalie Sarraute dice que no puede utilizar el género femenino cuando quiere generalizar (y no particularizar) sobre lo que escribe [...] el empleo del femenino a menudo resulta imposible porque su mera presencia desnaturaliza el sentido de su empresa, a causa de la analogía que existe a priori entre género femenino/sexo/naturaleza. Sólo lo masculino en cuanto general es lo abstracto. Lo femenino es lo concreto (el sexo en la lengua) (2005: 86).

Ahora bien, en la versión de McNeer lo que ocurre es lo opuesto. Los versos finales, y, por lo tanto, el título, se tradujeron como: “Would we have fallen in love / like someone who loves herself / loving the one she loves?” (vv. 24-26. cf. Anexo II.). En esta versión, el pronombre reflexivo “herself” y el pronombre personal “she” hacen referencia anafórica al pronombre relativo “who”, que posmodifica al pronombre indefinido “someone”. El uso de la marca femenina en esta instancia produce el efecto que menciona Wittig, es decir, “particulariza” el punto de vista de la voz poética. Al no haber ninguna marca de género masculino que indique lo contrario, la voz poética se lee también en femenino en el resto del poema. Esta introducción del género femenino compensa la pérdida de ese rasgo gramatical en la traducción del adjetivo del primer verso, por lo que podríamos concluir que tanto la versión de Sastre como la de McNeer logran transmitir de forma análoga la performatividad de feminidad que lleva adelante la voz poética, a costa de perder, sin embargo, la construcción de cierta postura impersonal o universal en esa instancia en la versión en inglés. Por lo tanto, se sostiene la fluctuación como horizonte último, es decir, la consciencia del poder del lenguaje para instanciar una performance subversiva de género, con las marcas de identidad femenina, pero también su capacidad para borrar cualquier estancamiento o naturalización de una identidad fija, inamovible.

En cuanto a las marcas de género para el tú poético, en la versión de Sastre encontramos los siguientes versos: “si te hubiera dicho que eras la única / y no la primera” (vv. 12-13). Cuando estas líneas se traducen al inglés, al igual que en los casos anteriores, los adjetivos pierden la marca de género femenino: “if I had told you that you were the only one / and not the first” (vv. 12-13. cf. Anexo II.). Como consecuencia, si bien en la versión de McNeer se lee sin dudas a una voz poética que se enuncia en femenino, se

pierde lo subversivo del erotismo explícitamente lésbico de la versión de Sastre. Además, en la versión de Sastre, la transgresión de las normas de feminidad que emanan de la matriz de inteligibilidad cultural heterosexual no solo se lleva a cabo por el establecimiento de una destinataria poética que se nombra en femenino. Lo que también resulta contranormativo es el hecho de que el yo poético se posiciona como alguien que ha tenido muchos vínculos amorosos/sexuales antes del que tematiza en el poema. Esto se evidencia cuando dice que la amante podría haber sido “la única”, pero que ciertamente no era “la primera” y, también, en la primera estrofa, cuando afirma no estar “limpia” y tener “mala consciencia”, “pena en el sueño” y “mordiscos de otras arraigados en los hombros”, y se pregunta qué hubiera pasado si esta nueva amante la hubiera conocido de otra manera, lo que podría interpretarse como “sin las secuelas de otros amores”.

Para dimensionar por qué este posicionamiento de la voz poética resulta tan disruptivo, sería útil remontarnos a la noción de pureza femenina tal como se la ha concebido desde la época del antiguo Imperio romano. En aquel contexto, según lo explica Pascal Quignard en *El sexo y el espanto*, el matrimonio era considerado una asociación en pos de la procreación. Por lo tanto, la fidelidad no era entendida como un sentimiento que debía partir del deseo entre los cónyuges, sino que era el método para asegurar la fiabilidad del linaje. La mujer tenía la obligación de mantener la pureza de la casta, es decir, no podía traer al mundo hijos que fueran extramatrimoniales. En esa prohibición residía el concepto de la “*castitas*”, que funcionaba como un dispositivo de control y posesión masculina por sobre el cuerpo reproductivo femenino. La castidad, entonces, no se sustentaba mediante la idea de la virginidad o de la continencia sexual, sino por el deber de la mujer de ser fecunda para que el coito matrimonial se considerara exitoso (2005: 1).

La necesidad de preservar los cuerpos de las mujeres como centro de producción y reproducción familiar se sostuvo a lo largo del tiempo. La procreación pone en evidencia la hegemonía de la perspectiva que hoy llamaríamos “heteronormativa”, entendida como el uso y la explotación del cuerpo de la mujer por parte de los hombres. Si bien en un vínculo lésbico la procreación no parecería intervenir como factor o, al menos, no de la misma manera que en un vínculo heterosexual, lo que sí persiste es la mirada censora que juzga y disciplina la agencia sobre el propio cuerpo con fines eróticos. De allí se desprende que, en el contexto moderno, continúe la condena o sanción social

sobre las mujeres que eligen llevar una vida sexual libre y adoptan parejas múltiples. Por lo tanto, la posibilidad de “desertar” o “escapar” del sistema opresor que se apropia de la capacidad reproductora de la mujer, una idea que presenta Monique Wittig (2005: 71), sigue constituyendo un acto profundamente subversivo, en tanto desafía las normas que sostienen el sistema socioeconómico heteronormativo.

Si nos remitimos a otros ejemplos significativos de la historia de occidente, podemos mencionar también algunas de las principales características que tuvo la cacería de brujas en Europa durante los siglos XVI y XVII que, según lo expone Silvia Federici en *Calibán y la bruja*, fue uno de los fenómenos históricos que dio lugar a la formación del Estado moderno y del sistema capitalista actual (2010: 20-21). A partir de mediados del siglo XVI, en el contexto del surgimiento de la organización capitalista del trabajo, se dio un cambio legislativo en los gobiernos de Europa que exigía una organización de la sexualidad que priorizara el control demográfico en pos de la procreación de la fuerza de trabajo y la transmisión de la propiedad privada dentro de las familias, y que no restara ni tiempo ni energía a la fuerza de trabajo, es decir, a los hombres. Con ese fin, se aprobaron leyes que fortalecieron la institución del matrimonio en detrimento del celibato, que a su vez estaban inspiradas en legislaciones que el Imperio romano había promulgado (2010: 157-158). Se llevó a cabo entonces la conocida caza de brujas, que no fue más que una guerra contra la independencia de las mujeres orientada a ejercer un control más estricto sobre sus cuerpos y su reproducción (2010: 155). Se agravaron las penas para las mujeres, a la vez que tuvo lugar una demonización de cualquier práctica que implicara algún tipo de control sobre la natalidad (anticoncepción o abortos) o alguna práctica sexual no-procreativa (no productiva), entre las que se pueden mencionar la homosexualidad, el sexo entre gente de edades dispares o de clases diferentes, el sexo anal o la desnudez (2010: 315-316).

En relación con estos antecedentes históricos, la enunciación de una voz poética que experimenta la libertad sexual y que tiene multiplicidad de amantes desestabiliza ese constructo cultural e histórico que con el tiempo se ha cristalizado en un criterio que avala la regulación masculina del cuerpo femenino. Además, el yo poético no solo cuenta haberse vinculado con más de una persona, sino que, como se desprende de la frase “mordiscos de otras”, todas sus amantes fueron mujeres. Como ya vimos, el uso del masculino en plural puede tener dos significados: más de un individuo de ese sexo o un

conjunto de personas de ambos sexos. Entonces, si la frase fuera “mordiscos de otros”, dentro de la matriz binaria del género gramatical esto podría leerse como que todos sus amantes fueron hombres, o bien como una forma genérica de referirse a personas de los dos sexos. En cambio, el uso del femenino en plural no admite hacer referencia de manera genérica a hombres y mujeres, sino que solo puede designar a un conjunto de mujeres.

Mediante el nombramiento de este conjunto de amantes mujeres que forman parte de su pasado, la voz poética se posiciona como lesbiana. Según Wittig, el ser lesbiana la constituye un sujeto que ya no puede considerarse una mujer (2005: 35). Esto se debe a que la mujer es una categoría histórica y social que está regida por su relación con el hombre, una relación marcada por la servidumbre y la división del trabajo (2005: 43). La lesbiana, en este sentido, es una fugitiva, una desertora de la clase de las mujeres, porque lleva adelante una existencia que no está signada por esta relación, como sí lo están las vidas de las mujeres heterosexuales. Siguiendo esta lógica, la lesbiana queda por fuera de las categorías de los sexos porque no entra ni económica, ni política, ni ideológicamente en ninguna de las dos clasificaciones (2005: 36). Las categorías de mujer y hombre son necesarias para sostener el contrato heterosexual, que impone un tipo de sociedad que se fundamenta en la estructuración heterosexual de las relaciones humanas. La única manera de vivir de forma más libre sería rechazando este contrato, para intentar así formular un nuevo contrato social, algo que las lesbianas hacen una a una cuando se resisten a subyugarse a la heterosexualidad impuesta (2005: 71).

Ese verso en cuestión, “sin mordiscos de otras arraigados en mis hombros” (v. 4), se trasladó al inglés como “without bites from others rooted in my shoulders” (v. 4. cf. Anexo II.). El pronombre indefinido “other” puede flexionarse para mostrar el plural pero no para mostrar género, por lo que sucede lo mismo que en la traducción de la frase “la única / y no la primera” (vv. 12-13): la referencia que en español es específicamente femenina en inglés se neutraliza por no estar marcada. A continuación, se presenta la estrofa de McNeer, a la izquierda, y la versión retrabajada, a la derecha:

And if I had dressed up
in something to look like you,
if I had lied to you telling you my truths,
if I had told you that you were the only one
and not the first.

And if I had dressed up
in something to look like you,
if I had lied to you telling you my truths,
if I had told you that you were the only woman
and not the first.

El reemplazo del pronombre indefinido “one” por el sustantivo “woman” ya no permite dudar acerca de la naturaleza de la referencia. Esta palabra pertenece al grupo de sustantivos cuyo género se distingue mediante una variación morfológica (“woman” vs. “man”), con lo cual la referencia es inequívoca: “woman” solo puede designar gramaticalmente a una mujer y “man”, a un hombre. En cuanto al ritmo del verso, la diferencia que podemos mencionar es que la palabra “woman” tiene una sílaba más, por lo que el verso se extiende ligeramente, además de que cambia la cadencia final: ya no queda acentuada la última sílaba sino la penúltima. Por otro lado, si hiciéramos una retrotraducción de este verso nuevamente al español, llegaríamos a la frase “si te hubiera dicho que eras la única mujer / y no la primera”, es decir, volveríamos a quedar prácticamente frente a la misma oración con la que comenzamos a trabajar. Por este motivo, podríamos afirmar que, aun arriesgando la posibilidad de que el verso quede demasiado largo en comparación con el de Sastre, este cambio permitiría reconstruir la performatividad que lleva adelante la voz poética con mayor autenticidad.

En comparación con el primer poema trabajado, podríamos decir que aquí se requirieron menos cambios y, quizás, más sutiles. En el primer poema, se había añadido la imagen de la yegua salvaje para hacer referencia a la destinataria poética y, a su vez, se había agregado una subordinada para incluir el adjetivo posesivo “her” en referencia a la voz poética. En este poema, la voz poética ya aparecía marcada en la versión de McNeer y solo hizo falta establecer una referencia a la destinataria poética: se reemplazó un pronombre indefinido por el sustantivo “woman”.

Si bien en este poema la voz poética universaliza su punto de vista y elude marcas de género, lo que sirve como evidencia de su falta de esencialidad identitaria, la posibilidad de restituir la tematización lésbica en la versión en inglés sigue siendo beneficiosa y, en este punto, tiene efectos que se asemejan a los del poema anterior. Esto se debe a que se restaura la inscripción de los poemas en una tradición de literatura lésbica. En ese sentido, el fin no sería encasillar la poesía de Sastre dentro de los márgenes de ese adjetivo, como si ese fuera su único rasgo sobresaliente o como si solo fuera de interés para personas lesbianas, ni tampoco plantear que existe algo fijo e identificable como “lésbico” que pueda hallarse en la esencia de las obras literarias. En cambio, el objetivo sería que pueda reconocérsela dentro de lo que Adrienne Rich define como “existencia lesbiana”, es decir, como parte de una genealogía que abarca una historia

diversa y muchas veces invisibilizada de relaciones entre mujeres que desafían la norma heterosexual (1980: 23-24): por un lado, como receptora de esa herencia y, también, como un eslabón más que permita la posibilidad de futuros engarces literarios, que aún no han sido quizás forjados. Según Amy Kaminsky, hablar de “literatura lésbica” sigue siendo fructífero, a pesar de los problemas que este tipo de definiciones puede plantear desde la teoría queer:

Hablar de una práctica literaria gay o lésbica suele implicar la representación de las prácticas e identidades, preferentemente por los autonombrados gay y lesbianas. De la persona gay a la película gay (¿o es al revés?), de la mujer lesbiana a la novela lésbica (¿o viceversa?), caemos en la trampa de las identidades fijas. A pesar de la futilidad de la empresa de encontrar la salida del laberinto de la identidad que se desdobra en la práctica, vale la pena explorar sus muchas rutas interesantes y su paisaje atractivo, original y seductor (2008: 882).

En este sentido, la traducción no solo puede recuperar una dimensión disidente de los textos, sino también contribuir a su inscripción en un entramado cultural más amplio, en el que las voces que han sido históricamente marginalizadas adquieren visibilidad y continuidad.

“Rescate”

En este poema se observa un solo verso que incluye una marca de género, cuya referencia puede llegar a ser un tanto ambigua: “te atravesaría entera” (v. 15). Antes de analizar el verso en cuestión, veamos primero el poema de Sastre:

Rescate

Si no existieras tú,
 si fueras, no sé,
 un tirabuzón trezado,
 una dicotomía entre tu alma y tu cuerpo,
 ganas que se quedan en ganas.
 Si fueras, cómo decirlo,
 alguien que se ajusta a los límites de los días,
 una sospecha,
 un intento.

Si no existieras tú,
 si fueras otra cosa
 con tu misma cara, voz y manos,

pero otra cosa,
 en mi fin y en tu cabo,
 te atravesaría entera,
 te rompería las barreras,
 te cruzaría de norte a sur pisando tu
 brújula
 como el náufrago que traspasa bosques
 para llegar al mar
 y te habitaría con mis barcos
 en la proa de tu esencia
 esperando
 sin ningún tipo de duda
 ni tiempo
 el rescate.

La ambigüedad reside en el hecho de que el adjetivo “entera” podría estar cumpliendo una de dos funciones gramaticales diferentes: la de complemento predicativo subjetivo o la de complemento predicativo objetivo. Esto quiere decir que podría hacer referencia tanto al sujeto (“Yo atravesaría tu cuerpo entera”) o al objeto (“Yo te atravesaría entera a ti”). Estas dos posibilidades de interpretación surgen a partir de que el complemento predicativo tiene para con el nombre del que predica “una relación de dependencia sintáctica que se traduce en la concordancia de género y número cuando el predicativo es un adjetivo” (RAE, 1999: 2464) y, en este caso, tanto el sujeto como el objeto (el yo y el tú poéticos) pueden ser leídos como primera y segunda persona del singular en femenino.

Sin embargo, si analizamos los versos siguientes, podemos notar que la voz poética ofrece más metáforas que refuerzan la idea de “entrar en un cuerpo y tomarlo por completo”: “te rompería las barreras, / te cruzaría de norte a sur pisando tu brújula / como el náufrago que traspasa bosques para llegar al mar” (vv. 16-18). Entonces, esta lectura en contexto nos permitiría favorecer una interpretación del adjetivo “entera” como un complemento predicativo objetivo, de lo que se desprende que la destinataria poética en este poema es también enunciada en femenino. Ahora bien, como en el caso de los poemas anteriores, esta marca de género no se traslada al texto en inglés. En la traducción “I would pass through you entirely” (v. 15. cf. Anexo III.), el adjetivo “entera” cambia de categoría y pasa a ser un adverbio que funciona como complemento circunstancial de modo. Al igual que en el primer poema analizado, se optó por emplear el recurso de la

compensación: la marca de género no se refleja en el mismo verso que en español, sino que se recupera en otra parte del texto (en la estrofa anterior). Antes de analizar el cambio realizado, veamos en paralelo los versos de McNeer, a la izquierda, y la versión modificada, a la derecha:

If you were, how to say this,
someone who adjusts to the limits of the days,
a suspicion,
an attempt.

If you were, how to say this,
someone who adjusts herself
to the limits of the days,
a suspicion, an attempt.

El principal cambio introducido es la inclusión de “herself”, un pronombre reflexivo marcado para género femenino que hace referencia anafórica al pronombre relativo “who”, que a su vez posmodifica al pronombre indefinido “someone”. En cuanto a la función gramatical, “herself” ocupa el lugar de objeto directo del verbo “adjust”. Como este verbo puede funcionar tanto de manera transitiva como intransitiva sin que cambie su significado, el verso no sufre prácticamente ninguna variación de sentido cuando se le añade el objeto, aunque sí podemos mencionar que el hecho de que ese objeto sea un pronombre reflexivo ejerce un cierto énfasis sobre la persona que realiza la acción, ya que gramaticalmente se la menciona dos veces.

Por último, si bien el verso en español tiene una extensión que se destaca en relación con los dos versos siguientes, debido a que la introducción de esta palabra agrega dos sílabas al verso, la línea quedaba demasiado larga y el ritmo no fluía de manera natural en la oralidad. Por tal motivo, se realizó un corte en la mitad del verso y se lo dividió en dos, de modo que todo el sintagma preposicional “to the limits of the days” pasó a la línea siguiente. Por otro lado, parecía innecesario que la estrofa tuviera un verso más que la versión en español; para evitarlo, se unieron los últimos dos versos en una sola línea y se mantuvo la coma que separa a los dos sintagmas nominales entre sí.

En este caso, la voz poética evita una inscripción explícita de género, pero no por ello el poema pierde su carga afectiva ni su potencial subversivo. La ambigüedad identitaria de quien enuncia habilita una lectura plural, abierta a múltiples subjetividades; sin embargo, la presencia de una destinataria poética marcada en femenino traza una orientación específica del deseo. Reponer esa marca en la traducción no implicaría forzar una identidad cerrada, sino visibilizar esa interpelación erótica que desborda los márgenes del régimen heterosexual que, de otro modo, quedaría neutralizada.

En síntesis, el análisis contrastivo de cada poema realizado en este primer capítulo, así como las propuestas de reformulación presentadas, se inscriben dentro del doble movimiento que, según Démont (2018: 163), define a la traducción queer: por un lado, el reconocimiento atento de las operaciones lingüísticas y discursivas que configuran una voz poética sexodisidente en los textos fuente y, por otro, la recreación crítica en la lengua meta, con el fin de sostener esa fuerza disruptiva. Según los tres tipos de traducción propuestos por Démont (2018: 157-158), en las traducciones de McNeer de estos tres poemas se reconoció una estrategia de supresión (“misrecognizing”) y, por lo tanto, los ejercicios de traducción proponen entonces recuperar aquellas marcas (en lo léxico, sintáctico o gramatical) que permitirían volver a codificar en inglés lo erótico femenino como un ejercicio subversivo.

Cabe reiterar que esta insistencia en las marcas de género no responde a una comprensión esencialista o biologicista de la identidad, sino que, por el contrario, se ajusta a una lectura queer que busca desarticular los vínculos lineales entre género, sexo y deseo. En este sentido, no se trata de afirmar una identidad femenina o lesbiana estable, sino de evidenciar cómo la poesía de Sastre construye, a través del lenguaje, performances de género que desafían las normas de inteligibilidad heteronormativas. Es precisamente por esta razón que se considera fundamental recuperar en las traducciones la representación de los vínculos lésbicos: no solo porque están presentes en los poemas fuente, sino porque su restitución en la lengua meta implica una intervención política concreta. Frente a una tradición traductológica que muchas veces ha invisibilizado o normalizado las expresiones disidentes de género y sexualidad, traducir lo lésbico es un gesto de resistencia que disputa sentido en el campo cultural.

En el próximo capítulo, el foco del análisis se desplazará hacia dos poemas en los que se invierte la lógica predominante en los textos analizados hasta aquí. Se explorará entonces cómo ciertas performances de género, aunque no respondan a una identidad lésbica estable, continúan operando como formas de desestabilización de la normatividad heterosexual. A partir de ese análisis, se contemplará de qué manera estas performances específicas se sostienen o no en la traducción al inglés.

Desplazamientos de lo queer: construcciones eróticas por fuera de los esencialismos identitarios lésbicos

En este segundo capítulo, se trabajarán los poemas “Sin embargo” (“However”) y “Lugar. Casa. Hogar” (“Place. House. Home”), en los cuales McNeer incluye marcas gramaticales de género femenino que no estaban presentes en las versiones de Sastre. Como en el caso de los poemas trabajados anteriormente, también se tomaron como guía los dos procesos propuestos por Démont ya desarrollados: el reconocimiento y la recreación. Por lo tanto, se hará una interpretación del tipo de performance que plantearía la voz poética en cada poema en español, se detallará cómo se tradujeron al inglés los fragmentos pertinentes y se analizará qué tipo de performance llevaría a cabo la voz poética en las versiones traducidas para, en última instancia, hacer una comparación y evaluar en qué medida se estaría modificando la construcción identitaria de género que se representa en cada poema. Por último, al igual que en el capítulo anterior, se presentará una contrapropuesta de traducción.

El motivo de la elección de estos dos poemas reside en la intención de mostrar que, en español, la voz poética no construye una identidad fija que pueda identificarse como lésbica en todo el poemario. En principio, esto se debe a que, aunque en muchos poemas sí tematiza vínculos homoeróticos, hay otros poemas en los que el yo poético usa las marcas de género para nombrarse de maneras diferentes, a veces en masculino universalizante, a veces sin explicitar ninguna marca de género, a veces con un uso ambiguo de las marcas de género gramaticales que deja abierta la puerta a varias interpretaciones posibles.

En segundo lugar, una lectura desde una perspectiva queer implica justamente la idea de que ninguna identidad puede considerarse idéntica a sí misma, como una esencia estable a lo largo del tiempo o dada de antemano. Este enfoque implica que no existe una identidad (aunque sea ficticia o poética) que quien traduce deba sacar a la luz o descubrir en los textos que crea en el idioma meta, es decir, no hay “un núcleo de género interior” (Butler, 2018: 266) al que se pueda de alguna manera llegar, que exista antes que el lenguaje que lo nombra y que se deba trasladar a los textos meta para evitar caer en la infidelidad traductoril. Por el contrario, la identidad se crea y se refuerza en cada instancia en la que se la convoca o, como expresa Butler, “los distintos actos de género producen el concepto de género, y sin esos actos no habría ningún género” (2018: 272). Entonces,

la labor de la traducción tiene que ver con poder reconocer cómo se agencian las subjetividades en el lenguaje, para poder elegir de qué manera reconstruir esas apuestas subjetivas en el idioma meta, sin olvidar que las limitaciones que surgen de las diferencias estructurales entre los idiomas condicionan en gran medida las posibilidades con las que cuenta quien traduce. Las identidades, a su vez, nunca pueden ser reducidas a marcas gramaticales, pero es importante tener en cuenta que los juegos fluctuantes de lenguaje que realiza la autora pueden ser interpretados como formas deliberadas de poner en cuestión las concepciones estatarias y esencialistas de la identidad. Por otra parte, si se sostiene la voluntad de fidelidad, entendiendo la fidelidad en su definición más moderna (como la intención de sacrificar ciertas características en pos de otras que se consideren primordiales en la lógica de cada texto), entonces esa voluntad de fidelidad se pondría en juego como un intento de recuperar cada instancia performativa específica, en lugar de intentar reproducir una identidad única y estable.

“Sin embargo”

En primer lugar, trabajaremos con el poema “Sin embargo” (“However”). Veamos entonces la versión en español de Sastre:

Sin embargo

Te deseo a alguien
que no te diga lo guapa que eres
sino que te lo enseñe,
para que te lo aprendas
sin necesidad de repetírtelo.

Te deseo un poema sin adorno,
frases ridículas,
palabras llanas y simples,
para que entiendas que en el amor
poesía es lo que sale de su boca
y no lo que lees en los libros.

Te deseo un amante con el corazón roto
para que sepa entenderte
y para que respete tu tristeza
cuando haya humedades,
pero sobre todo

para que proteja los destrozos del tuyo
 con el suyo
 y cuando tiemblen
 tener un sustento.

Te deseo un admirador del nudismo
 para que vivas lo que es una mirada desmaquillada,
 para que coloques los espejos al otro lado,
 para que te lleve con los ojos
 a amar tu cuerpo sobre todas las cosas,
 para que respete tu belleza
 y haga de tu silueta el mapa de su tesoro.

Te deseo a un fiel del mar
 para que jamás detone las olas de tus lagrimales,
 para que acepte que un día serás calma
 y otro tempestad
 y aun así decida volver a ti cada día,
 para que no evite que te derrames,
 para que lleve tu sabor en la piel
 y mire dentro de ti aunque escueza.

Te deseo a un poeta
 con toda mi pena
 para que te condene en su egoísmo
 a la eterna salvación,
 para que te haga inmortal
 cuando tengas ganas de morir,
 para que la única bala que te dispare
 cuando le abandones
 —porque tú eres un pájaro atrapado en la nieve,
 recuérdalo, amor mío—
 sea la que detona una palabra,
 para que cuando te sientas nadie
 recuerdes que eres el olvido de alguien.

Te deseo a tantas personas
 como amor quiero hacerte.

Yo, sin embargo,
 solo te deseo a ti.

En la versión en español, podemos mencionar dos instancias en las que se enuncia el género de la destinaria poética: una de forma inequívoca y la otra de forma más

ambigua. El primer caso ocurre al principio del poema, en el verso “que no te diga lo guapa que eres” (v. 2), que se traduce como “who won’t tell you how pretty you are” (v. 2. cf. Anexo IV.). Por el hecho de estar flexionado, la referencia del adjetivo “guapa” es obligatoriamente femenina. En la traducción, se optó por el adjetivo “pretty” y, como ya hemos visto, en inglés los adjetivos no aportan información gramatical sobre el género. Sin embargo, si bien el adjetivo “pretty” puede utilizarse con referencia masculina o femenina sucede que, como lo indica el diccionario Cambridge, tiene una carga connotativa que asocia esa palabra a un tipo de belleza “más femenina” o “delicada” (Cambridge, s. v. “pretty”), y muchas veces son términos como “handsome” o “attractive” los que se usan con referencia a una belleza “más masculina”. Entonces, si bien no podemos descartar por completo cierta ambigüedad, sería plausible asumir que la carga semántica de este término bastaría para suplir la falta de información gramatical y propiciaría una lectura de la destinataria poética en femenino.

La segunda instancia en la que se aprecia una referencia al género de la destinataria es en los versos “para que acepte que un día serás calma / y otro tempestad” (vv. 30-31). La palabra “calma” se lee en principio como un sustantivo espejado con el sustantivo “tempestad”. Esta estructura paralela enfatiza la antonimia entre un término y el otro y, por lo tanto, afianza la idea de aceptar la contradicción en la forma de actuar de la destinataria. Sin embargo, otra posibilidad sería leer la palabra “calma” como un adjetivo, que con su marca gramatical en femenino estaría predicando acerca de la destinataria. En inglés, estos versos aparecen como “so that she’ll accept that one day you’ll be calm / and another storm” (vv. 30-31. cf. Anexo IV.). El término “calm” también puede interpretarse como sustantivo o como adjetivo, pero, como ya hemos visto en otros casos, pierde la marca gramatical de género, por lo que en ninguna de las dos lecturas estaría aportando información de género acerca de la destinataria.

A lo largo del poema, la voz poética, que no aparece marcada gramaticalmente, le desea a su destinataria que se cruce con diferentes personas: “Te deseo un amante con el corazón roto” (v. 12), “Te deseo un admirador del nudismo” (v. 21), “Te deseo a un fiel del mar” (v. 28), “Te deseo a un poeta” (v. 36). En español, estas personas están enunciadas en masculino, pero podemos ver que en la traducción esos sustantivos pierden la marca de género: “I wish a lover with a broken heart for you” (v. 12. cf. Anexo IV.),

“I wish an admirer of nudism for you” (v. 21. cf. Anexo IV.), “I desire someone faithful to the sea for you” (v. 28. cf. Anexo IV.) y “I desire a poet for you” (v. 36. cf. Anexo IV.).

Esto sucede por dos motivos: porque tanto el pronombre “someone” como los sustantivos “lover”, “admirer” y “poet” son neutros en inglés, y porque los artículos indefinidos “a/an” que modifican a esos sustantivos tampoco varían según el género en ese idioma (Cambridge, s. v. “a/an”). Sin embargo, en versos subsiguientes aparece repetidamente el pronombre de tercera persona en singular “she”, que establece una referencia anafórica con estos sustantivos y que, por lo tanto, dejan de leerse como neutros. Tomemos tres versos seguidos como ejemplo: “Te deseo un amante con el corazón roto / para que sepa entenderte / y para que respete tu tristeza” (v. 12-14), traducidos como “I wish a lover with a broken heart for you / so that she’ll know how to understand you / and so that she’ll respect your sadness” (vv. 12-14. cf. Anexo IV.).

Se produce entonces la operación contraria a los poemas trabajados en el capítulo anterior: McNeer introduce el género gramatical femenino en instancias en las que no se utilizaba en la versión de Sastre, lo que genera un trocambio del género gramatical de la tercera persona del masculino al femenino. Es decir, donde en español se establecía la figura de un amante enunciado en masculino para la destinataria poética, en inglés nos encontramos con una amante enunciada en femenino, lo que instaura la idea de un vínculo amoroso lésbico que no estaba presente en el poema en español.

Ahora bien, retomemos los versos citados al principio del análisis, que se suceden al comienzo de las estrofas, como una especie de anáfora o estructura paralela, y que la voz poética usa como puntapié para caracterizar diferentes rasgos que un amante debería tener a fin de merecer el amor de la destinataria poética: “Te deseo un amante con el corazón roto” (v. 12), “Te deseo un admirador del nudismo” (v. 21), “Te deseo a un fiel del mar” (v. 28), “Te deseo a un poeta” (v. 36). En las dos estrofas finales, que tienen dos versos cada una, el poema termina con la siguiente declaración: “Te deseo a tantas personas / como amor quiero hacerte. / Yo, sin embargo, / solo te deseo a ti” (vv. 49-52). En estas últimas líneas, notamos cómo la voz poética, que venía hablando en tercera persona de este amante ideal, irrumpe en primera persona. Se da entonces un solapamiento entre la primera y la tercera persona, que sugiere que en realidad la voz poética nunca deja de referirse a sí misma. Es cierto que esta es una de las muchas interpretaciones posibles, pero si propiciamos esta lectura, es decir, si entendemos la

primera y la tercera persona como un desdoblamiento del mismo sujeto poético, estaríamos de acuerdo en que el alcance de la significación de esas marcas de género masculinas abarca también al yo poético, aunque no sea de forma explícita.

En este poema, la performance de género puede interpretarse entonces de maneras diferentes y plurales. Puede que la voz poética haga un uso del género masculino buscando universalizar su punto de vista. Es posible que, al hablar de amantes masculinos, enuncie a su destinataria como alguien que se relaciona sexoafectivamente con personas nombradas en masculino y en femenino. Puede ser también que la voz poética se enuncie con marcas masculinas para ser leída socialmente como varón y que con esto narre un vínculo heteronormativo, o que esté llevando a cabo una performatividad lésbica o queer que contranormativamente se nombra en masculino para alterar la linealidad presupuesta entre sexo, género y objeto de deseo. Estas y otras posibilidades interpretativas conviven latentes en el poema de Sastre, que pareciera dejar abierto el abanico de opciones.

Judith Butler (2018: 30) hace mención a la “dificultad del «yo» para expresarse mediante el lenguaje”, ya que es una “consecuencia de la gramática que rige la disponibilidad de las personas en el lenguaje”. Afirma que no se encuentra fuera del lenguaje que la estructura, pero que tampoco está determinada por el lenguaje que posibilita el “yo” (2018: 30). A ese resquicio donde reside la capacidad de acción Butler lo llama “vínculo de autoexpresión”. Entonces, si la identidad se construye mediante una “reiteración estilizada de actos” (2018: 273), por lo tanto, la alternativa no sería hallar una manera correcta de subvertir las construcciones de género solidificadas socialmente, sino lograr una “multiplicación radical de género”, que pueda “*desplazar* las mismas reglas de género que permiten la propia repetición” (2018: 287).

Veamos ahora dos posibles estrategias para modificar los versos de McNeer. Ninguna de las dos implica modificar las estructuras del poema más que a nivel pronominal, aunque sí dirigen la lectura en direcciones diferentes. La primera sería reemplazar los pronombres de género femenino por pronombres de género masculino. Esta opción implicaría una performance similar a la que tiene lugar en el poema de Sastre, ya que se nombra a los amantes de la destinataria poética en masculino y, en el último párrafo, irrumpe el yo poético en primera persona sin género marcado, lo cual deja abierta la posibilidad de vinculación de la primera persona con la tercera, como se mencionó

antes. Veamos esta opción ejemplificada en una sola estrofa; a la izquierda, los versos de McNeer, a la derecha, la traducción modificada:

I desire someone faithful to the sea for you
*so that she'll never turn loose the waves from your
 tear ducts,*
so that she'll accept that one day you'll be calm
 and another storm
and even so she'll decide to come back to you
everyday,
so that she won't keep you from overflowing,
so that she will wear your scent on her skin
 and look within you even though it hurts.

[...]

I desire as many people for you
 as I want to make love to you.

I, however,
 only desire you.

I desire someone faithful to the sea for you
*so that he'll never turn loose the waves from your
 tear ducts,*
so that he'll accept that one day you'll be calm
 and another storm
and even so he'll decide to come back to you
everyday,
so that he won't keep you from overflowing,
so that he will wear your scent on his skin
 and look within you even though it hurts.

[...]

I desire as many people for you
 as I want to make love to you.

I, however,
 only desire you.

La segunda opción sería utilizar el pronombre “they” con referencia singular. Resulta relevante en este punto hacer una breve mención a las variaciones históricas que tuvo este uso del pronombre. Según relata Dale Spender (1980: 149-150), el pronombre “they” tenía un uso extendido para hacer referencia a personas en singular sin marcar género, hasta que los gramáticos prescriptivos comenzaron a catalogarlo como “gramaticalmente incorrecto” durante el siglo XIX como parte de una puja patriarcal por imponer y sostener un lenguaje masculinista. Se llegó así a incluir esta proscripción en una ley parlamentaria del Reino Unido en el año 1850 (Bodine, 1975: 136), en la que se estableció que, en los casos en los que no fuera necesario aclarar el género, solo se usaría el pronombre masculino singular, que incluiría conceptualmente al femenino.

Si bien “they” nunca dejó de utilizarse en el habla popular, a partir de la década del 2010, surgió una generación nueva de reformistas, a la par del activismo LGBTQ+, que retomó fuertemente su uso (Zimman, 2017, como se citó en Saguy, 2022) como una estrategia política. De hecho, en el año 2019, la editorial Merriam-Webster eligió el pronombre “they” como la “palabra del año” por el incremento que hubo en la cantidad de veces que se buscó ese término en su diccionario (Merriam-Webster, 2019, como se citó en Saguy, 2022).

Veamos entonces la versión de la misma estrofa con este pronombre (a la izquierda, los versos de McNeer, a la derecha, la traducción modificada):

I desire someone faithful to the sea for you
*so that she'll never turn loose the waves from your
 tear ducts,
 so that she'll accept that one day you'll be calm
 and another storm
 and even so she'll decide to come back to you
 everyday,
 so that she won't keep you from overflowing,
 so that she will wear your scent on her skin
 and look within you even though it hurts.*

[...]

I desire as many people for you
 as I want to make love to you.

I, however,
 only desire you.

I desire someone faithful to the sea for you
*so that they'll never turn loose the waves from
 your tear ducts,
 so that they'll accept that one day you'll be calm
 and another storm
 and even so they'll decide to come back to you
 everyday,
 so that they won't keep you from overflowing,
 so that he will wear your scent on his skin
 and look within you even though it hurts.*

[...]

I desire as many people for you
 as I want to make love to you.

I, however,
 only desire you.

La principal diferencia que plantearía el uso de este pronombre sería que la indefinición genérica del yo poético se volvería absoluta: al no establecer el género masculino para la tercera persona, ya no queda ninguna reminiscencia de un enunciamiento en masculino que circundara al yo poético (como tampoco hay ninguna marca del femenino). De todas maneras, se reconoce que emplear este pronombre implica cierta complejidad teórico-política en relación con las variantes inclusivas del inglés y que, por lo tanto, no se considera que sea una opción de traducción neutra, sino que, por el contrario, y en consonancia con el marco queer empleado, busca en la indeterminación poner en evidencia la labilidad de las identidades genéricas.

“Lugar. Casa. Hogar”

Veamos por último el poema “Lugar. Casa. Hogar” (“Place. House. Home”). A continuación, la versión de Sastre:

Lugar. Casa. Hogar

Camino por una ciudad
 que ya no me habita.

La toco descosida,
 le
 salen
 hormigas

de los ladrillos de las paredes,
 suenan alarmas
 y ya no responden sirenas
 —si acaso le han salido hormigueros
 en cada jardín—.

Juraría que todo está cambiado.
 Juraría que antes aquí
 había mar.
 O cielo.

Juraría que yo sobrevolé esta ciudad
 con más alas
 que años.

* * *

Cuando uno se marcha,
 se da cuenta de que el hogar
 no es de donde vienes
 ni a donde vas.

Llevamos la casa a cuestas,
 y a veces son tan empinadas y estrechas
 que la abandonamos a mitad de camino.

Por eso,
 cuando nos perdemos a nosotros mismos
 cuesta tanto sentirse a salvo.

Cuando uno se marcha
 y vuelve al tiempo,
 lo hace con otro color de ojos,
 con un peso diferente en las manos,
 con un sabor distinto en la espalda,
 con un corazón que late en emigrante.

Cuando uno se marcha
 y regresa,
 se encuentra con un lugar maquillado y extraño,

una ciudad puesta en gala para otros,
como esa chica a la que rechazamos
y se vuelve, de repente,
un ser precioso y no apto para nosotros.

La relación entre un emigrante voluntario
y su ciudad de origen
es como la de una pareja que creció junta
y quiso amarse toda la vida para abandonarse después:
los residuos de un amor que se presentaba eterno
y de una ruptura que se declaró inevitable.

* * *

Ni todos los lugares de los que uno se va
se pausan
ni todas las personas que uno abandona
se quedan.

Pero a ti podría decirte
que haré de cualquier lugar que lama tus huellas
tu hogar.

A ti podría decirte
que si algún día me abandonas
me colocaré delante,
justo en ese preciso lugar
que no te permita nunca
mirar hacia atrás con pena.

A ti podría decirte
que has de saber que ya ocupas mis ojos,
que llevo tu risa incrustada en mis arterias,
que no hay lugar en mi cuerpo en el que no quepa tu pena,
que cuando no tengas un sitio al que volver
pienses que tienes abiertos todos mis huecos.

A ti podría decirte
que si un día te sientes perdida

dentro de ti misma,
 daré con la solución a tu laberinto
 abriéndome el pecho
 y poniéndote delante,
 justo en ese lugar donde hablo tanto de ti
 que no te costará esfuerzo reconocerte
 y volver a encontrarte.

A ti podría decirte
 que para mí
 cualquier lugar
 es mi casa
 si eres tú
 quien abre
 la puerta.

En este poema, el género del tú poético se evidencia solo en los versos “que si un día te sientes perdida / dentro de ti misma” (vv. 68-69), traducidos como “that if one day you feel lost / within yourself” (vv. 68-69. cf. Anexo V.), por lo que no queda explicitado en la versión en inglés. En cuanto a la voz poética, esta se enuncia en masculino, a veces en la primera persona del plural y otras en singular. Un ejemplo del primer caso serían los versos: “cuando nos perdemos a nosotros mismos” (vv. 27). En cuanto al segundo caso, siempre se utiliza el pronombre indefinido “uno”, como podemos ver en estos versos: “Cuando uno se marcha / y regresa / se encuentra con un lugar maquillado y extraño” (vv. 35-37). El uso del masculino en plural admite cierta ambigüedad, como vimos con anterioridad, porque puede o no referirse de forma conjunta a ambos géneros. Y lo mismo sucede con el pronombre indefinido, como lo describe la RAE (2005: 657): “Si la mujer que habla no hace alusión directa a sí misma, sino que habla en términos generales, podrá usar el indefinido *uno*, aludiendo al ser humano en general”. Ahora bien, en algunos casos la referencia indefinida se mantiene también en inglés, como sucede con los siguientes versos: “Cuando uno se marcha, / se da cuenta de que el hogar / no es de donde vienes / ni adonde vas” (vv. 19-22), traducidos como “When one leaves / one realizes that home / isn’t where you come from / or where you’re going” (vv. 19-22. cf. Anexo V.). Sin embargo, en otros sitios se introducen marcas del femenino, como en la

traducción de los versos citados al principio de este párrafo: “When one leaves / and returns / one finds herself in a strange and made-up place” (vv. 35-37. cf. Anexo V.).

Pareciera que hay dos formas de interpretar este aspecto del poema, ya que nuevamente el uso del masculino habilita lecturas ambiguas en determinados contextos. En este caso, una opción sería pensar el uso del masculino por parte de la voz poética como una búsqueda de pluralidad y universalidad, es decir, como una voz poética que se enuncia en femenino pero que, en esas instancias particulares, optó por el masculino debido a la imposibilidad del español de expresar universalidad mediante las marcas del género femenino, que, como ya hemos visto, solo particularizan. En ese caso, es decir, si se sostiene la hipótesis de que la opción por el masculino es universalizadora, no dejaría de incluir a la voz enunciativa del poema y, por lo tanto, a pesar de la indeterminación, persiste la tematización de un vínculo homoerótico. Por otro lado, ya vimos que en la traducción al inglés de McNeer el poema pierde las marcas de género para la destinataria poética. Sin embargo, al introducir la marca del femenino para la voz poética pareciera que hay un erotismo lésbico que sigue latente, que se recupera o reconstruye mediante dicha operación, en especial en los versos que comparan a la ciudad con una chica (que la voz poética ubica en el lugar de objeto de deseo): “una ciudad puesta en gala para otros / como esa chica a la que rechazamos / y que se vuelve, de repente, / un ser precioso y no apto para nosotros” (vv. 38-41). En inglés, los versos pueden interpretarse de igual manera: “a city dressed up for other people, / like that girl we reject / and who becomes, suddenly / a delightful person and not suitable for us” (vv. 38-41. cf. Anexo V.). Entonces, en línea con esta misma lectura de la versión en español, la traducción que realiza McNeer serviría como estrategia para volver a configurar una tematización de un vínculo sexoafectivo lésbico entre el yo poético y su destinataria.

Sin embargo, otra posibilidad sería interpretar el uso que hace la voz poética del género masculino en español no solo como una búsqueda universalizante sino como una estrategia adrede: ya sea para inscribirse efectivamente en términos de ese género gramatical o, todo lo contrario, como un intento de evitar la clasificación genérica mediante la búsqueda de expresiones que habilitaran una doble lectura. En ese sentido, la situación sería similar a la del poema anterior: habría una performance de género particular para este poema en el que la voz poética se enunciaría en masculino, la cual no se habría trasladado al inglés. Es decir, en inglés se habría optado por dar visibilidad a

una voz poética que establecería un vínculo homoerótico con su destinataria, lo cual representa un tipo de performance que sí está presente en muchas otras instancias del poemario, pero que se alejaría de la performance representada en este poema en particular en español.

Como contrapropuesta, podrían emplearse diferentes estrategias a lo largo de los versos, en función de qué opción quede más natural en cada caso, ya que en la versión de Sastre también hay cierto ir y venir en la manera en la que el yo poético se construye en las referencias personales: “Juraría que yo sobrevolé esta ciudad” (vv. 16), primera persona en singular; “Cuando uno se marcha, / se da cuenta...” (vv. 19-20), pronombre indefinido de tercera persona en singular en masculino; “...el hogar / no es de donde vienes / ni a donde vas” (vv. 20-22), segunda persona en singular; “Llevamos la casa a cuestas” (vv. 23), primera persona en plural. Por lo tanto, tomando unas estrofas como ejemplo, se podría ofrecer la siguiente versión (a la izquierda, los versos de McNeer, a la derecha, la traducción modificada):

When one leaves
and returns to that time
*she does so with another color in her eyes,
with a different gravity in her hands,
with a definite air about her,
with a heart that beats in immigrant.*

When one leaves
and returns
*one finds herself in a strange and made up place,
a city dressed up for other people,
like that girl we reject
and who becomes, suddenly,
a delightful person and not suitable for us.*

The relationship between a voluntary emigrant
and her city of origin
is like that of a couple that grew up together
and meant to love each other all their lives only to
separate later:
the remains of a love that appeared eternal
and a breakup that was declared inevitable.

When one leaves
and returns to that time
*we do so with another color in our eyes,
with a different gravity in our hands,
with a definite air about us,
with a heart that beats in immigrant.*

When one leaves
and returns
*we find ourselves in a strange and made-up place,
a city dressed up for other people,
like that girl we reject
and who becomes, suddenly,
a delightful person and not suitable for us.*

The relationship between a voluntary emigrant
and their city of origin
is like that of a couple that grew up together
and meant to love each other all their lives only to
separate later:
the remains of a love that appeared eternal
and a breakup that was declared inevitable.

En los versos modificados, todas las referencias en femenino se cambiaron a la primera persona en plural, ya que esto permitiría recuperar en inglés cierta indefinición

que la voz poética plantea en la versión en español: se evita la marca de género para el pronombre reflexivo (“themselves”). Hay dos casos, sin embargo, en los que se utilizó un recurso diferente. En el verso 31, se reemplazó el pronombre “one” por “we”, para que el sujeto de la oración tuviera correspondencia con el adjetivo posesivo “our”. En el verso 43, “her city” se reemplazó por “their city”, para poder mantener la referencia en singular que viene del verso anterior con “a voluntary emigrant” y, a la vez, evitar marcar el género.⁴

Conclusiones provisionarias

A partir de los objetivos propuestos para este trabajo y, a su vez, tomando como guía los conceptos de reconocimiento y recreación planteados por Démont como dos etapas en el proceso de la traducción queer, en este trabajo se llevó a cabo el análisis de un corpus de cinco poemas de Elvira Sastre, junto con las respectivas traducciones de Gordon E. McNeer. El resultado de esta instancia de análisis fue la identificación de ciertas instancias problemáticas que se producen tanto por las particularidades estructurales de ambas lenguas como a causa de problemáticas más complejas relacionadas con la representación del erotismo lésbico y la voluntad de sostener su visibilización sin caer en la trampa de los esencialismos identitarios.

En correlación con este análisis se presentaron una serie de opciones alternativas de traducción. Antes de avanzar con las conclusiones, hagamos un breve repaso de las estrategias que se utilizaron. En el caso del poema “No eres tú, es la poesía” (“It’s Not You, It’s Poetry”), las marcas del yo y el tú poéticos se compensaron en versos diferentes a los de la versión en español, mediante la reformulación de dos comparaciones. En la primera, lo que se hizo fue reemplazar una comparación por otra, para así poder incluir un sustantivo marcado para género femenino (“mare”) con referencia al tú poético. En la segunda comparación, se parafraseó la estructura para poder introducir el adjetivo posesivo femenino “her” con referencia al yo poético, pero sin producir un cambio significativo en lo semántico.

En el segundo poema, “Como quien se quiere a sí mismo queriendo a quien ama” (“Like Someone Who Loves Herself Loving the One She Loves”), la marca de género de

⁴ Cf. página 65 de este trabajo.

la voz poética ya aparecía compensada en otro verso en la versión de McNeer, que optó por utilizar el género femenino en la pregunta que cierra el poema. Esto lo hizo aun a costa de perder en cierto modo el carácter universal que tenía la pregunta en español, que cuando se formuló en femenino quedó particularizada, lo que se trasladó también al título del poema. En cuanto a la destinataria poética, la marca de género se pudo recuperar en el mismo verso que en la versión de Sastre: se reemplazó el pronombre indefinido “one” por el sustantivo “woman”, que está morfológicamente marcado.

En el poema “Rescate” (“Rescue”), el yo poético no presentaba ninguna marca, pero el tú poético sí. Para recuperarla, se recurrió nuevamente a la compensación: se agregó el pronombre reflexivo “herself” en un verso que permitía su introducción sin necesidad de realizar ningún otro cambio, más allá de una modificación en el corte de los versos para balancear mejor la extensión de los mismos.

En el caso de “Sin embargo” (“However”), la voz poética aparecía marcada gramaticalmente, aunque de forma desplazada, ya que la tercera persona tomaba más relevancia que la primera. En la versión de Sastre esta tercera persona se enunciaba en masculino y, en la versión de McNeer, en femenino. Como contrapartida, se propusieron dos opciones para la versión en inglés: reemplazar los pronombres de género femenino por pronombres de género masculino, o bien utilizar el pronombre “they” con referencia singular. En los dos casos, solo se realizaron cambios a nivel pronominal, sin modificar otros elementos del poema.

Por último, en “Lugar. Casa. Hogar” (“Place. House. Home”), la voz poética en la versión de Sastre usaba pronombres indefinidos marcados en masculino, lo cual resultaba ambiguo respecto a si se trataba de una búsqueda de universalidad o una inscripción positiva de la voz en términos del género masculino. En inglés, McNeer los trasladó al femenino. En la versión alternativa que se propuso, se utilizó la primera persona del plural.

Los análisis realizados a lo largo de este trabajo parecen indicar que McNeer fue consciente de la relevancia de las marcas de género gramaticales como instrumento de visibilización de las performances de género de la voz poética y las demás personas ficticias. En algunos casos, en sus traducciones se observan ciertas omisiones que podrían resultar en un silenciamiento u ocultamiento involuntario de la performance lésbica que caracteriza a la voz poética. Esta consecuencia de las decisiones de traducción,

según las categorías ofrecidas por Démont, podría leerse como una supresión de la dimensión queer de los textos. Sin embargo, en otros poemas se incorporan marcas gramaticales que tienden a visibilizar vínculos eróticos lésbicos, incluso en contextos en los que el texto fuente no los presentaba (o al menos no en un sentido literal o unívoco). Esta doble operación puede leerse, por un lado, como un intento de adaptación morfosintáctica a las posibilidades del inglés y, por otro, como una compensación que concibe el poemario como una totalidad semántica y afectiva, en la cual ciertas pérdidas se subsanan con agregados en otros textos. En este último sentido, podría pensarse que McNeer realizó una traducción con la intención de reconocer, validar y recuperar, dentro de lo posible, la perspectiva queer subyacente a los poemas, ya que tomó un rol activo como traductor y se permitió modificar diferentes poemas para trabajar con las marcas de género. Estos juegos, torciones y difusiones son parte de las estrategias de traducción queer.

No obstante, esta lógica compensatoria presenta limitaciones cuando se considera la autonomía de cada poema como unidad performativa y estética, en particular dentro de los actuales modos de circulación fragmentaria de la poesía. Es por esto que se presentan las contrapropuestas, en un intento de mostrar que es posible traducir los poemas de forma tal que se conserven las performances de género que la voz poética construye de manera particular en cada uno. En este sentido, la traducción es queer no solo porque se estén tematizando vínculos no heteronormativos, sino también porque representa una intervención crítica que cuestiona los supuestos normativos del lenguaje, el género y la traducción. Es decir, la traducción queer parte de la idea de que la labor de la traducción está atravesada por una dimensión política, lo cual habilita a quien traduce a negociar qué aspectos elige trasladar a la otra lengua y de qué manera, teniendo en cuenta que cada idioma presenta opciones diferentes que limitan las posibilidades de acción.

Desde la perspectiva butleriana, la traducción queer puede pensarse como una forma de reinscribir los cuerpos y los deseos en el lenguaje, entendiendo que toda identidad de género es el resultado de una repetición performativa que nunca es completa ni estable. Tal como señala Butler, “el lenguaje adquiere el poder de producir «lo socialmente real» a través de los actos locutorios de sujetos hablantes” (2018: 231). En relación con las implicancias políticas mencionadas, traducir no se trata únicamente de

trasladar significados de una lengua a otra, sino también de reproducir (o transformar) las condiciones que hacen posible la existencia inteligible de ciertos cuerpos y subjetividades en el espacio discursivo de la lengua de llegada. En este marco, las decisiones tomadas al traducir poesía no son neutras ni meramente estilísticas, sino que encarnan posiciones frente a los regímenes de género, las políticas del deseo y las formas de representación. Reconocer esta dimensión performativa y política de la traducción permite desplazarla de su lugar tradicionalmente considerado “invisible” y reivindicarla como una práctica de lectura y de escritura activa. Traducir queer significa asumir la responsabilidad ética y política de intervenir en el mundo a través del lenguaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuente

Sastre, E. (2019). *One Day I Will Save Myself. Poems in English and Spanish* (Trad. G. E. McNeer). Atria.

Bibliografía citada

Alighieri, D. (1940). *La divina comedia* (Trad. B. Mitre). Losada.

Arrojo, R. (1995). Feminist, 'Orgasmic' Theories of Translation and their Contradictions. *TradTerm*, 2, 67-75. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.1995.499>
16

Baer, B. J. (2021). *Queer Theory and Translation Studies. Language, Politics, Desire*. Routledge.

Baer, B. J. y Kaindl, K. (2018). Introduction. Queer(ing) Translation. En B. J. Baer y K. Kaindl (Eds.), *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism* (pp. 1-10). Routledge.

Baer, B. J. y Kaindl, K. (Ed.). (2018). *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*. Routledge.

Baldo, M. (2018). Queer Translation as Performative and Affective Un-Doing. Translating Butler's *Undoing Gender* into Italian. En B. J. Baer y K. Kaindl (Eds.), *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism* (pp. 188-205). Routledge.

Basile, E. (2018). A Scene of Intimate Entanglements, or, Reckoning with the "Fuck" of Translation. En B. J. Baer y K. Kaindl (Eds.), *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism* (pp. 26-37). Routledge.

Bassnett, S. (1998). The Translation Turn in Cultural Studies. En S. Bassnett y E. Gentzler (Eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation/Susan Bassnett and André Lefevere* (pp. 123-140). Multilingual Matters.

Berman A. (2000). Translation and the Trials of the Foreign (Trad. L. Venuti). En L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 284-297). Routledge.

- Bodine, A. (1975). Androcentrism in Prescriptive Grammar: Singular 'They', Sex-Indefinite 'He', and 'He or She'. *Language in Society*, 4(2), 129-146. <https://doi.org/10.1017/S0047404500004607>
- Borges, J. L. (1973). Translation. En N. T. di Giovanni, D. Halpern y F. MacShane (Eds.), *Borges on Translation* (pp. 103-160). Dutton.
- Borges, J. L. (1997). Las dos maneras de traducir. En S. L. del Carril (Ed.), *Textos recobrados 1919-1929* (pp. 256-259). Emecé.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Butler, J. (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), 321-336.
- Butler, J. (2018). *El género en disputa*. Paidós.
- Cánovas, A. (2018). Cuerpos, sexualidad e identidad femenina: la poesía de María Sanchez (1989), Luna Miguel (1990) y Elvira Sastre (1992). *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (11), 351-378. DOI:10.7203/KAM.11.12184
- Castro Vázquez, O. (2008). Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista. *Lectora*, 14, 285-301.
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford University Press.
- De Beauvoir, S. (2005 [1949]). *El segundo sexo*. Ediciones Cátedra.
- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género (Trads. A. M. Bach y M. Roulet). *Mora*, 2, 6-34.
- Del Rey, L. (2021). *Violet hace el puente sobre la hierba* (Trad. E. Sastre). Libros Cúpula.
- Démont, M. (2018). On Three Modes of Translating Queer Literary Texts. En B. J. Baer y K. Kaindl (Eds.), *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism* (pp. 157-169). Routledge.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Lumen.
- Epstein, B. J. y Gillett, R. (2017). Introduction. En B. J. Epstein y R. Gillett (Eds.), *Queer in Translation* (pp. 1-7). Routledge.
- Epstein, B. J. y Gillett, R. (Ed). (2017). *Queer in Translation*. Routledge.

- Escandell-Vidal, V. (2018). Reflexiones sobre el género como categoría gramatical. Cambio ecológico y tipología lingüística. En L. Ilieva, P. Mollow y M. Ninova (eds.). *De la lingüística a la semiótica: trayectorias y horizontes del estudio de la comunicación* (pp. 49-69). Editorial Universitaria S. Clemente de Ojrid.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón.
- Ferrero, S. S. (2023). Elvira Sastre's Translation of milk and honey (2015) by rupi kaur into Spanish: Considerations on Feminism and Ethos. *Vertimo studijos*, 16, 67-80. <https://doi.org/10.15388/VertStud.2023.4>
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber* (Trad. U. Guiñazú). Siglo XXI editores.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Trad. C. Fernández Prieto). Taurus.
- Giustini, D. (2015). Gender and Queer Identities in Translation. From Sappho to present feminist and lesbian writers: translating the past and retranslating the future. *Norwich Papers*, 23.
- Godard, B. (1989). Theorizing Feminist Discourse / Translation. *Tessera*, 6, 42-53. <https://doi.org/10.25071/1923-9408.23583>
- González-Llanos, L. M. C. (2018). *Internet, poesía y feminismo. El caso de Elvira Sastre y Luna Miguel*. [Tesis de fin de grado, Universidad de Salamanca]. <https://gedos.usal.es/handle/10366/139050>
- Greenbaum, S. y Quirk, R. (1990). *A Student's Grammar of the English Language*. Longman.
- Haraway, D. J. (1991 [1984]). Manifiesto para cyborgs. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (Trad. M. Talens) (pp. 251-311). Cátedra.
- Jagose, A. (1996). *Queer Theory. An Introduction*. Melbourne University Press.
- Kaminsky, A. (2008). Hacia un verbo *queer*. *Revista Iberoamericana*, LXXIV (225), 879-895.
- kaur, r. (2015). *milk and honey*. Andrews McMeel Publishing.
- kaur, r. (2017). *otras maneras de usar la boca* (Trad. E. Sastre). Espasa.

- Kim, H. (2021). *Noche Estrellada, Sueños Inquietos* (Trad. E. Sastre). Espasa.
- Lakoff, R. (1973). Language and Woman's Place. *Language in Society*, 2(1), 45-80.
- Lefevere, A. (1977). *Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig*. Van Gorcum.
- Lockhart, E. (2018). *Todo es mentira* (Trad. E. Sastre). Alfaguara.
- Logroño Carrascosa, I. (2019). #Quéespoesía: género y nuevas poéticas productivas en la era de las redes sociales. Las poéticas de Elvira Sastre, Irene X y Loreto Sesma. *Signa*, 28, 843-866. <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019>
- Lorde, A. (1984). *Sister Outsider: Essays and Speeches*. The Crossing Press.
- McNeer, G. E. (2014). *Mira lo que has hecho* (Trad. R. Lanseros). Valparaíso.
- McNeer, G. E. (2015). *Los hijos de Bob Dylan* (Trad. E. Sastre). Valparaíso.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Prentice Hall.
- Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating*. E. J. Brill.
- Plumwood, V. (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge.
- Pym, A. (2016). *Teorías contemporáneas de la traducción. Materiales para un curso universitario*. Intercultural Studies Group.
- Quignard, P. (2005). *El sexo y el espanto*. El cuenco de plata.
- Rich, A. (1980). *La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana*. Grupo de Edición Amputadxs.
- Rose, E. (2017). Revealing and concealing the masquerade of translation and gender. Double-crossing the text and the body. En B. J. Epstein y R. Gillett (Eds.), *Queer in Translation* (pp. 37-50). Routledge.
- Saguy, A. C. y J. A. Williams. (2022). A Little Word That Means A Lot: A Reassessment of Singular *They* in a New Era of Gender Politics. *Gender & Society*, 36(1), 5-31. <https://doi.org/10.1177/08912432211057921>
- Santaemilia, J. (2018). Sexuality and Translation as Intimate Partners? Toward a Queer Turn in Rewriting Identities and Desires. En B. J. Baer y K. Kaindl (Eds.), *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism* (pp. 12-25). Routledge.
- Sastre, E. (2013). *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo*. Lapsus Calami.

- Sastre, E. (2014). *Baluartes*. Valparaíso.
- Sastre, E. (27 de marzo de 2018). *Entrevistada por Guillermo Ortiz*. Jot Down. <https://www.jotdown.es/2018/03/elvira-sastre-me-fastidia-que-me-den-mas-oportunidades-o-me-destaquen-por-ser-mujer-o-por-ser-joven/>
- Sastre, E. (08 de abril de 2021). *Elvira Sastre traduce el primer libro de poemas de Lana del Rey: "En esta obra ella no es una estrella del rock" / Entrevistada por Sandra Cañedo*. Vogue. <https://www.vogue.es/living/articulos/elvira-sastre-traduce-libro-poemas-lana-del-rey-violet-hace-el-puente-sobre-la-hierba>
- Shakespeare, W. (2008). *Sonetos* (Trad. M. M. Lainez y P. Ingberg). Losada.
- Spender, D. (1980). *Man Made Language*. Pandora.
- Valverde, F. (2017). El boom de la poesía en español: Elvira Sastre. En R. Sánchez García y M. Gahete (Eds.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)* (pp. 413-427). Tirant Humanidades.
- Vázquez-Ayora, G. (1977). *Introducción a la traductología. Curso básico de traducción*. Georgetown University School of Languages and Linguistics.
- Von Flotow, L. (1997). *Translation and Gender. Translating in the "Era of Feminism"*. St. Jerome Publishing y University of Ottawa Press.
- Wechsler, R. (1998). *Performing Without a Stage. The Art of Literary Translation*. Catbird Press.
- Whaley, J. C. (2025). *Una conexión ilógica* (Trad. E. Sastre). Alfaguara.
- Wilde, O. (2019). *Poemas de amor* (Trad. E. Sastre). Valparaíso.
- Wittig, M. (2005). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales.
- Woolf, Virginia. (2008). *Una habitación propia*. Seix Barral.

Instrumenta Studiorum

- Cambridge. (2025). *A/an and the*. En *Cambridge Dictionary*. Cambridge University Press. Recuperado el 07 de julio de 2025, de <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/a-and-an>

- Cambridge. (2025). Pretty. En *Cambridge Dictionary*. Cambridge University Press. Recuperado el 26 de agosto de 2024, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pretty>
- Di Tullio, Á. (1997). *Manual de gramática del español*. Edicial.
- Merriam-Webster. (2022). Bitch. En *The Merriam-Webster Dictionary*. Recuperado el 17 de julio de 2025, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/bitch>
- Real Academia Española (1999). 38.1.1. La predicación: los complementos predicativos. *Gramática descriptiva de la lengua española*. Espasa. Recuperado el 16 de julio de 2025, de [https://www.rae.es/gram%C3%A1tica/gdle/pewAgPPyxypWiQR,?o=quYLpcRdTBjdYElI&h=\\$2y\\$04\\$HhgV/Y25k5jw4tH4BZ5.jOu8jo8LKb3Tmw91BzfX1GWIyRIyu1tCi](https://www.rae.es/gram%C3%A1tica/gdle/pewAgPPyxypWiQR,?o=quYLpcRdTBjdYElI&h=$2y$04$HhgV/Y25k5jw4tH4BZ5.jOu8jo8LKb3Tmw91BzfX1GWIyRIyu1tCi)
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2005). Uno-na. En *Diccionario panhispánico de dudas*. Santillana.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2009). 18.1.2c: Los posesivos. Género. *Nueva gramática de la lengua española*. Espasa.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2019). Anáfora. En *Glosario de términos gramaticales*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Real Academia Española. (2014). Perro. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 17 de julio de 2025, de <https://dle.rae.es/perro?m=form>

Anexos

Anexo I:

It's Not You, It's Poetry

I don't like you.

What's more,
I hate that mouth:
it looks like two pink worms crawling
through an evening of fireworks
with a taste of peach,
with a smell of grass recently...

Oh no.

I don't like you.

I detest your hair,
so unkempt that it seems done on purpose,
so long that it's always out of place.
To me it's fake.
When I touch it, it seems like ashes
and a cough invades my chest
and its touch reminds me
of that day
that I plunged my feet
in the sand of that beach in Barcelona
after more than three years
without seeing the sea
and I thought I was drowning while flying,
and suddenly everything was blue
and everything was as soft as...

Oh no.

I don't like you.

Your voice disgusts me,
its way of rushing out
over the world as if it had all the answers,
the excessive awkwardness of its words,
the wrong places on which it alights,
its exasperating slowness
when speaking
as if it were a naked butterfly

and was making love to everything it sees
 as slowly as if it were still yesterday
 and my neck
 was following its beat,
 landing on its sugary and silent
 vowels,
 once again composing
 an alphabet of flourishing prose...

Oh no.
 I don't like you.

I feel indifference for your heartbeat,
 I feel a deafening emptiness for your life,
 for your comings and goings,
 for your scheming triumphs
 and your orchestrated victories,
 for your frustrated body,
 for you, naked, helpless and defeated
 even though you might be the closest thing to
 freedom
 that I've savored from the ground up,
 an incurable spell,
 an embrace inherent in your headstone,
 your little sad eyes
 calling me an ambulance,
 the fragrance of your eyelashes
 asking me for help,
 my desire to sleep at your side...

Oh no.
 I don't like you.

Shut up.
 Leave your sex to one side.
 Leave my soul on the other.

I really don't like you.

Your walking about the roof
 is unbearable,
 your canine way
 of stumbling on my roof tiles
 and bringing me your wounds.

The smell of asphalt left behind by your escapes
is totally unbearable.

There are so many cadavers
dancing on your tomb
that I take myself for dead,
waiting for the music to start.

I don't like you. In spite of what comes afterward.

Because it's not about you,
my love.

It's not you,
it's poetry.

Anexo II:

Like Someone Who Loves Herself Loving the One She Loves

If you had met me pure,
without a bad conscience,
without sorrow in my dreams,
without bites from others rooted in my shoulders.

Would you have bathed me in the morning light,
licked the sleep from my eyes,
stroked my insomnia,
caressed my wrinkled hands with your teeth?

And if I had dressed up
in something to look like you,
if I had lied to you telling you my truths,
if I had told you that you were the only one
and not the first.

Would you have undressed me with your eyes closed
and your expert hands,
kissed me while I told you about my life,
placed your name and mine
on a pedestal
and made this a love between equals?

And if I had sold myself
as the love of your life,

if I had bought you
as the love of mine.

Would we have fallen in love
like someone who loves herself
loving the one she loves?

Anexo III:

Rescue

If you didn't exist,
if you were, I don't know,
a plaited pigtail,
a dichotomy between your body and your soul,
desire that persists as desire.
If you were, how to say this,
someone who adjusts to the limits of the days,
a suspicion,
an attempt.

If you didn't exist,
if you were something else
with your same face, voice and hands,
but something else,
in my aim and your end,
I would pass through you entirely,
I would break down your barriers,
I would cross over you from north to south
traipsing on your compass
like the castaway who passes through forests
to reach the sea
and I would inhabit you with my ships
on the prow of your essence
waiting
without any kind of doubt
or time
for your rescue.

Anexo IV:**However**

I wish someone for you
 who won't tell you how pretty you are
 but who will show you,
 so that you'll learn
 without the need to have it repeated to you.

I wish a poem for you without embellishment,
 ridiculous phrases,
 plain and simple words
 so that you'll understand that in love
 poetry is what comes out of your mouth
 and not what you read in books.

I wish a lover with a broken heart for you,
 so that she'll know how to understand you
 and so that she'll respect your sadness
 when things gets teary-eyed,
 but above all
 so that she'll protect against the ravages of yours
 with hers
 and when they tremble
 offer support.

I wish an admirer of nudism for you
 so that you'll experience what an unadorned look is,
 so that you will turn the mirrors around,
 so that she'll carry you off with her eyes
 to love your body above all things,
 so that she'll respect your beauty
 and make a treasure map out of your silhouette.

I desire someone faithful to the sea for you
 so that she'll never turn loose the waves from your tear ducts,
 so that she'll accept that one day you'll be calm
 and another storm
 and even so she'll decide to come back to you everyday,
 so that she won't keep you from overflowing,
 so that she will wear your scent on her skin
 and look within you even though it hurts.

I desire a poet for you
 with all my sorrow
 so that she will condemn you in her selfishness
 to eternal salvation,
 so that she will make you immortal
 when you feel like dying,
 so that the only bullet that she will shoot at you
 when you abandon her
 –because you are a bird trapped in the snow,
 remember, my love–
 will be the one that detonates a word
 so that when you feel like nobody
 you'll remember that you are someone's old news.

I desire as many people for you
 as I want to make love to you.

I, however,
 only desire you.

Anexo V:

Place. House. Home

I'm travelling through a city
 that no longer dwells in me.

I touch its unravelling,
 ants
 come
 out
 of the bricks in the walls,
 alarms ring
 and sirens no longer respond
 –just in case anthills have sprung up
 in every garden–.

I could swear that everything is changed.
 I could swear that once
 the sea was here.
 Or the sky.

I could swear that I flew over this city
 with more wings

than years.

* * *

When one leaves,
 one realizes that home
 isn't where you come from
 or where you're going.

We carry our house on our backs,
 and sometimes they are so tight and narrow
 that we abandon them halfway down the road.

That's why,
 when we lose ourselves
 it's so hard to feel safe.

When one leaves
 and returns to that time
 she does so with another color in her eyes,
 with a different gravity in her hands,
 with a definite air about her,
 with a heart that beats in immigrant.

When one leaves
 and returns
 one finds herself in a strange and made up place,
 a city dressed up for other people,
 like that girl we reject
 and who becomes, suddenly,
 a delightful person and not suitable for us.

The relationship between a voluntary emigrant
 and her city of origin
 is like that of a couple that grew up together
 and meant to love each other all their lives only to separate later:
 the remains of a love that appeared eternal
 and a breakup that was declared inevitable.

* * *

Nor are all the places that one leaves
 put on hold
 nor do all the people that one forsakes
 remain.

But I could tell you
that I will make any place that licks your footsteps
your home.

I could say to you
that if you leave me someday
I'll put myself before you,
precisely in that exact place
that will never let you
look back with regret.

I could say to you
that you must know that you dwell in my eyes,
that I carry your laughter embedded in my arteries,
that there is no place in my body in which your sorrow doesn't fit,
that when you don't have a spot to return to
consider that all of my hollows are open to you.

I could say to you
that if one day you feel lost
with yourself,
I will find the solution to your labyrinth
opening up my breast
and putting you before me,
precisely in that place where I speak so much about you
that it won't cost you any effort to recognize yourself
and to find yourself again.

I could say to you
that for me
any place
is my home
if you are
the one who opens
the door.