



TRANSLATION HISTORY

# Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts

---

## Europe and the Americas

---

*Edited by*

LILA BUJALDÓN DE ESTEVES

BELÉN BISTUÉ

MELISA STOCCO

palgrave  
macmillan

# Translation History

## **Series Editors**

Andrea Rizzi

School of Languages and Linguistics  
University of Melbourne  
Parkville, VIC, Australia

Anthony Pym

School of Languages and Linguistics  
University of Melbourne  
Parkville, VIC, Australia

Birgit Lang

School of Languages and Linguistics  
University of Melbourne  
Parkville, VIC, Australia

Belén Bistué

CONICET - Universidad Nacional de Cuyo  
Mendoza, Argentina

Esmaeil Haddadian Moghaddam

Translation Studies Research Unit  
University of Leuven  
Leuven, Belgium

Kayoko Takeda

College of Intercultural Communication  
Rikkyo University  
Tokyo, Japan

Palgrave Macmillan is very excited to announce a new series: *Translation History*.

This new series is the first to take a global and interdisciplinary view of translation and translators across time, place, and cultures. It also offers an untapped opportunity for interactions between translation and interpreting studies, comparative literature, art history, and print and book history.

*Translation History* aims to become an essential forum for scholars, graduate students, and general readers who are interested in or work on the history and practice of translation and its cultural agents (translators, interpreters, publishers, editors, artists, cultural institutions, governments).

Thus, the editors welcome proposals which address new approaches to the subject area in the following ways:

- Work which historicise translation in all its forms and expressions: orality, textuality, ideology, language, sociology, and culture
- Work offering conceptual frameworks to scholars working on communication and mediation in the history of religion, political theory, print, science, and culture.

All proposals and final manuscripts are peer-reviewed by experts in the field, either on the editorial board or beyond.

The series publishes book-length studies (80,000 words), as well as shorter publications (25,000 to 50,000 words) which will appear as Palgrave Pivot publications.

More information about this series at

<http://www.palgrave.com/gp/series/15957>

Lila Bujaldón de Esteves · Belén Bistué ·  
Melisa Stocco  
Editors

Literary  
Self-Translation  
in Hispanophone  
Contexts - La  
autotraducción  
literaria en contextos  
de habla hispana

Europe and the Americas - Europa  
y América

palgrave  
macmillan

*Editors*

Lila Bujaldón de Esteves  
CONICET - Universidad Nacional  
de Cuyo  
Mendoza, Argentina

Belén Bistué  
CONICET - Universidad Nacional  
de Cuyo  
Mendoza, Argentina

Melisa Stocco  
CONICET - Universidad Nacional  
de Cuyo  
Mendoza, Argentina

ISSN 2523-8701

ISSN 2523-871X (electronic)

Translation History

ISBN 978-3-030-23624-3

ISBN 978-3-030-23625-0 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0>

© The Editor(s) (if applicable) and The Author(s) 2019

This work is subject to copyright. All rights are solely and exclusively licensed by the Publisher, whether the whole or part of the material is concerned, specifically the rights of translation, reprinting, reuse of illustrations, recitation, broadcasting, reproduction on microfilms or in any other physical way, and transmission or information storage and retrieval, electronic adaptation, computer software, or by similar or dissimilar methodology now known or hereafter developed.

The use of general descriptive names, registered names, trademarks, service marks, etc. in this publication does not imply, even in the absence of a specific statement, that such names are exempt from the relevant protective laws and regulations and therefore free for general use.

The publisher, the authors and the editors are safe to assume that the advice and information in this book are believed to be true and accurate at the date of publication. Neither the publisher nor the authors or the editors give a warranty, expressed or implied, with respect to the material contained herein or for any errors or omissions that may have been made. The publisher remains neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.

This Palgrave Macmillan imprint is published by the registered company Springer Nature Switzerland AG  
The registered company address is: Gewerbestrasse 11, 6330 Cham, Switzerland

# Acknowledgements

We would like to thank the Argentine Research Council (CONICET) and the Secretary of Research, International Relations and Graduate Studies (SIIP) of the Universidad Nacional de Cuyo for their support of this project.

# Contents

<b>Introducción</b>	1
<i>Lila Bujaldón de Esteves, Belén Bistué y Melisa Stocco</i>	
<b><i>Translation: Introduction</i></b>	11
<b>Part I: Negotiating Linguistic and Literary Identity in Self-Translations Between Indigenous Languages and Spanish</b>	
<b>Autotraducción y resurgimiento literario indígena en Hispanoamérica</b>	23
<i>Julio-César Santoyo</i>	
<b><i>Translation: Self-Translation and Indigenous Literary Revival in Spanish America</i></b>	49
<b>Self-Translation in Contemporary Indigenous Literatures in Mexico</b>	75
<i>Eva Gentes</i>	

<b>Identidades “reescritas”: autotraducción y retraducción en la poesía mapuche contemporánea</b>	103
<i>Melisa Stocco</i>	
<b><i>Translation: “Rewritten” Identities: Self-Translation and Retranslation in Contemporary Mapuche Poetry</i></b>	125
<b>Part II: Incorporating Self-Translation and Multilingualism into the History of Spanish American Literatures</b>	
<b>Self-Translation as a Model for Multilingual Writing in Sor Juana’s <i>Villancicos de la Asunción</i> (1676)</b>	145
<i>Belén Bistué</i>	
<b>La asincronicidad de las lenguas: la autotraducción y la búsqueda de la modernidad en la obra de Vicente Huidobro</b>	169
<i>Marcos Eymar</i>	
<b><i>Translation: The Asynchrony of Languages: Self-Translation and the Search for Modernity in the Work of Vicente Huidobro</i></b>	195
<b>Self-Translation and Exile in the Work of Catalan Writer Agustí Bartra. Some Notes on <i>Xabola</i> (1943), <i>Cristo de 200.000 brazos</i> (<i>Campo de Argelés</i>) (1958) and <i>Crist de 200.000 braços</i> (1968)</b>	219
<i>Paula Simón</i>	



<b>Part III: The Choice of Self-Translation and the Conditions of Linguistic Multiplicity in the Iberian Peninsula</b>	
<b>No a la autotraducción. Razones para renunciar a la traducción de obra propia en el contexto de las relaciones asimétricas entre el castellano y el euskera</b>	241
<i>Garazi Arrula-Ruiz y Elizabete Manterola Agirrezabalaga</i>	
<b><i>Translation:</i> Saying “No” to Self-Translation: Reasons for Renouncing to Translate One’s Work in the Context of Asymmetric Relations Between Spanish and Basque</b>	267
<b>La autotraducción del texto traducido alógrafamente. <i>Nos pagos de Huinca Loo</i>, de Xavier Alcalá</b>	287
<i>Xosé Manuel Dasilva</i>	
<b><i>Translation:</i> Self-Translation of the Allographically Translated Text. <i>Nos pagos de Huinca Loo</i>, by Xavier Alcalá</b>	307
<b>La direccionalidad de las autotraducciones en la literatura catalana: ejemplos y repercusiones</b>	325
<i>Josep Miquel Ramis</i>	
<b><i>Translation:</i> Directionality of Self-Translations in Catalan Literature: Examples and Repercussions</b>	349
<b>Index</b>	371

## Notes on Contributors

**Belén Bistué** works as tenured Associate Researcher in Comparative Literature for the Argentine Research Council (CONICET) and is Assistant Professor of English at the Universidad Nacional de Cuyo, Argentina. She specializes in translation history, with a focus on Renaissance collaborative and multilingual translation practices. Her publications in this field include her book *Collaborative Translation and Multi-Version Texts in Early Modern Europe* (Ashgate, 2013; Routledge, 2016) and the collection *Disobedient Practices: Textual Multiplicity in Medieval and Golden Age Spain*, co-edited with Anne Roberts (Juan de la Cuesta, 2015). She has also published influential articles on the history of Spanish translations of Shakespeare's poetry.

**Lila Bujaldón de Esteves** is tenured member of the Argentine Research Council (CONICET) and Professor of Austrian and German Literature at the Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, where she also directs the Comparative Literature Center and the Center's scientific publication *Boletín de Literatura Comparada*. Her research areas include Argentine-German cultural interrelations, exile, the history of German studies, imagology, and the writings of Argentine travelers to Japan, fields in which she has numerous publications. In the area of

self-translation, she is the author of the pioneer essay “Jorge Luis Borges y la autotraducción: una incursión juvenil” *Letras* (2016).

**Xosé Manuel Dasilva** is a member of the Facultad de Filología y Traducción, Universidade de Vigo, and the author of numerous influential works in the field of self-translation. In addition to contributing to national and international research groups, he has participated in scientific and academic activities at the following institutions: Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Universitat de Barcelona, Universidad del País Vasco, Universidad de Granada, Universidad de Extremadura, Universidade do Porto, Universidade de Coimbra, Universidade Nova de Lisboa, Universidade de Lisboa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro y Universidade Federal da Bahia.

**Marcos Eymar** is a Faculty Member at the Université d’Orléans. He holds the degrees of *Licenciado* in Hispanic Philology, Literary Theory and Comparative Literature from the Universidad Complutense de Madrid, and a Ph.D. from the Université Paris III. He is the author of *La langue plurielle. Le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine* (1890–1950) (2011) and of numerous influential articles and chapters on bilingualism, translation, and Hispanic literature. He has also published two books of short stories, *Objetos encontrados* (2007) and *Llaves en mano* (2013), as well as the novel *Hendaya* (2015).

**Eva Gentes** holds a Ph.D. from Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf. In her doctoral thesis, *(Un-)Sichtbarkeit der literarischen Selbstübersetzung in der romanischsprachigen Gegenwartsliteratur* (2017), she discusses self-translation as both a process and a product in contemporary literature. She has published several articles on self-translation, exploring the role of bilingual editions (2013), the decision to self-translate for the first time (2015), and issues surrounding self-translation in minority language contexts (2016). Together with Trish Van Bolderen, she co-authored the entry “Self-Translation” for the Latino Studies section of *Oxford Bibliographies*. She is the editor of the Bibliography on Self-Translation (available at <https://self-translation.blogspot.com>).

**Elizabeth Manterola Agirrezabalaga** is Lecturer of Translation and Interpretation at the University of the Basque Country UPV/EHU. Her doctoral dissertation (2012) focused on translations of Basque literature into foreign languages, and her research interests include self-translation, translation within minority language contexts, indirect translation, and corpus-based translation studies. She created the Catalogue of Basque Literature in Translation (ELI) and she is the author of *La literatura vasca traducida* (2014), as well as of several articles on self-translation in Basque literature, and on the work of Bernardo Atxaga in particular. She has also studied the differences between individual and collaborative self-translation.

**Josep Miquel Ramis** holds a degree in Translation and Interpretation and a Ph.D. in Translation Studies from the Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. He has participated in research groups in literary translation and reception and completed research stays at the Universidad Complutense de Madrid, the Université Paris IV-Sorbonne, and the ENST Bretagne. He is Assistant Lecturer at the Universitat de Barcelona, and he also works as freelance translator and editor. He has published the book *Autotraducció. De la teoria a la pràctica* (2014), as well as various articles on self-translation and Catalan literature.

**Garazi Arrula-Ruiz** is a translator and publisher. She wrote her thesis on the theory and practice of self-translation at the University of the Basque Country (UPV/EHU). She studied Translation and Interpretation and holds a Master of Arts in Linguistics. Among her research interests within the field of translation studies are minority language contexts, Basque literature, and identity theories. Her practice in the translation of literary texts into Basque includes works by Anaïs Nin, Idea Vilariño, and Amelie Nothomb.

**Julio-César Santoyo** is Professor Emeritus of Translation and Interpretation at the University of Leon, Spain. Among his numerous publications on the history and theory of translation are the book *La traducción medieval en la península ibérica, siglos III-XV* (2009) and his well-known anthology *Teoría y crítica de la traducción* (1987).

He pioneered the study of the history of self-translation in the Iberian Peninsula and of the dynamics and typology of this practice in general. He has translated into Spanish works by Christopher Marlowe, Robert Lewis Stevenson, Oscar Wilde, E. A. Poe, J. R. R. Tolkien, Jack London, and Willa Cather, among many others.

**Paula Simón** is Associate Researcher for the Argentine Research Council (CONICET) at the Comparative Literature Center of the Universidad Nacional de Cuyo, Argentina. She is the author of the book *La escritura de las alambradas. Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses* (2012) and she edited the volume *La vida dramática de Marie Curie y La Isabela* (2016), by Francisco Madrid in collaboration with Alejandro Casona. Her current fields of research include memory, post-memory, testimony, and exile and concentrationary literatures in varied sociocultural contexts.

**Melisa Stocco** is Fellow Researcher for the Argentine Research Council (CONICET), member of the Comparative Literature Center of the Universidad Nacional de Cuyo and the Center for Studies in Languages and Literatures of Patagonia and the Andes at the Universidad Nacional de la Patagonia. She specializes in self-translation in contemporary indigenous literatures. Her doctoral dissertation focuses on self-translation in contemporary Mapuche poetry, and she has published on this topic in various international journals, exploring such issues as political motivations for self-translation, its role in minor literatures, the narration of the self, representations of territory, and postmonolingual practices in Mapuche literature.



# Introducción

Lila Bujaldón de Esteves, Belén Bistué y Melisa Stocco

Una definición temprana de la práctica de la autotraducción la dio Anton Popovič en 1976, al decir que se trata de la traducción de un original a otra lengua realizada por su propio autor. Si bien esta concisa delimitación del concepto ha resultado productiva a nivel teórico y transparente a la comprensión, la profundización en el estudio de la autotraducción ha demostrado que esta práctica es mucho más compleja de lo que la definición inicial puede anticipar.

A medida que los estudios teóricos sobre la autotraducción se han desarrollado, principalmente en Europa y Norteamérica, la problematización de la noción a partir del análisis de su práctica ha llevado a cuestionar algunos de los términos clave de la conceptualización de Popovič, incluidos los de *traducción* y *original*. En efecto, uno de los aportes más interesantes de la autotraducción a la traductología es la puesta en crisis de estas categorías. Ante la indistinción que provoca el hecho de que el autor-traductor

---

L. Bujaldón de Esteves (✉) · B. Bistué · M. Stocco  
CONICET - Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina

B. Bistué  
e-mail: [mbbistue@conicet.gov.ar](mailto:mbbistue@conicet.gov.ar)

© The Author(s) 2019

L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_1](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_1)

pueda elaborar, editar y modificar ambas versiones en un itinerario bidireccional, los estudios han avanzado en teorías que cuestionan la jerarquización tradicional de original y traducción para hablar, por ejemplo, de “dos originales”, “dos versiones o variantes” (Fitch 1985) o de un “texto bilingüe” cuyas versiones se superponen en una lógica de continuidad y convivencia más que en una de oposición y verticalidad (Hokenson y Munson 2007). Incluso, trabajos más recientes han permitido poner en discusión el rol mismo del *autor* en esta definición de autotraducción, al demostrar que la práctica puede desplegarse en una dinámica colaborativa en la que el límite entre *traducción propia* y *traducción alógrafa* se desdibuja (Recuenco Peñalver 2011, 206), o que la visibilidad del autor como traductor de la propia obra queda obturada por la decisión de ocultar el universo cultural de partida: lo que Xosé Manuel Dasilva ha denominado *autotraducción opaca* (2011, 2013). Asimismo, la temporalidad de la práctica autotraductora ha sido examinada y desglosada como *simultánea* o *consecutiva* para destacar las distintas posibilidades de que las producciones en una y otra lengua se intercalen en un vaivén o se sucedan linealmente (Grutman 2001). Otra cuestión que ha interesado a los estudiosos del campo de la autotraducción alude a los *teloi*, es decir a las razones o motivaciones editoriales, estéticas, ideológicas, económicas o comerciales que llevan a un autor a traducir su obra (Anselmi 2012). Dentro de esta temática, un factor de relevancia es la relación de horizontalidad o asimetría existente entre las lenguas involucradas en una autotraducción. Estas reflexiones han permitido desarrollar un “giro a las relaciones de poder” (*power turn*), reflejado en el estudio de la autotraducción como una práctica privilegiada para desafiar la hegemonía cultural y visibilizar la tensión entre lenguas minorizadas y mayoritarias (Castro et al. 2017).

La emergencia de prácticas multilingües en el contexto de tradiciones literarias eminentemente monolingües, como las existentes en países europeos y latinoamericanos, ha permitido también asociar las indagaciones en el campo de los estudios de la autotraducción a temáticas más amplias, tales como la interculturalidad, el bilingüismo y el postmonolingüismo (Yildiz 2012; Stocco 2016). La complejidad de la práctica autotraductora habilita reflexiones en torno de un evidente descentramiento de los paradigmas de la *lengua materna* o la *lengua nacional* como único modo de expresión literaria fidedigna. De este modo,

permite el reconocimiento de la diversidad de estrategias discursivas y agenciamientos políticos y lingüísticos que los autores emplean y efectúan para crear una obra bilingüe o multilingüe.

En este contexto, uno de los principales objetivos de este volumen es destacar la diversidad y multiplicidad de las experiencias de autotraducción en el ámbito literario hispano, al que delimitamos como aquel que incluye entre sus lenguas de escritura al idioma español. Desde una perspectiva histórica, la autotraducción puede rastrearse ya en la convivencia de lenguas y culturas presente en la Península Ibérica durante la Edad Media y el Renacimiento temprano (Santoyo 2005). Este entorno dio lugar a una nutrida actividad traductora que involucró el traspaso multidireccional entre diversos idiomas (incluidos el latín, el árabe, el hebreo, el catalán y el español, este último especialmente en sus dialectos castellano y aragonés). Luego, también se incorporaron a la misma las lenguas amerindias en el contexto de la conquista y la colonización hispanoamericanas (Bistué 2014).

Actualmente, autores provenientes de diversas comunidades autónomas de España, tales como Galicia, el País Vasco y Cataluña, producen una vasta obra literaria en la lengua vernácula de sus regiones (gallego, euskera, catalán) y en castellano. La calidad bicultural y bilingüe de la obra que interactúa en el macro-sistema literario ibérico y que cuenta con nombres como los de Carme Riera, Álvaro Cunqueiro, Bernardo Atxaga, Víctor Català o Sebastià Juan Arbó ha llevado a producir estudios teóricos y descriptivos de alto nivel sobre la práctica autotraductora en la Península (Dasilva y Tanqueiro 2011; Gallén et al. 2010). En Hispanoamérica, por otra parte, la autotraducción no ha sido abordada hasta hoy con frecuencia, aunque ya existen trabajos que avanzan en el estudio de la historia de su práctica, así como de la variedad de motivaciones, lenguas y géneros literarios que abarca. Investigaciones sobre la escritura multilingüe de Guaman Poma de Ayala (Bistué 2012), el paso de Jorge Luis Borges por la autotraducción al alemán (Bujaldón 2017), las autotraducciones de Manuel Puig al inglés y portugués (Dos Santos Menezes 2011), la escritura bilingüe de autores de la diáspora puertorriqueña como Rosario Ferré (Sambolín 2015) y las autotraducciones de poesía indígena contemporánea de



escritores mapuche (Stocco 2017, 2018) han inaugurado las reflexiones sobre la práctica en la región.

Nuestra sede de trabajo, el Centro de Literatura Comparada (CLC) de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina), cuenta entre sus campos privilegiados de investigación los de la traducción y la autotraducción. Con la publicación de este volumen, que reúne el trabajo de expertos internacionales, buscamos contribuir al actual estudio de la autotraducción, poniendo énfasis en la reflexión localizada en los contextos de habla hispana y abordando la diversidad de prácticas multilingües que los atraviesa. En este sentido, el presente libro se propone centrar la mirada en la especificidad del estudio de las autotraducciones desarrolladas en el continente americano y la Península Ibérica, así como en los espacios de contacto intercultural entre ambos que se generan en situaciones tales como la migración y el exilio.

Como aporte especialmente destacable, este volumen dedica una porción de sus contribuciones a profundizar en el campo de la literatura indígena en América Latina y en el auge que la escritura bilingüe tiene hoy entre sus autores. Diversos escritores pertenecientes a pueblos originarios a lo largo y ancho de la región, desde México al sur de Chile y Argentina y desde Ecuador a Paraguay, pasando por Guatemala, Colombia, Perú y Bolivia, han desarrollado su obra literaria en dos lenguas, el castellano y el idioma ancestral de sus respectivas etnias o naciones: mapudungun, zapoteco, kiché, uitoto, wayuu, quechua, guaraní, entre muchos otros. La diversidad de géneros, propuestas estéticas y situaciones sociolingüísticas representadas por la literatura indígena contemporánea constituyen un enriquecedor campo de estudios no solo para la subdisciplina de la autotraducción, sino también para los Estudios de Traducción en general. En efecto, la especificidad del carácter ético-político de las motivaciones para la autotraducción en los autores indígenas, así como los cruces de esta práctica con otros procedimientos tales como la retraducción, la traducción colaborativa y la traducción alógrafa, permiten ampliar el espectro de análisis y hacer visibles en las reflexiones del área cuestiones de identidad cultural y de convivencia de prácticas traductoras en el panorama literario de América Latina.

El libro se divide en tres secciones. La primera, “Negociación de la identidad lingüística y literaria en autotraducciones entre lenguas

indígenas y el español”, se dedica a establecer un sólido panorama de la presencia de la autotraducción en las literaturas indígenas contemporáneas en América Latina, a proponer nociones y conceptualizaciones para teorizar el rol de esta práctica y a desentrañar las condiciones de producción de las mismas, haciendo especial hincapié en la situación sociolingüística de los autores y en la relación de la autotraducción con otros procedimientos de traducción.

El texto de Julio César Santoyo que abre esta sección hace un amplio recorrido de la producción bilingüe de autores indígenas en distintos países de América Latina. Santoyo delinea el mapa literario indígena, desde el sur mapuche, pasando por Paraguay, Ecuador, Perú, Guatemala y México, haciendo especial mención a escritores destacados como Leonel Lienlaf, Félix de Guaranía, Ariruma Kowii, Humberto Ak’abal y Javier Castellanos y deteniéndose a ejemplificar con fragmentos de textos la labor de cada uno de ellos. De esta manera, nos acerca, desde la mirada sorprendida de quien tiene una larga trayectoria en el estudio de la autotraducción en Europa, al “bullente mundo de la autotraducción indígena”.

Por su parte, Eva Gentes propone profundizar en la situación actual de la autotraducción en México, a la fecha, uno de los países con mayor producción de autoría indígena del continente. Gentes destaca la diversidad lingüística mexicana, con sus sesenta y dos lenguas oficializadas en 2003 y la consecuente promoción editorial de la literatura indígena producida a lo largo y ancho del país. La autora se detiene a reflexionar sobre las peculiares condiciones de producción de los autores y autoras indígenas en México, quienes cuentan con capacitaciones, planes gubernamentales de edición y premios nacionales que han impulsado un prolífico corpus de obras autotraducidas entre el español y lenguas como el zapoteco, mixteca, tsolsil, ch’ol y maya, entre otras. En particular, Gentes contrasta el rol de la autotraducción en el proceso creativo con las propias reflexiones de escritoras como Natalia Toledo, Irma Pineda Santiago y Briceida Cuevas Cob, destacando siempre la fuerte impronta política que informa las decisiones de estas autoras y la función que tiene la actividad traductora dentro de los procesos de revitalización de las lenguas indígenas.

En diálogo con los panoramas propuestos por Santoyo y Gentes, Melisa Stocco presenta un análisis minucioso de la situación de la auto-traducción en la poesía mapuche contemporánea en el Sur del continente. Su capítulo resalta la diversidad del conocimiento y competencia lingüística de los autores-traductores en su lengua ancestral: el mapudungun. En especial, destaca la noción de *bilingüismo post-interdicto*, que Stocco elabora para pensar la condición sociolingüística de algunos de estos escritores a partir del trasfondo histórico de estigmatización social de la lengua mapuche, que obstaculizó su transmisión intergeneracional, y de su consecuente recuperación en edad adulta como gesto de reivindicación identitaria. En efecto, la cuestión de la identidad es central en el estudio de Stocco, quien conceptualiza la autotraducción como espacio privilegiado para evidenciar los cambios ideológicos de los autores. En esta propuesta, el estudio de la autotraducción se entrecruza con el análisis de la reescritura, reedición y retraducción alógrafa en la obra de dos autores paradigmáticos de la literatura mapuche actual: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao.

La segunda sección, “Incorporación de la autotraducción y el multilingüismo en la historia de las literaturas hispanoamericanas”, presenta tres estudios que profundizan en la historicidad de la práctica de la autotraducción en América Latina, con la inclusión de factores como la migración y el exilio. También se resalta la función estética de la autotraducción en el proceso creativo. En primer lugar, Belén Bistué analiza un texto colonial compuesto por la autora mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, en el que se pueden identificar estrategias de autotraducción y de traducción multilingüe. Las mismas permiten a Sor Juana establecer un juego que, por momentos, desestabiliza brevemente las jerarquías de identidades lingüísticas, étnicas, religiosas y de género que sustentaban la estructura social y política del Virreinato de Nueva España. Bistué propone que el uso creativo de estas estrategias genera un diálogo con prácticas y modelos traductores que habían sido usados en los primeros siglos de la conquista y colonización hispanoamericanas pero que, por su carácter multilingüe, han permanecido en los márgenes de las historias de la literatura y de la traducción. Sugiere, asimismo, que el rescate de estas prácticas puede constituir un contexto histórico productivo

para el estudio de las prácticas multilingües analizadas en la primera sección del volumen.

A continuación, Marcos Eymar revisita la obra del poeta chileno Vicente Huidobro a partir de las claves que la autotraducción habilita para comprender el desarrollo estético de sus poemarios y su lugar de centralidad en las vanguardias de las letras hispanoamericanas. El análisis apunta a comprender la influencia que Rubén Darío tuvo en el desarrollo del bilingüismo español-francés de Huidobro y la importancia de la autotraducción para el proceso creativo de este último. En particular, Eymar muestra la re-elaboración que Huidobro hace del concepto de *galicismo mental* de Darío para convertirlo en una estrategia concreta de autotraducción. A través de la misma, Huidobro logra la transferencia de las técnicas vanguardistas francesas al idioma español y explora, por medio de la mezcla de códigos y del desarrollo de juegos fonéticos, un territorio lingüístico intermedio que sigue desafiando nuestras categorías habituales—monolingües—de interpretación literaria.

Como cierre de esta sección, y anticipando el traslado geográfico hacia la próxima, Paula Simón aporta un valioso análisis de la autotraducción en la obra del catalán Agustí Bartra durante su exilio en México. En el mismo, Simón cruza dos variables de especial relevancia: el exilio y la recepción lectora. El análisis se enfoca en la novela concentracionaria *Xabola*, escrita inicialmente en catalán por Bartra y publicada en México por un editor catalán también exiliado, autotraducida luego al español bajo el título *Cristo de 200.000 brazos (Campo de Argelés)* y, finalmente, *retroautotraducida* al catalán pocos años antes del retorno de Bartra a Barcelona. En particular, el capítulo indaga en la inserción que la autotraducción al español habilita a Bartra en la comunidad latinoamericana de acogida, así como en el espacio de resistencia y mantenimiento de las raíces catalanas que para Bartra genera la obra en cuestión, cuyo trasvase al catalán es paralelo al retorno del autor a su país de origen.

En la tercera y última parte del volumen, “La elección de la autotraducción y las condiciones de multiplicidad lingüística en la Península Ibérica”, los autores reunidos contribuyen con novedosas conceptualizaciones y análisis descriptivos al rico panorama de los estudios de autotraducción ibéricos. Las contribuciones abordan el traspaso lingüístico

entre el castellano y el euskera, gallego y catalán, respectivamente, y de esta manera reflejan la diversidad lingüística que sigue caracterizando a España. Garazi Arrula-Ruiz y Elizabete Manterola Agirrezabalaga detallan los pormenores de una singular decisión que enfrentan los escritores en lenguas minorizadas: aceptar o rechazar la autotraducción. Las autoras analizan las motivaciones para no autotraducirse entre los escritores vascos, una decisión consciente, tomada en un contexto de producción literaria que promueve la participación de los autores en la traducción de sus obras al castellano. El trabajo comienza por analizar el sistema literario vasco y su dependencia del sistema literario español, lo cual se refleja en el predominio de autotraducciones desde el euskera a la lengua mayoritaria. Los motivos para no autotraducirse que las autoras identifican van desde impedimentos lingüísticos y cansancio o miedo de producir una obra nueva, a decisiones ético-políticas ligadas a la lealtad a la lengua vasca y al fortalecimiento de la autonomía de su literatura nacional.

El capítulo de Xosé Manuel Dasilva parte del panorama literario gallego para contribuir con una nueva noción a las tipologías de la autotraducción que este autor ha desarrollado en trabajos anteriores (Dasilva 2013, 2016, 2017, 2018). Se trata de la *autotraducción del texto traducido alógrafamente*, una modalidad que consiste en el trasvase que el propio autor realiza de una obra ya vertida por un traductor alógrafo al mismo idioma. El texto elegido para ilustrar las estrategias discursivas de este tipo de autotraducción es *Nos pagos de Huinca Loo* del autor gallego Xavier Alcalá, traducido de manera alógrafa como *Cristiano Muerto* y, más tarde, autotraducido bajo el título *Huinca Loo. Un arroyo en la frontera*. Entre los puntos explorados por Dasilva, se encuentran el lugar que ocupa este tipo de autotraducción en la esfera de las retraducciones, sus posibles motivaciones y las modificaciones estilísticas que pueden rastreararse entre los dos textos primigenios en gallego, el texto traducido alógrafamente y el texto autotraducido.

En el último capítulo del volumen, Josep Ramis interroga y expande la noción de direccionalidad de las autotraducciones en la actual literatura catalana. El autor recurre a su propia noción de *autotraducción intraestatal* (2013) para reflexionar acerca del contexto de supeditación de la literatura catalana a la literatura española. Sin embargo, Ramis no

deja de dimensionar la existencia de direccionalidades que no responden al tradicional movimiento del catalán al español y que involucran la multidireccionalidad, la simultaneidad, la ambivalencia o el encubrimiento de direccionalidad. Para ello, su estudio se centra en autotraducciones de figuras de la literatura catalana tales como Gemma Lienas, Josep Carner, Terenci Moix o Laia Fàbregas, entre otras.

Así, en líneas generales, podemos decir que el presente volumen viene a profundizar las discusiones sobre la autotraducción desde una perspectiva situada en las problemáticas específicas del contexto hispano. Como coincidencias, pueden destacarse el interés por analizar las motivaciones para la autotraducción—o para la no-autotraducción—en situaciones de asimetría entre el español y lenguas minorizadas, ya se trate de las indígenas en América Latina o las de las comunidades autónomas en España. También es de especial interés en los trabajos reunidos el rastreo de las particularidades de la direccionalidad de las traducciones y el vínculo que esta cuestión mantiene con situaciones excepcionales como el exilio o la subordinación lingüística. Del conjunto, emergen nuevos aportes a las tipologías de la autotraducción y a la comprensión del bilingüismo en situaciones sociolingüísticas complejas. En este contexto, los análisis descriptivos que se ofrecen al lector de este compendio permiten conceptualizar la autotraducción no solo como práctica de traducción, sino también como *técnica* de desarrollo estético y herramienta central del proceso creativo en contextos multilingües.

## Bibliografía

Ver Bibliografía en pp. 19–20.

# Introduction

Lila Bujaldón de Esteves, Belén Bistué and Melisa Stocco

An early definition of self-translation was offered in 1976 by Anton Popovič, who described this practice as the translation of an original text into a different language, performed by its author. While this concise demarcation of the concept has been productive at a theoretical level and easy to understand, further in-depth studies in the field have shown that this activity is much more complex than what this initial definition suggests.

As theoretical studies on self-translation have continued to develop, mainly in Europe and North America, the analysis of its practice has invited the problematization of some of the key terms in Popovič's definition, including those of *translation* and *original*. Indeed, one of the most interesting contributions of self-translation analysis to the field of translation studies is the critical interrogation of these categories. Faced with the ambiguity resulting from the fact that self-translators can elaborate, edit, and

---

L. Bujaldón de Esteves (✉) · B. Bistué · M. Stocco  
CONICET - Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina

B. Bistué  
e-mail: [mbbistue@conicet.gov.ar](mailto:mbbistue@conicet.gov.ar)

© The Author(s) 2019

L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_1](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_1)

modify both versions in a bidirectional movement, scholars have proposed terminologies that disrupt the traditional hierarchy of original and translation, speaking, for instance, of “two originals,” of “two versions, or variants” (Fitch 1985), and of a “bilingual text” that juxtaposes versions according to a logic of continuity and coexistence, rather than in verticality and in opposition (Hokenson y Munson 2007). Additionally, more recent work has also questioned the very place of the *author* in this definition, by showing that self-translation can be performed in a collaborative dynamics where the limit between *self-translation* and *allograph translation* becomes blurred (Recuenco Peñalver 2011, 206), or by considering that the author’s visibility as translator of his own work is obscured by the decision to hide the cultural context of the source text: what Xosé Manuel Dasilva has defined as *opaque self-translation* (2011, 2013). Likewise, the temporality of the practice has been differentiated into *simultaneous* and *consecutive*, in order to signal the alternatives that the production of versions in different languages may involve a back-and-forth movement or, instead, function in a linear sequence, with one version produced after the other (Grutman 2001). Another question that has drawn the attention of scholars in the field is that of the *teloi*, the reasons an author may have to self-translate his work, pertaining to the editorial, aesthetic, ideological, and economic realms (Anselmi 2012). Related to this notion is the degree of horizontality or asymmetry between the languages involved in a self-translation. These reflections have allowed for the development of a *power turn* reflected in the study of the particular effectiveness of self-translation to defy cultural hegemony and make the tensions between minoritized and majority languages visible (Castro et al. 2017).

In a related line, the study of the emergence of multilingual practices in contexts of eminently monolingual literary traditions, such as those existing in both European and Latin American countries, has made it possible to connect research in the field of self-translation with such areas as intercultural studies, bilingualism, and post-monolingualism (Yildiz 2012; Stocco 2016). The complexity of the practice of self-translation helps decenter the paradigms of the *maternal tongue* and the *national language* as exclusive models of legitimate literary expression. In turn, it becomes possible to recognize the diversity of discursive strategies and politico-linguistic means of agency that authors use in the creation of bilingual and multilingual works.



In this context, one of the main goals of this volume is to emphasize the diversity and multiplicity of self-translation experiences in the Hispanophone literary realm, which we broadly define here by its inclusion of Spanish among its languages of writing. From a historical perspective, self-translation can be traced back to the coexistence of languages and cultures that characterized the Iberian Peninsula during the Middle Ages and the early Renaissance (Santoyo 2005). This context promoted an active multi-directional transfer among a diversity of languages (including Latin, Arabic, Hebrew, Catalan, and Spanish, specially in its Castilian and Aragonese dialects). Amerindian languages were later incorporated in this activity, in the context of the Spanish-American conquest and colonization (Bistué 2014).

Currently, authors from various autonomous communities in Spain, including Galicia, the Basque Country, and Catalonia, are producing a vast amount of bilingual work in the vernacular languages of their respective regions (Galician, Euskera, Catalan) and Castilian. This bicultural and bilingual work, which actively interacts in the macro-system of Iberian Literature, includes the production of such writers as Carme Riera, Álvaro Cunqueiro, Bernardo Atxaga, Víctor Català, and Sebastià Juan Arbó, and it has been the subject of influential theoretical and descriptive studies (Dasilva and Tanqueiro 2011; Gallén et al. 2010). In Spanish America, the study of self-translation has not been equally active, but it has seen a number of pioneer studies, the range of which speaks of the variety of motivations, languages, and literary genres the activity encompasses. In this region, reflection on self-translation has been inaugurated by studies on multilingual writing in Guaman Poma de Ayala's work (Bistué 2012), on Jorge Luis Borges's incursion in self-translation into German (Bujaldón 2017), on Manuel Puig's self-translations into English and Portuguese (Dos Santos Menezes 2011), on the bilingual writings of authors of the Puerto Rican diaspora, such as Rosario Ferré (Sambolín 2015), and on the self-translations of contemporary Mapuche poets (Stocco 2017, 2018).

At the Center of Comparative Literature of the Universidad Nacional de Cuyo, in Mendoza, Argentina, we count translation and self-translation among our main fields of study. In this volume, we have engaged the collaboration of international scholars to generate reflection on self-translation

in Hispanophone contexts and on the diversity of multilingual practices that characterizes them. In this sense, the present collection seeks to contribute to current studies in the field of self-translation by exploring the specificity of self-translations produced in both Spanish America and the Iberian Peninsula, as well as in the spaces of intercultural contact between them that are generated in situations of migration and exile.

A particular contribution made by this volume consists in the attention that its first section devotes to the role of self-translation in the field of Latin American indigenous literatures and to the growth of bilingual production among its authors. Numerous indigenous writers—from Mexico to the south of Chile and Argentina, and from Ecuador to Paraguay, passing through Guatemala, Colombia, Perú, and Bolivia—have developed their literary work in two languages, Spanish and the language of their respective ancestral ethnic groups or nations: Mapudungun, Zapotec, K'iche', Uitoto, Wayuu, Quechua, and Guaraní, among many others. The diversity of genres, aesthetic proposals, and sociolinguistic situations represented in contemporary indigenous literature constitutes an enriching field of studies not only for the sub-discipline of self-translation, but also for the general field of translation studies. In fact, the specificity of the ethico-political reasons for indigenous authors to translate their own work, as well as the intersections between self-translation and other operations such as retranslation, collaborative translation, and allograph translation, allows for a broader range of analysis and illuminates the reflection on questions about cultural identity in the general field of Latin American literary studies.

The book is divided into three sections. Part I, “Negotiating Linguistic and Literary Identity in Self-Translations Between Indigenous Languages and Spanish,” offers a careful survey of the presence of self-translation in contemporary indigenous literatures in Spanish America. It proposes notions and conceptualizations to approach the study of its role and its conditions of production. Particular emphasis is placed on the sociolinguistic situation of the analyzed authors and on the relation between self-translation and other translation practices.

Julio-César Santoyo's inaugural piece offers a comprehensive survey of the bilingual production of indigenous authors in different Latin

American countries. It traces a literary map that starts in the Mapuche south and passes through Paraguay, Ecuador, Peru, Guatemala, and Mexico, making special mention of prominent figures such as Leonel Lienlaf, Félix de Guarania, Ariruma Kowii, Humberto Ak'abal, and Javier Castellanos, and dwelling on textual examples of their work. In this way, from the surprised point of view of an expert in European self-translation, we are brought closer to the “burgeoning world of indigenous literary self-translation in Spanish America.”

In the next chapter, Eva Gentes focuses on the current situation of self-translation in Mexico—to date, one of the countries with the largest production of indigenous literature in the American continent. Gentes underscores the linguistic diversity of Mexico, a country that officialized sixty-two indigenous languages in the year 2003 and carried out a systematic editorial promotion across its territory. The peculiar conditions of production of indigenous authors are at the center of the analysis, including educational opportunities, editorial programs implemented by the state, and national prizes that have promoted a vast body of work self-translated between Spanish and several languages, including Zapotec, Mixtec, Tsolsil, Ch'ol, and Mayan. In particular, Gentes explores the role that self-translation plays in the creative processes of Natalia Toledo, Irma Pineda Santiago, and Briceida Cuevas Cob, emphasizing the marked political character of their translation choices and the importance of translation in the process of revitalization of indigenous languages.

In dialog with the fields delineated by Santoyo and Gentes, Melisa Stocco presents a detailed analysis of the situation of self-translation in contemporary Mapuche poetry, at the southern end of the continent. Her chapter focuses on the different degrees of knowledge that self-translating authors have of their ancestral tongue: Mapudungun. An important conceptual tool offered by Stocco is the notion of *post-interdiction bilingualism*, which she developed in the study of the sociolinguistic conditions of these writers. It describes the recovery of the Mapuche language that some of them perform as adults, a gesture of identity affirmation in the historical context of social stigmatization of the Mapuche language, which had prevented its intergenerational transmission. Indeed, the question of identity is central to this chapter, in

which Stocco conceptualizes self-translation as a privileged space for the study of changes in the authors' ideologies. Her analysis of the work of Elicura Chihuailaf and Liliana Ancalao, two paradigmatic authors in contemporary Mapuche literature, pays attention to the intersections between self-translation and rewriting, re-edition, and allograph retranslation strategies.

The second part of the book, "Incorporating Self-Translation and Multilingualism into the History of Spanish American Literatures," comprises three studies that explore the historicity of self-translation in Spanish America, including such factors as migration and exile. They also pay special attention to the aesthetic function this practice can have in the creative process. Belén Bistué's chapter analyzes self-translation and multilingual-translation strategies that can be identified in a colonial text composed by renowned Mexican author Sor Juana Inés de la Cruz. The use of these strategies allows Sor Juana to generate a linguistic game that, for brief moments, destabilizes the hierarchies of linguistic, ethnic, religious, and gender identities underlying the sociopolitical structure of the Viceroyalty of New Spain. Bistué proposes that the literary use Sor Juana gives to these strategies generates a critical dialog with translation practices and models that had been used in the first centuries of the conquest and colonization of Spanish-American territories—and which, due to their multilingual character, have remained outside the histories of literature and translation. She also suggests that a historical recovery of these practices can provide a productive background for the study of the multilingual practices analyzed in the first section of the volume.

In the following chapter, Marcos Eymar revisits the work of Chilean poet Vicente Huidobro and the key role that translating his own work between Spanish and French had in this author's aesthetic development, as well as in his positioning at the center of the Spanish-American poetic avant-garde. The analysis sheds light on the influence that Rubén Darío had in the development of Huidobro's Spanish-French bilingualism and on the importance of self-translation in his creative process. In particular, Eymar dwells on Huidobro's re-elaboration of Darío's notion of *mental Gallicism*, which transformed this concept into a concrete translation strategy. Through this strategy, Huidobro managed

to transfer the techniques of the French avant-garde into the Spanish language and to explore, through code mixing and phonetic play, a linguistic in-between that continues to defy our usual—monolingual—categories for literary interpretation.

In the final piece of this section, and initiating the geographical movement toward the following one, Paula Simón offers an insightful study of the role of self-translation in the work that Catalan novelist Agustí Bartra performed during his long exile in Mexico. The analysis combines two variables of particular relevance: exile and reception theory. It focuses on the concentrationary novel *Xabola*, initially published in Catalan by a publisher who was also part of the Catalan exiled community in Mexico, then self-translated by Bartra into Spanish with the title of *Cristo de 200.000 brazos (Campo de Argelés)*, and finally *retro-self-translated* into Catalan with his return to Barcelona in mind. Simón explores the opportunity for insertion into the host Latin American community that self-translation made possible for Bartra, and the space it offered him, at the same time, for the preservation of his Catalan identity.

The third and final part, “The Choice of Self-Translation and the Conditions of Linguistic Multiplicity in the Iberian Peninsula,” presents innovative conceptualizations and descriptive analyses in the rich field of Iberian self-translation studies. The contributions reflect the linguistic diversity that still informs Spain, as they analyze transfers between Spanish (Castilian) and the Basque, Galician, and Catalan languages, respectively. Garazi Arrula-Ruiz and Elizabete Manterola Agirrezabalaga perform a detailed analysis of the potential factors involved in a special decision that writers in minoritized languages must make: should they say “no” to self-translation? The chapter analyzes the reasons Basque writers may have to reject self-translating their work, a conscious decision, made in a context of literary production that promotes the participation of authors in the translation of their own work into Spanish. The Basque literary system is in an asymmetric position with regard to the Spanish system, reflected in the predominance of self-translations from Basque into the majority language. The reasons identified range from linguistic obstacles, fatigue, and fear of producing a completely new work, to ethico-political decisions linked to the loyalty to the Basque language and the strengthening of the national literary autonomy.

Xosé Manuel Dasilva's chapter contributes a new category to the self-translation typology he has developed in previous works (Dasilva 2013, 2016, 2017, 2018). In the context of his analysis of the Galician literary situation, he proposes the notion of *self-translation of the allographically translated text*, a modality that involves an author's translation of his or her own work when a version in the same target language has previously been made by an allograph translator. The discursive strategies characteristic of this type of self-translation are exemplified with the case study of *Nos pagos de Huinca Loo*, written by Galician author Xavier Alcalá, translated allographically as *Cristiano Muerto*, and self-translated later with the title *Huinca Loo. Un arroyo en la frontera*. Among the points Dasilva explores are the place occupied by this form of translation in the sphere of retranslation, its possible motivations, and the stylistic changes that can be traced among the two primitive texts in Galician, the allographically translated text, and the self-translated text.

In the last chapter of the volume, Josep Ramis interrogates and expands the concept of directionality in contemporary self-translations in Catalan literature. He uses his notion of *intra-state self-translation* (Ramis 2013) in order to reflect on the subordinate position of Catalan literature with regard to Spanish literature. In this context, Ramis draws attention to the existence of different directionalities that do not correspond with the traditional movement from Catalan into Spanish. Based on the analysis of self-translations by such figures as Gemma Lienas, Josep Carner, Terenci Moix, and Laia Fàbregas, he describes situations that involve such alternatives as multidirectionality, simultaneity, ambivalence, and obscured directionality.

Thus, we can say that this volume as a whole begins to show some of the nodes of reflection that emerge in the localized context of self-translation in the Hispanophone world. Among them is a marked interest in the analysis of motivations for this practice—or for the decision not to self-translate—in the context of the relations between Spanish and minoritized languages, be they indigenous languages in Spanish America or those in the autonomous communities of Spain. There is also a special interest in the particularities of translation directionality and in the connection between this category and situations of exile

and linguistic subordination. On a more general plane, the book offers new contributions to the typologies of self-translation and to the understanding of bilingualism in complex sociolinguistic situations. In this context, the descriptive analyses offered also invite the reader of this collection to conceptualize self-translation not only as a translation practice but also as a technique for aesthetic development and as a central tool for the creative processes of authors in multilingual contexts.

## Bibliography

- Anselmi, Simona. 2012. *On Self-Translation: An Exploration in Self-Translators' Teloí and Strategies*. Milan: LED.
- Bistué, Belén. 2012. "Traducción multilingüe en Hispanoamérica colonial: un posible contexto para el estudio de Felipe Guaman Poma de Ayala." *Boletín de Literatura Comparada* 37: 51–68.
- . 2014. "Traducciones Multilingües en Hispanoamérica colonial: Un primer intento bibliográfico." *Boletín de Literatura Comparada* 39: 107–127.
- Bujaldón de Esteves, Lila. 2017. "Jorge Luis Borges y la autotraducción: una incursión juvenil." *Letras* 74–75: 51–73.
- Castro, Olga, Sergi Mainer, and Svetlana Page. 2017. *Self-Translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*. London: Palgrave Macmillan.
- Dasilva, Xosé Manuel. 2011. "La autotraducción transparente y la autotraducción opaca." In *Aproximaciones a la autotraducción*, ed. Xosé Manuel Dasilva and Helena Tanqueiro, pp. 45–67. Vigo: Academia del Hispanismo.
- . 2013. "Retraducir el texto autotraducido. El curioso caso de *Xente de aquí e de acolá*, de Álvaro Cunqueiro." In *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, ed. Christian Lagarde and Helena Tanqueiro, pp. 251–259. Limoges: Lambert-Lucas.
- . 2016. "En torno al concepto de *semiautotraducción*." *Quaderns. Revista de traducció* 23: 15–35.
- . 2017. "La traducción alógrafa con colaboración del autor frente a la semiautotraducción: João Guimarães Rosa como modelo." *Romance Notes* 57, no. 1: 121–131.
- . 2018. "La autotraducción como versión prototípica." *Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 63, no. 1: 235–252.

- Dasilva, Xosé Manuel, and Helena Tanqueiro, eds. 2011. *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Dos Santos Menezes, Andreia. 2010. "Manuel Puig: [auto]traductor." In *Aproximaciones a la autotraducción*, ed. Xosé Manuel Dasilva and Helena Tanqueiro, pp. 141–152. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Fitch, Brian. 1985. "The Status of Self-Translation." *Texte* 4: 111–125.
- Gallén, Enric, Francisco Lafarga, and Luis Pegenaute, eds. 2010. *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*. Berna: Peter Lang.
- Grutman, Rainier. 2001. "Autotranslation." In *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. Mona Baker, pp. 17–20. London: Routledge.
- Hokenson, Jan Walsh, and Marcella Munson. 2007. *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester: St. Jerome.
- Popovič, Anton. 1976. *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton, AB: Department of Comparative Literature, University of Alberta.
- Ramis, Josep. 2013. "La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto." *EU-topías* 5: 99–111.
- Recuenco Peñalver, María. 2011. "Más allá de la traducción: la autotraducción." *Trans* 15: 193–208.
- Sambolín, Aurora. 2015. "The Phenomenon of Self-Translation in Puerto Rican and Puerto Rican U.S. Diaspora Literature Written by Women: The Cases of Esmeralda Santiago's *America's Dream* (1996) and Rosario Ferré's *The House on the Lagoon* (1995), from a postcolonial perspective." PhD dissertation, Manchester University, Manchester.
- Santoyo, Julio César. 2005. "Autotraducciones: Una perspectiva histórica." *Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 50, no. 3: 858–867.
- Stocco, Melisa. 2016. "Cruces de frontera y postmonolingüismo en la obra de Liliana Ancalao." *Gramma* 27, no. 57: 50–62.
- . 2017. "Negociación lingüística e identitaria en las autotraducciones de tres poetas mapuche." *Ticentre* 7: 41–65.
- . 2018. "La autotraducción como práctica ch'ixi textualizadora de un tercer espacio en la actual literatura originaria latinoamericana: el caso de los poetas mapuche en Argentina y Chile." PhD dissertation, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Yildiz, Yasemin. 2012. *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Pres.



# **Negotiating Linguistic and Literary Identity in Self-Translations Between Indigenous Languages and Spanish**



# Autotraducción y resurgimiento literario indígena en Hispanoamérica

Julio-César Santoyo

América es un continente plurilingüe. Cuando se lo contempla desde lejos, sobre todo desde Europa, suele dar la imagen simplificada de un continente de grandes zonas exclusivamente monolingües: español desde el Río Grande hasta la Patagonia, portugués en el gran Brasil, inglés en los Estados Unidos y gran parte de Canadá, francés en Quebec, español, francés o inglés en las islas del Caribe. Pero esta es una imagen excesivamente simplista, que en ninguno de los casos responde a la realidad. La realidad es muy otra. Sin tener en cuenta los pequeños núcleos de población indígena, Canadá es un país oficialmente bilingüe. Estados Unidos, que pudiera parecer homogéneamente monolingüe en inglés, de hecho, y bien lo comprueba quien recorre California, Massachusetts, Nueva York, Nuevo México o Florida, es una nación multilingüe que, entre otros, cuenta ya con casi cuarenta millones de hispanohablantes, y no todos, ni mucho menos, procedentes de recientes aluviones inmigratorios. Véase, si no, el caso del escritor Sabine

---

J.-C. Santoyo (✉)  
Universidad de León, León, España  
e-mail: [jcsanm@unileon.es](mailto:jcsanm@unileon.es)

© The Author(s) 2019  
L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_2)

Ulibarri, cuyos antepasados vascos (*uli-barri*, villa-nueva) emigraron a Nuevo México a principios del siglo XVII, o el caso del también escritor Rolando Hinojosa, cuya familia paterna ya residía en Tejas a mediados del siglo XVIII: “Los primeros Hinojosa —ha escrito Rolando— llegaron al Valle [del Río Grande] en 1748 después de la agrimensura por el ejército español” (García 2002, 11). En la familia de uno y otro, Sabine y Rolando, desde el siglo XVII o desde el XVIII, la lengua “de casa” nunca ha dejado de ser el español. Qué grande fue mi sorpresa cuando hace años asistí en Albuquerque, Nuevo México, a un congreso de la Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos y, en la recepción oficial que nos dio el ayuntamiento, el alcalde de la ciudad, Louis E. Saavedra, se dirigió a nosotros durante varios minutos en un precioso y perfecto español: cuando le preguntamos dónde lo había aprendido, nos dijo que en ningún sitio, que era la lengua que siempre se había hablado en la familia.

Si cruzamos hacia el sur la frontera con México, cualquier observador imparcial comprueba al momento que, a diferencia de lo ocurrido en Estados Unidos, donde la población indígena constituye una minoría, al sur del Río Grande la sangre indígena sigue siendo mayoritaria en buena parte de los países. Son países en los que buena parte de la población continúa hablando idiomas que nada tienen que ver con los llegados del otro lado del Atlántico, inglés, francés, portugués o español.

México cuenta con sesenta y dos idiomas indígenas distintos. Paraguay es un país oficialmente bilingüe, español-guaraní, cosa que frecuentemente se ignora, o se pasa por alto. En Bolivia, se lee en la *Enciclopedia Británica*, “siguen siendo ampliamente utilizadas las lenguas indias, en particular el aymara y el quechua”. Otro tanto puede decirse de Ecuador. En Guatemala, donde el 80% de la población es india o mestiza, hay unas veinte lenguas aborígenes, la mayoría de origen último maya, entre las que se encuentran el quiché, el cakchiquel, el mam y el kekchí. Perú, a pesar, como en otros países, de la oficialidad del español, es un complejo y variopinto mosaico de cuarenta y dos grupos etnolingüísticos, que ha necesitado en el año 2001 de todo un atlas lingüístico publicado con ayuda de la Unión Europea (Chirinos Rivera 2001). En una reciente página de Internet se lee que “en el caso de Perú, se calcula que unos 4,6 millones de personas [...] hablan alguna de las

más de 40 lenguas indígenas: la mayoría el quechua [...] o el aymara; en el caso de provincias como la de Andahuaylas, más de 120.000 personas hablan quechua, es decir, el 82,5% de la población”.

Así, pues, además del español, inglés, portugués y francés, lenguas sin duda dominantes en América, norte, centro y sur, se siguen hablando más de 500 lenguas de origen indígena. Lenguas que setenta años atrás —y hablo de mediados del siglo XX—, carecían la mayor parte de ellas, no ya de literatura, sino incluso de un sistema alfabético de escritura. Pero desde hace algunos años (en algunos casos, varios decenios) ha comenzado a darse un fenómeno hasta entonces inédito: el denominado *resurgimiento* de las literaturas en lenguas indígenas americanas, muy en particular las de la América hispana. Es un resurgimiento nacido *desde dentro*: no ha llegado de fuera, no ha llegado desde los Estados Unidos del norte ni desde la Europa del otro lado del Atlántico, no es una moda ni una influencia. Es un fenómeno innato en el más estricto sentido del término: connatural y como nacido con el propio sujeto, que ha podido observarse casi contemporáneamente en buena parte de los idiomas ancestralmente vernáculos hablados al sur de Río Grande. Tras permanecer latente durante más de quinientos años, en Chile, en México, en Nicaragua, Guatemala, Ecuador, Bolivia o Paraguay se está desarrollando en nuestros mismos días una nueva literatura en lengua indígena, escrita por pueblos nativos que han conservado sus respectivos idiomas —casi siempre de forma oral— a lo largo de cinco siglos y a pesar de las mil y una vicisitudes de la conquista, colonización e independencia de los modernos Estados en que esos pueblos indígenas se hallan ahora ubicados. Hace unos años la profesora Gilda Waldman comentaba, muy acertadamente, que, si bien durante siglos las culturas indígenas han estado prácticamente ausentes del discurso cultural y de la creación artística en las instituciones académicas y culturales de la América hispana, en las últimas fechas “la literatura indígena ha ido encontrando [...] un camino propio, creando un espacio discursivo que reposiciona la tradición indígena” en los nuevos escenarios culturales (2005, 64).

Es este un “camino propio” que cuenta, de modo general, con una muy especial particularidad: es muy frecuente que los creadores literarios en esas lenguas indígenas escriban sus obras, sean poemas, narraciones breves o hasta novelas, en dos idiomas: por regla general, primero

en su lengua nativa, para después —ellos mismos— traducirlas al español. Waldman lo considera un “rasgo común a la mayor parte de la literatura indígena” (2005, 70). Son autores convertidos en traductores de sus propias obras, autotraductores. Y el hecho de que se traduzcan a sí mismos tiene tres motivos o razones que resultan bastante obvios: en primer lugar, porque se trata de autores bilingües que, además de su lengua nativa, conocen también el español, la lengua mayoritaria y oficial, o co-oficial, en el país en que residen; en segundo lugar, porque, al escribir en lenguas minoritarias, no es nada fácil hallar traductores ajenos que trabajen por escaso estipendio (dado lo reducido de las tiradas); y en tercer lugar, porque traducirse al español, la lengua dominante, la de la mayoría de los hablantes, es salir del limitado círculo de lectores de lengua indígena y abrirse a un público lector mucho más numeroso, es darse a conocer como autores. “El escritor indígena hace suya la lengua española, lo cual le permite ampliar la difusión de su obra” (Waldman 2005, 80).

Son tres razones muy comunes todo a lo largo y ancho de la ya larga historia de la autotraducción. Véase, si no, en un alejado ámbito geográfico, el caso de uno de los escritores actuales más conocidos, Chingiz Aitmatov, fallecido en 2008. Aitmatov era bilingüe en kirguís (su lengua materna, la lengua de la república asiática de Kirguistán) y en ruso; escribía en kirguís y, debido a que no se encuentran fácilmente traductores de esta lengua, él mismo se traducía al ruso para abrirse a un público lector infinitamente más numeroso que el de los cinco millones de su tierra natal. Y todas las traducciones que luego se han hecho de sus obras, al italiano, alemán, español, inglés o francés, se han hecho ya desde el ruso, texto traducido, y no desde el kirguís, texto original.

## Un panorama histórico de la autotraducción

Como ya he comentado en otras ocasiones, no es la autotraducción ningún fenómeno nuevo en el panorama literario universal, por mucho que Richard S. Sylvester, de la Universidad de Yale, dijera que “[n]o es nada frecuente que un autor escriba una obra en un idioma

y luego él mismo la traduzca a otro” (1963), o Antoine Berman, que “las autotraducciones son excepciones” (1984, 14), o Grady Miller, que “[a] lo largo de la historia pocos son los autores que se han atrevido a traducir su propia obra” (1999, 11). ¿“Pocos”? ¿“nada frecuente”? ¿“excepciones”? Es justamente todo lo contrario. De hecho, la figura del autor traductor de su propia obra ha estado presente en la historia al menos desde los tiempos del historiador judío Flavio Josefo, quien a finales del siglo I de nuestra era escribió en su lengua materna, arameo, los siete libros de su primera obra, *La guerra de los judíos*, y luego, años después, él mismo los revisó y tradujo al griego. La Edad Media bulle en Europa de autotraductores entre el latín y otras lenguas, y otro tanto cabe decir de los siglos XVI y XVII, en los que el viejo continente se cubrió de textos especulares, obras únicas en dos lenguas distintas. Autotraductores fueron, en Francia, Étienne Dolet (el conocido teórico de la traducción), el poeta Joachim du Bellay y hasta el reformador protestante Juan Calvino, traductor al francés de sucesivas ediciones de sus *Christianae religionis Institutiones*; autotraductor fue, en Italia, el cardenal Pietro Bembo, que compuso primero en latín, luego en vulgar, los doce libros de una *Historia de Venecia*; en Inglaterra, Tomás Moro, que tradujo al inglés el texto latino de su *Historia de Ricardo III*, y el poeta John Donne, que en 1611 escribió en latín una sátira contra los jesuitas, *Conclave Ignatii*, para traducirla pocos meses después al inglés como *Ignatius His Conclave*. Y en los Países Bajos, resalta la figura del filósofo Baruch Spinoza, traductor del latín al holandés, a petición de un círculo de amigos, de su *Breve tratado sobre Dios, el Hombre y su Bienestar* (1661), del que, perdido el original, sólo se conserva el texto traducido. En España bastaría con mencionar a Ramón Llull, a Antonio de Nebrija o a Fray Luis de León, quien después de componer una *Exposición del Cantar de los Cantares* para la monja Isabel Osorio, recibió orden de sus superiores de traducirla al latín.

El elenco (siempre incompleto) de traductores de obra propia durante los siglos XVIII, XIX y XX incluye, entre otros muchos, al dramaturgo italiano Carlo Goldoni, al filósofo catalán Jaime Balmes, al italiano Salvatore di Giacomo o al canadiense Honoré de Beaugrand. En particular, en la inacabable lista de autotraductores del siglo XX es

frecuente citar a Vladimir Nabokov, al irlandés Samuel Beckett, a los italianos Gabriele D'Annunzio y Giuseppe Ungaretti, a Julian Green, Roman Gary o Nancy Huston en Francia, a Karen Blixen (Isaac Dinesen) en Dinamarca, a André Brink y Elsa Joubert en Sudáfrica, o a Ngũgĩ wa Thiong'o en Kenya. Baste a su vez señalar que autotraductores también han sido Premios Nobel: Federico Mistral en 1904 (del provenzal al francés), Rabindranath Tagore en 1913 (del bengalí al inglés) y Karl Gjellerup en 1917 (del danés al alemán), y tras ellos Luigi Pirandello en 1934 (del dialecto siciliano al italiano estándar), el ya mencionado Beckett en 1969 (del inglés al francés, y viceversa), Isaac B. Singer, Czeslaw Milosz y Joseph Brodsky en 1978, 1980 y 1987, autotraductores al inglés desde el yiddish, el polaco y el ruso respectivamente.

Todos ellos han trasladado obra propia. Y otro tanto ha ocurrido y sigue ocurriendo en los Estados Unidos, particularmente entre autores chicanos como Gloria Anzaldúa, Alaurista y Tino Villanueva, como también sigue ocurriendo en Canadá, en Pakistán y en la India, en Marruecos y en Rusia. En resumen, una plétora de escritores contemporáneos de docenas de grupos étnicos, naciones y lenguas, incluida la Argentina de nuestros días, con autotraductores como Juan Rodolfo Wilcock, Alfred Ébelot, Manuel Puig, Silvia Baron Supervielle, Beatriz Badikian, Alicia Borinsky, Ariel Dorfman, Juan Gelman, Marcelo Lobera o Carlos Sánchez, entre otros. Y todo ello, únicamente en el ámbito de la literatura, sin mencionar autotraductores académicos de textos lingüísticos, sociológicos o filosóficos, o de campos científicos o tecnológicos, traducciones, estas, que sus autores llevan a cabo bien porque desconfían de la fiabilidad de versiones ajenas, bien porque sólo ellos dominan términos y conceptos muchas veces novedosos.

No estamos, pues, ni mucho menos, ante raras excepciones, ni ante un fenómeno nada frecuente, sino ante un corpus inmenso, cada vez mayor, de textos traducidos por sus propios creadores. Lejos de ser un caso marginal, como también se la ha denominado, la traducción de autor es hoy en día uno de los fenómenos culturales, lingüísticos y literarios más frecuentes y notables en nuestra aldea global, y desde luego merecedora de mucha más atención de la que hasta ahora se le ha concedido.

## La autotraducción en las literaturas indígenas de Hispanoamérica

Preciso es también reconocer que ni Hispanoamérica ni Latinoamérica en su conjunto han estado ausentes de esta larga tradición autotraductora. Ya en los siglos XVI y XVII existen catecismos, cartillas y doctrinas bilingües en castellano y náhuatl, o en castellano y en lenguas quechua, aymara, zapoteca, chuchona, guasteca o timucua, como la del dominico Bartolomé Roldán, que en 1580 dio a la imprenta en México una *Cartilla y doctrina christiana [...] por manera de diálogo: traducida, compuesta, ordenada y romançada en la lengua Chuchona del pueblo de Tepexic de la Seda*. También en México, segunda mitad del siglo XVII, sor Juana Inés de la Cruz escribió en latín dísticos elegíacos para después traducirlos ella misma a coplas en español. Traductores de obra propia a un segundo idioma, casi siempre al inglés, francés o italiano, fueron el colombiano Miguel Antonio Caro, los peruanos José María Arguedas y César Moro, los chilenos Vicente Huidobro y María Luisa Bombal, y en nuestros mismos días los autores argentinos antes citados, el cubano Guillermo Cabrera Infante, el brasileño João Ubaldo Ribeiro o la puertorriqueña Rosario Ferré.

Lo cierto es que también en Hispanoamérica nos venimos encontrando desde hace todavía pocos decenios con el resurgimiento de unas literaturas indígenas que precisamente nos vienen dadas en “dos versiones paralelas y equivalentes”, ejemplos “del llamado doble registro” (Moens 1999, 51; Carrasco 1991) o doble codificación lingüística. Literaturas en autotraducción.

Repasar entera la América hispana, siquiera sea en esta parcela tan reducida de la literatura indígena, llevaría muchas más páginas, es evidente, de las que aquí se disponen. Me limitaré, pues, a unas breves calas que, proyectadas sobre la totalidad del resto, pueden dar una buena idea, y una adecuada imagen, de este nuevo fenómeno.

Un recorrido de sur a norte nos lleva en primer lugar a Chile. La etnia indígena mapuche, a la que los españoles dieron el nombre de pueblo araucano, ofreció una seria resistencia a la colonización española, que nunca terminó por subyugarla. En el siglo XIX, con



Chile ya independiente, los mapuches, casi todos campesinos, quedaron confinados en multitud de pequeñas reservas, en las que en torno a 1970 todavía residían unos 350.000 indígenas y en las que hasta hoy han conservado su lengua, el mapuche o mapudungun, aunque la mayoría de ellos son bilingües.

**Sebastián Queupul** puede haber sido el pionero de la poesía indígena chilena, autor en 1966 de *Poemas mapuches en castellano*. De él, como de otros muchos autores-traductores, se ha dicho:

[E]nfrentado al dilema de escribir sólo [para los suyos], es decir, sólo en mapudungun [...], o sólo en español como si fuera un chileno más, Queupul ha preferido asumir su condición de mapuche que vive en una sociedad multicultural, y por ello escribir para destinatarios heterogéneos a través de la estrategia del doble registro [...]. La doble textura de su discurso poético impone una doble lectura de carácter intercultural, pues remite a dos culturas en intersección, al mismo tiempo que pone en contacto dos tradiciones diferentes: la etnoliteratura mapuche y la literatura moderna. (Carrasco 2000, 143)

Tras Sebastián Queupul, y en fechas muy recientes —últimos cuarenta años— un grupo significativo de autores mapuches ha comenzado a escribir en su lengua y, al mismo tiempo, a traducir su propia obra a la lengua dominante del entorno, el español, con un evidente doble objetivo, repetidamente confesado: crear literatura en su idioma materno —lo que es novedoso— y difundirla luego entre un público lector más amplio, el de la sociedad de habla hispana mayoritaria en el país. Son autores que, en su mayoría, son campesinos, o hijos de padres campesinos. Nada extraño resulta, pues, comprobar que la literatura mapuche responde en términos generales a tres parámetros claramente definidos: la oralidad —como tradición creativa—, la ruralidad —como fuente cultural— y la autotraducción al español —como forma de edición—.

Aunque se trata de un fenómeno emergente, es evidente que la literatura mapuche, y en particular la poesía, está viviendo un momento histórico universalmente reconocido. Autores en lengua mapuche, y en todos los casos, autotraductores de su obra al español incluyen los siguientes nombres:

**Victorio Pronao** es un pequeño agricultor que, en 1987, publicó doce relatos cortos en un librito de sesenta y seis páginas, *Chakaykoche ñi nüttram*, en edición bilingüe de la que se tiraron 750 ejemplares.

**José Belisario Ancán Pilquián**, también pequeño agricultor, es autor y traductor de poemas muy simples, en el mejor sentido de la palabra, hasta inocentes, en cuanto que resultan incontaminados por tradiciones literarias ajenas, como puede verse, por ejemplo, en su “Lamentación de una señorita embarazada”. Los tres primeros versos del poema son los mismos que se repiten al final: “A la orilla de una quebrada, / A la orilla de un totoral, / A la orilla de una quebrada”. Y la situación del poema es planteada de manera sencilla dentro del marco dado por este paisaje: “Pasaba llorando / La ‘lacha’ enamorada, / Cuando quedó embarazada” (Aguilera Milla et al. 1987, 33).

Pequeños agricultores son también **José Gregorio Blanco**, autor de varios relatos breves en mapuche y castellano, y **Pedro Efraín Aguilera**, también cantautor folklorista tradicional, autor de *Pu pewenche tañi nüsöl dungu / La historia de los pewenche*. Es muy probable que los tres nombres hoy más conocidos de esta nueva literatura mapuche sean los de Leonel Lienlaf, Rosa Zurita y Elicura Chihuailaf.

El poeta **Leonel Iván Lienlaf** nació y ha vivido en la comunidad de Alepue, en una pequeñísima reducción de la costa valdiviana. En 1989, con tan sólo veinte años, publicó en Santiago de Chile, en edición bilingüe a contrapágina (mapudungun-español) el libro de poemas *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Como explica uno de los poemas que pertenecen a este libro, su poesía busca rescatar el lenguaje y la expresión de su pueblo, también en el marco de una intensa conexión con la tierra:

He corrido a recoger en las llanuras,  
en la playa,  
en la montaña,  
la expresión perdida de mis abuelos

La búsqueda implica también el rescate del “silencio” y del “sueño” de su pueblo, “para que sea el aire respirable / de este mundo” (Lienlaf 1989, 101).

**Rosa Zurita** cambió su nombre por el nativo **Rayen Kvyeh**, que significa ‘Flor de Luna’. Directora del Teatro Trigal, en Concepción, y prisionera de la dictadura de Pinochet, se exilió a Alemania en 1981. Allí comenzó a escribir, en formato bilingüe mapuche-alemán, un libro de poemas que tiempo después, en 1997, publicó en edición bilingüe mapuche-castellano como *Wvne coyvn ñi kvyeh / Luna de los primeros brotes*, primer volumen de un tríptico al que siguieron *Luna de las cenizas* y *Brotes de luna llena*. La trilogía relata la historia del pueblo mapuche desde la llegada de los españoles: “*Luna de los primeros brotes* trata el tiempo de la lucha contra los españoles; *Luna de las cenizas* abarca la lucha contra los chilenos, así como la independencia de Chile y el golpe de Estado de 1973; y *Brotes de luna llena*, por último, es un texto del presente y del futuro, de las esperanzas del pueblo mapuche y de cómo debería ser la sociedad chilena” (Moens 1999, 59).

Los propios títulos son simbólicos del mundo agrícola pegado a la tierra y a sus cosechas: los “primeros brotes” simbolizan los más de trescientos años de resistencia del pueblo mapuche hasta la independencia de Chile; la “luna de las cenizas” representa las páginas más negras en la historia mapuche, los períodos sin esperanza, sin cosechas: “Cuando hay una luna de las cenizas todo se quema, nada tiene posibilidades de florecer, y finalmente la tierra se hace inservible”, ha escrito la autora; los “brotes de luna llena” simbolizan la victoria del pueblo mapuche. En particular, el libro *Wvne coyvn ñi kvyeh / Luna de los primeros brotes* “es un buen ejemplo del fenómeno de doble registro [...]. La lengua en la que Rayen Kvyeh escribe la primera versión de sus textos poéticos es unas veces el castellano, otras veces el mapudungun, pese a que ella encuentre más fácil escribir los textos primero en castellano para luego traducirlos al mapudungun” (Moens 1999, 58).

**Elicura Chihuailaf** es titulado en obstetricia por la Universidad de Concepción, director de dos revistas de literatura, traductor de Pablo Neruda al mapuche, y autor él mismo de varios poemarios: *El invierno y su imagen*, *En el país de la memoria*, *A orillas de un sueño azul*, *De sueños azules y contrasueños*, *Sueños de luna azul*, entre otros. Ha intervenido en conferencias y lecturas poéticas en México, Suecia, Holanda, Italia, Francia y Alemania, y buena parte de sus poemas han sido traducidos a

ocho idiomas, entre ellos el italiano, inglés y alemán. El libro *De sueños azules y contrasueños* es “bilingüe en su totalidad”:

Cada uno de los poemas aparece [...] en dos versiones [...] equivalentes y paralelas. La doble codificación, o doble registro, [es algo] característico de la obra de Chihuilaf. Cabe señalar que él fue uno de los primeros en escribir poesía bilingüe mapudungun-castellano; antes de salir sus primeras publicaciones, la doble codificación era un fenómeno prácticamente desconocido en Chile [...]. “Durante mucho tiempo —ha escrito él— tuve que comer mi pan fundamentalmente en castellano, por razones del sistema de educación y el consiguiente alejamiento de la casa de mis abuelos [su abuela nunca aprendió castellano]. En un primer momento escribí más en castellano que en mapudungun. Pero luego retomé el uso de ambas escrituras. Creo que hoy las vivo equilibradamente”. [El Mercurio, 21 September 1996]. (Moens 1999, 65)

Si se ha dicho, y con razón, que la literatura de Paraguay es una de las más desconocidas de Hispanoamérica, más desconocida aún es su literatura en lengua indígena, el guaraní. Y, sin embargo, se trata de una pujante literatura, nacida al socaire de un amplio número de hablantes de guaraní, lengua que desde 1992 se ha visto amparada por el artículo 140 de la nueva Constitución de la República de Paraguay, que hace al guaraní co-oficial con el español: “El Paraguay es un país pluricultural y bilingüe. Son idiomas oficiales el castellano y el guaraní. La ley establecerá las modalidades de utilización de uno y otro. Las lenguas indígenas, así como las de otras minorías, forman parte del patrimonio cultural de la Nación”.

En esta tesitura, se da un contraste entre la literatura mapuche de Chile y la literatura guaraní de Paraguay. En primer lugar, la literatura en guaraní, y las mismas ediciones bilingües guaraní-castellano, no son un fenómeno reciente. El renacimiento literario indígena dio comienzo en Paraguay mucho antes que en otras comunidades latinoamericanas. Una fecha tan antigua como la de 1936, por ejemplo, lleva la obra de **Narciso Ramón Colmán**, escrita en guaraní y autotraducida al español, *Nuestros antepasados: Poema etnogenético y mitológico*, publicada bajo el seudónimo de Rosicrán. En segundo lugar, diríamos que el guaraní no

ha sido una lengua *vergonzante*, a la que a la fuerza, cubo a cubo, se la esté sacando del pozo del olvido. Un breve repaso al elenco de autores guaraníes, todos ellos traductores de su propia obra al español, nos da los nombres y el estatus social de **Epifanio Méndez Fleitas**, ensayista, compositor, poeta y periodista, varios años director del diario *Patria*; **Félix de Guaranía**, seudónimo de Félix Giménez Gómez, cofundador del Instituto de Lingüística del Paraguay, autor de varios libros de gramática y lengua guaraní y de un diccionario bilingüe castellano-guaraní y co-traductor oficial al guaraní de la Constitución Nacional paraguaya; **Lino Trinidad Sanabria**, catedrático en la Universidad Nacional de Asunción, traductor de *Platero y yo* al guaraní y también uno de los co-traductores al guaraní de la Constitución Nacional; **Rudi Torga**, actor y director de teatro, periodista, director del Teatro Popular de Vanguardia, fundador y director del Teatro Estudio Libre; **Susy Delgado**, quien cursó estudios de Sociología en la Universidad Complutense de Madrid, fue becaria del Instituto Goethe de Berlín, responsable del área cultural del diario *La Nación* de Asunción y directora de la programación cultural de la Biblioteca Municipal de Asunción; y **Martín Almada**, doctor en Ciencias de la Educación por la Universidad Nacional de la Plata, en Argentina. A este panorama hay que añadir, para entenderlo completo, la condición de exiliados de muchos de estos intelectuales paraguayos durante la dictadura del general Alfredo Stroessner. El propio Martín Almada sufrió tortura, campo de concentración y encarcelamiento, y no fue el único.

También los géneros presentan algunas diferencias: mientras la literatura aborígen mapuche es sobre todo poesía, en guaraní la variedad de géneros es mayor y va desde la poesía al teatro y desde las canciones populares a la narrativa o el ensayo.

En cambio, hay algo que ambas tienen en común: la mayoría de los autores guaraníes también tienden a traducir ellos mismos sus obras al español. Es una clara constante de la literatura indígena hispanoamericana. Entre los nombres de traductores de su propia obra del guaraní al castellano a lo largo del siglo XX se encuentran los de los siguientes autores (varios de ellos ya fallecidos): **Julio Correa** (+1954) es autor de la obra de teatro, drama social en tres actos en edición bilingüe, *Kary Pokâ / Los mal comidos*. **Félix de Guaranía** (+2011), en sus libros de

poemas, se traduce al castellano con poemas como el titulado “¡No encadenen mi voz!”, con recuerdos del tiempo de la dictadura, la mordaza y el exilio, cuando “el silencio, / el miedo / amordaza la vida”. A lo largo del poema, se pregunta por la libertad del uso de la palabra: “¡Qué pasa que mi tierra / ha perdido la palabra!” Y se reclama esta libertad en relación con la libertad de recorrer la tierra propia: “¡No encadenen la voz, / dejen que ande los caminos, / que busque los espacios”, así como con el deseo de renovación: “que se renueve la vida / en mi tierra!” (Guarania 1997).

Podría agotar estas páginas con los detalles de la producción literaria bilingüe de **Rudi Torga**, de **Graciela Martínez**, de **Sabino Giménez Ortega**, de **Feliciano Acosta**, recopilador de cuentos y leyendas populares, de **Pedro Encina Ramos**, con su obra *Vientos del alba*, colección de poemas y glosas en los dos idiomas, de **Zenón Bogado**, con cuatro poemarios bilingües, de **Lino Trinidad Sanabria**, autor de una colección bilingüe de leyendas, mitos, fábulas y relatos guaraníes, de **Tory Lubeka**, poeta bilingüe, narrador y actor teatral, presidente de la Sociedad de Artistas y Escritores Guaraníes, o de **Martín Almada**, que en su primer poemario, *Las manos vacías* (1986), compuesto en la cárcel y en el exilio, incluye textos con traducciones suyas desde el original guaraní. En uno de estos textos explora, por ejemplo, la desilusión del trabajador frente a las falsas promesas de mejora y a la explotación sufrida:

Forjando mil ilusiones,  
te anidas en la tierra  
.....  
para quedarte lo mismo  
con esas manos vacías.

A medida que avanza el poema, se repite el motivo de las “manos vacías,” mientras se denuncian los falsos halagos que el patrón hace de la “raza bravía” y de las “costumbres y pureza” del trabajador, así como las injusticias que este último sufre, tales como la falta de posibilidades de educación y de un futuro para sus hijos. El texto cierra con un llamado a la acción en el que se le da nuevo significado al motivo de las manos: “hay que romper las cadenas / con esas manos bravías” (Antequera 1986).

Una de las escritoras paraguayas más conocidas es, con toda probabilidad, **Susy Delgado**, autora en guaraní de varios libros de poemas, entre ellos *Tataypype*, 1992, traducido por ella misma al español con el título de *Junto al fuego*, y *Ayvu membyre / Hijo de aquel verbo*, 1999, una colectánea de treinta y cuatro poemas íntimos, en edición bilingüe español y guaraní. De este último libro es el poema XXIX, tan intimista, en su versión castellana:

Que llovizne así  
 un sonido tímido  
 despaciosamente,  
 dulcemente fresco.  
 Que lama la piel,  
 que penetre hondo,  
 ovillándose  
 en el fondo  
 de mi alma.  
 (Delgado 1999, 64)

Ecuador no cuenta aún con un plantel tan numeroso de escritores indígenas como Chile, y menos aún como Paraguay, pero, aun así, hay que destacar, por notable, la personalidad literaria de **Ariruma Kowii**, poeta, abogado, catedrático y editorialista del diario de Quito *Hoy*, quien escribe en quechua y en español. Es uno de los pocos poetas que ha publicado en quechua. “Portavoz de su generación”, lo ha llamado el crítico Mamerto Torres (1994, 83). No me detendré en su obra, pero sí quisiera incluir aquí, por representativo, un largo poema suyo, escrito primero en quechua y luego traducido por el propio autor al castellano. Es el “Poema 10”, de la obra *Tsatsik: Poemas para construir el futuro*, un título ya de por sí muy revelador:

Ya es suficiente  
 demasiado tiempo hemos soportado  
 esto se acabó ¡karaju!  
 [.....]  
 Nos prometieron paz  
 y nos hicieron la guerra

— sus golpes siempre fueron a traición—  
nos esclavizaron con su religión y sus leyes  
y con sus leyes cavaron la tumba  
de miles de los nuestros  
nos cercaron en Estados  
para debilitarnos.

Sí  
ya es suficiente  
por mucho tiempo la injusticia  
ha sido la plegaria demoledora  
que ha pisoteado el regocijo  
de nuestro aire.

Sí  
ya es suficiente  
demasiado tiempo hemos soportado  
ya no más diostepague  
ya no más taita curita!  
ya no más amito su mercé  
ya no más waukiku  
de la Unitate Estates!  
ya no más besar la mano  
o arrodillarse humildemente  
ante el opresor  
esto  
se acabó  
¡carajo!.

Ahora kichua runas  
hay que levantar  
el cuerpo andrajoso del alba  
hay que coronar la cabeza anciana  
de nuestras sagradas montañas  
con la uma watarina  
de las mujeres!  
ahora kichua runas  
hay que unirnos  
a los demás pueblos indios



hay que unirnos con todos los pueblos  
que quieran seguir siendo  
ellos mismos  
ahora pueblos en lucha  
guerreros de antaño  
trovadores nacidos  
de la más aguda espina  
hay que apuntar bien  
con nuestras warakas  
hay que aventarlas fuerte  
y con pulso seguro  
para que lleguen justo  
al enemigo!

Ahora  
hay que tocar fuerte  
nuestros tambores  
para que todos vengan  
para que vengan todos  
a compartir el baño ritual  
del inti raimi  
para que de esta forma  
absolutamente todos avancemos  
para que nadie en ningún momento  
y bajo ningún pretexto  
dé paso atrás  
¡Compañeros!.  
(Kowii 2000, 63–68)

Teniendo ahora en cuenta el territorio que va del subcontinente al istmo centroamericano, a Guatemala, “es increíble”, como escribía Fernando Peñalosa, “que hasta apenas hace diez años todos los libros escritos sobre los mayas [de Guatemala] fueron escritos por no mayas. No se había oído la voz maya. Otros hablaban por los mayas. Ahora ellos hablan por sí mismos, no necesitan que otros hablen por ellos” (Peñalosa 2002). Las primeras ediciones de literatura oral tradicional las hicieron institutos indigenistas de México y Guatemala, y luego el Instituto Lingüístico de Verano, de los misioneros evangélicos norteamericanos, que editaron trozos de literatura oral y manuales prácticos en

idiomas indígenas. De hecho, la literatura maya escrita por los propios mayas —como dice Peñalosa— no comenzó a publicarse hasta los años 80, y lo fue sobre todo en ediciones bilingües. Téngase en cuenta que hasta 1987 no hubo un alfabeto oficial para cada uno de los veintidós idiomas indígenas que actualmente se hablan en Guatemala. Por lo común, esas ediciones bilingües contenían originales en alguna de las varias lenguas mayas (akateko, q'anjob'al, pop'ti' o chuj, por ejemplo) y su correspondiente traducción al español. Últimamente también se registran originales en español traducidos al maya, y con frecuencia, como en el cono sur, es el propio autor quien se traduce a sí mismo.

Citaré únicamente, entre muchos, a tres representantes de tres distintos idiomas. Uno de los más notables autores guatemaltecos en lengua maya es **Gaspar Pedro González**, licenciado en Planeamiento Educativo, artista, conferenciante, docente de lengua y literatura en la Universidad Mariano Gálvez, oficial del Ministerio de Cultura y miembro de la Academia de las Lenguas Mayas de Guatemala. Es, además, autor de la primera novela escrita en idioma maya q'anjob'al, y traducida al español bajo el título *La otra cara* y al inglés como *A Mayan Life* (1995). Es la obra literaria más extensa que existe en maya. En su haber, González cuenta también con una historia de la literatura maya, con una segunda novela, *El retorno de los Mayas* (1998), asimismo ya traducida al inglés, y con un libro de poemas, *Palabras mayas: Poemas en maya q'anjob'al y español*, al que pertenece la composición “La palabra”. En ella se destaca el rol del “Abuelo viejo”, de quien el yo del poema “tom[a] la palabra”: “ésta, con la que amarraste a las piedras / nuestra historia, / Abuelo viejo”. Y es interesante notar que, en última instancia, la tradición poética no se presenta como un reemplazo, sino como el acceso a una experiencia compartida:

Y al compás de nuestro tambor  
nos sentamos a la orilla del mundo  
a rumiar nuestra palabra.  
Abuelo Viejo.  
(González 1998, 3)

**Humberto Ak'abal** escribe en lengua maya quiché. Fue pastor en el altiplano de Guatemala, pero hoy es uno de los escritores indígenas

más premiados y reconocidos de toda Hispanoamérica. Con una obra poética traducida ya a seis idiomas, Ak'abal es Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias 2003, que rechazó por ser Asturias autor de una tesis que, a criterio de Ak'abal, “ofende a los pueblos indígenas de Guatemala” (Ak'abal 2005). Se trata de “El problema social del indio”, donde Asturias opinaba que la raza indígena era decadente. Ak'abal también obtuvo el Premio Continental Canto de América de Literatura en Lenguas Indígenas y el Premio Internacional de Poesía Blaise Cendrars 1997, en Neufchatel, Suiza. Entre sus poemarios se encuentran *Tejedor de palabras* (1996), y *Palabramiel* (2001), ambos en quiché y en traducción española del propio autor.

**Santos Alfredo García Domingo** es otro poeta indígena en lengua maya popti', que ha publicado en ámbitos muy cerrados, bastante al margen de las rutas comerciales. Cuenta con un buen número de páginas y de poemas en Internet, entre ellos, “Sangre poeta”, donde las letras se relacionan con su sangre en un doble sentido. Por un lado, se conectan con la tristeza del poeta: “Cuando escribí / mis primeras letras, / mis lágrimas / eran de sangre”. Pero también pueden representar su vínculo con los antepasados: “¿O son mis penas / o la descendencia de mis padres / la que anido en mi pecho?” Y es este posible vínculo el que convierte su poesía en un “canto de esperanza”.

No hace todavía muchos años escribía Waldman que “[d]entro del vasto y diverso ámbito cultural mexicano, uno de los fenómenos más interesantes lo ha constituido a últimas fechas la aparición de lo que se ha denominado ‘literatura indígena’, aquella producción escrita por los propios indígenas en su idioma original o en versión bilingüe (lengua autóctona y español)” (2005, 63). Y a su vez el crítico Juan Gregorio Regino señalaba que “[e]l surgimiento de esta literatura [indígena mexicana] es uno de los hechos más relevantes en la cultura de México del siglo XX” (2005, 3). Lo cierto es que de las más de sesenta lenguas indígenas habladas en México (15% de la población nacional), se escribe literatura indígena en veinticinco de ellas. Son tantos los autores que hoy están creando literatura en alguna de las lenguas indígenas mexicanas y traduciendo a continuación su obra al español que, desde luego, en el espacio de estas páginas apenas si cabe la mera relación de sus nombres. Se escribe en zapoteco (**Víctor Terán**, con sus poemarios *Cuando*

*mañana amanezca* y *Como un sol nuevo*, **Macario Matus**, con su poema “Dios del sueño”, **Mario Molina**, autor del volumen bilingüe *Volcán de pétalos*, **Víctor de la Cruz**, **Javier Castellanos**, **Natalia Toledo**); en maya (**Leovigildo Tuyub**, con su *Breve historia del pueblo de Molas*, **Gerardo Can**, con *La virgen de la Candelaria*, **Santiago Domínguez Aké**, con *La vida de Felipe Carrillo Puerto y su memoria en Muxupip*, **Jorge Cocom**, **María Luisa Góngora**, **Javier Abelardo Gómez Navarrete**); en náhuatl (**Natalio Hernández**, **Librado Silva**); en tarahumara, o rarámuri (**Patricio Parra**); en tojolabal (**María Roselia Jiménez Pérez**, quien escribe en tojolabal y español); en mixteco (**Carlos España**); en mazateco (**Juan Gregorio Regino**, **Humberto Prado**); en huichol (**Gabriel Pacheco**); en tzotzil (**Alberto Gómez**); en hñahñu (**Thaayrohyadi Bermúdez**, **Jesús Salinas**); en chontal (**Auldárico Hernández**, **Isaías Hernández**); en mazahua (**Fausto Guadarrama**).

Me detendré tan sólo en dos de estos escritores, uno en nahuatl, otro en zapoteco. **Natalio Hernández** es profesor bilingüe náhuatl-español. Ha escrito varios ensayos sobre indigenismo y educación indígena. Ha sido profesor de Estudios Amerindios en 1993 en la Casa de América, en Madrid, y ese mismo año fue elegido primer Presidente del Comité Directivo de Escritores en Lenguas Indígenas. Se ha desempeñado también como subdirector del Programa de Lenguas y Literaturas Indígenas en la Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Obtuvo el Premio de Literatura en Lenguas Indígenas 1997, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, así como el Premio Bartolomé de las Casas 1998, de la Secretaría de Cooperación Internacional de España, y es autor y autotraductor del volumen de poemas bilingües a contrapágina náhuatl-español *Canto nuevo de Anáhuac* (1994). Entre sus páginas, se encuentra el poema “Na ni indio” / “Yo soy indio”, tan representativo de los sentimientos que animan estas nuevas literaturas indígenas, y cuya versión en español se ofrece a continuación<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup>Natalio Hernández recientemente ha destacado que este poema fue escrito en 1980, en el contexto del movimiento de reivindicación de las lenguas indígenas, y que actualmente él se asume como “náhuatl”, “mexica” o “azteca” (Comunicación personal con el autor, 16 de mayo de 2018).

Yo soy indio:  
porque así me nombraron los hombres blancos  
cuando llegaron a esta tierra nueva.

Yo soy indio:  
por ignorancia de los hombres blancos  
al llegar a las tierras que gobernaban mis abuelos.

Yo soy indio:  
porque así me señalaron los hombres blancos  
para justificar su dominio y discriminación.

Yo soy indio:  
porque así nos llamaron los blancos  
a todos los hombres de este continente.

Yo soy indio:  
ahora me enorgullece esta palabra  
con la que antes se mofaban de mí los hombres blancos.

Yo soy indio:  
ahora no me avergüenza que así me llamen,  
porque sé del error histórico de los blancos.

Yo soy indio:  
ahora sé que tengo mis propias raíces  
y mi propio pensamiento.

Yo soy indio:  
ahora sé que tengo rostro propio,  
mi propia mirada y sentimiento.

Yo soy indio:  
ahora sé que soy verdaderamente mexicano,  
porque hablo el idioma mexicano, la lengua de mis abuelos.

Yo soy indio:  
ahora se alegra mucho mi corazón  
porque viene un nuevo día, un nuevo amanecer.

Yo soy indio:  
ahora siento que pronto acabará esta tristeza,  
otra vez podrá reír mi corazón y ser más fuerte.

Yo soy indio:  
ahora puedo contemplar la belleza de la danza,  
escuchar la música y el canto.

Yo soy indio:  
ahora puedo escuchar  
la palabra de los ancianos.  
Yo soy indio:  
ahora vuelve a darme raíces la tierra:  
nuestra Madre Tierra.  
(Hernández 1994, 17–19)

**Javier Castellanos Martínez**, promotor cultural, ha editado varios audios con letra y música de cantos en idioma zapoteca. Becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en el área de Literatura en Lenguas Indígenas, escribe en zapoteco y español. Es autor de dos poemarios bilingües: *Palabras del corazón* y *Mi pueblo y su palabra*, y de dos novelas también bilingües: *Relación de hazañas del hijo del relámpago* y *Cantares de los vientos primerizos*. Esta última es una novela en siete capítulos, no a contrapágina, sino que va alternando un capítulo en zapoteca con otro en español. Es la primera novela en lengua zapoteca, y su traducción al español comienza así:

### Capítulo I

#### El principio

Ya quedó lejos el tiempo cuando salí de nuestro pueblo, salí gracias a la pobreza que padecemos, salí porque mis finados padres ya no querían que yo viera los sufrimientos por los que ha estado pasando nuestro pueblo.

Al salir tuve que atreverme a mezclarme con lo que no es nuestro y por eso es que ahora yo sé, yo entiendo de cosas que muchos no comprenden y no entienden y a veces ni siquiera se imaginan que puedan existir; como, por ejemplo: el lugar al que llegué cuando salí de este pueblo, era una casa en donde había muchos niños como yo, cuando llegué no me di cuenta que eran niños causantes de daños: niños que habían matado a sus compañeritos, algunos a sus padrastros; había niños que les gustaba robar y también había niños cuyos padres estaban en la cárcel o que eran inválidos y por lo tanto, no podían mantener a sus hijos, y los demás, eran huérfanos; en cambio yo, en aquel entonces todavía vivían mis padres, no estaban inválidos, no estaban en la cárcel y yo no, en aquel tiempo, había hecho algo indebido. ¡Ay!, de nosotros que nacimos junto a hierbas, con tal de salir de la pobreza, con tal de salir del lugar...

(Castellanos Martínez 1994)

## Dos reflexiones finales

Hora es ya de recoger las velas que he ido desplegando a lo largo de estas páginas. No he pretendido con estas someras pinceladas sino insistir en un aspecto muy particular del actual proceso de formación de una nueva identidad literaria híbrida en el continente americano. Tan solo dos comentarios finales.

Todos estos textos bilingües, sean mapuches, mayas, zapotecas, guaraníes o quechuas, traducidos en general por el propio autor desde la lengua indígena al español, presentan en ocasiones notables variantes textuales entre una y otra lengua, variantes que no dejan de resultar problemáticas para el traductor ajeno que, a posteriori, pretende verter esa obra a un tercer idioma, inglés, turco, checo o portugués, pongamos por caso. Si el autor guaraní, en el ejercicio de su libertad de autor, ha generado en español un poema que no es exactamente especular con su propio original guaraní, ¿cuál de los dos, cuál de las dos caras del poema ha de verterse al inglés o al italiano? Porque los dos son textos originales, los dos están respaldados por y sustentados en la *auctoritas* del propio autor.

La traductora Susan Smith Nash se topó precisamente con este problema cuando quiso traducir al inglés *Tataypype / Junto al fuego*, el poemario bilingüe de la paraguaya **Susy Delgado**. Y, obviamente, hubo de hacer su personal elección, distinta de la que quizá hubiera hecho otro traductor:

Traducir al inglés *Junto al fuego* se me presentó como un reto muy especial [...]: Es muy tentador decir que la versión guaraní resulta más interesante que la versión en español, pero esa no es precisamente la manera correcta de contemplar su obra. Son versiones diferentes y, sin embargo, teóricamente son un mismo poema [...], a pesar de lo cual, me encontré haciéndome preguntas cuando comencé a decidir cómo traducir al inglés estos poemas bilingües guaraní-español. Un reto especialísimo derivaba del hecho de que las dos versiones, la guaraní y la española, a veces son bastante diferentes entre sí. Y, sin embargo, eran versiones de un mismo poema, por lo que, al parecer, lo más adecuado era generar una única traducción inglesa. El proceso que me llevó a tomar una decisión resultó de

lo más estimulante y provocador, puesto que me veía obligada a hacer una selección deliberada de significados: ¿Quería poner el acento en el crecimiento y desarrollo de las relaciones personales que están en el primer plano del texto guaraní?, o bien: ¿quería comunicar la relativa sencillez de los hechos y acciones, que es en lo que el texto español hacía hincapié? Acabé por hacer mi propia elección, basada en mis objetivos personales: la de generar en los lectores de lengua inglesa una apreciación de la cultura paraguayo-guaraní. (Nash 2001, 140–142)

Estos y otros muchos autores amerindios aquí no contemplados, autores bilingües, traductores de su propia obra al *otro* idioma, son testigos de unos nuevos tiempos en la cultura literaria hispanoamericana, agentes activos de una nueva transculturalidad, testimonios todos ellos de una nueva voz, de múltiples tonos y timbres, a veces nostálgica de tiempos pasados y a veces reivindicativa del tiempo presente, a veces en busca de las raíces y a veces llena de miradas de futuro: una nueva voz dirigida, por un lado, a un nuevo público lector de lengua indígena y, por otro, en traducción, a un público lector en español que hasta hace pocos años desconocía una realidad que tenía tan vecina, en ocasiones, por así decirlo, justo a la vuelta de la esquina, en la calle de al lado.

Todos estos (y muchos otros) autores amerindios se han instalado en la línea de frontera que hasta ahora ha venido separando sus dos lenguas —y sus dos culturas—. Pero esa misma posición fronteriza se ha convertido en el escenario de una novedosa dialéctica transcultural entre *nosotros* y *ellos* (Waldman 2005, 70) y en el escenario también de un diálogo de lenguas, de culturas y de sociedades en contacto, un diálogo del que cada autor, al traducirse a sí mismo, es en este caso único protagonista. De hecho, estamos ante un diálogo convertido en monólogo interior en dos idiomas y entre dos culturas. Esto es algo ciertamente llamativo, por utilizar un término más bien neutro. En todo caso, como se ha dicho recientemente, “con estos mimbres se está haciendo el diseño de las nuevas identidades étnicas, lingüísticas y culturales, que, en algunos países [hispanoamericanos], están consiguiendo movilizar sectores importantes de las poblaciones indígenas” (Gutiérrez Estévez 2009, 7).

Tómese todo lo hasta ahora dicho únicamente como un conjunto de reflexiones y opiniones de alguien que lleva ya bastantes años interesado



en la autotraducción, alguien que desde este lado del Atlántico se ha quedado, quizá por ignorancia, sorprendido por ese mundo bullente de la autotraducción literaria indígena y que, además, ha tenido el atrevimiento, acaso la osadía, de poner por escrito esas reflexiones.

## Bibliografía

- Aguilera Milla, Pedro, José B. Ancán Pilquián, José Blanco Painequeo y Victorio Pranao Huenchuñir. 1987. *Pu mapuche tañi kimün / El Conocimiento de los mapuches*. Temuco: Küme Dungu.
- AK'abal, Humberto. 2005. "Si no fuera por la poesía, el mundo ya se habría quedado mudo," entrevista de Pablo Cingolani. *Letralia* 10, no. 130 (septiembre). <https://letralia.com/130/entrevistas01.htm>.
- Antequera, José de [Martín Almada]. 1986. *Las manos vacías*. Roma: CMOPE.
- Berman, Antoine. 1984. *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.
- Carrasco, Iván. 1991. "Textos poéticos chilenos de doble registro". *Revista Chilena de Literatura* 37: 113–122.
- . 2000. "Poetas mapuches en la literatura chilena". *Estudios Filológicos* [Valdivia, Chile], 35, pp. 139–149.
- Castellanos Martínez, Javier. 1994. *Cantares de los vientos primerizos / Wila che be ze ihao: Novela zapoteca*. México: Diana.
- Chirinos Rivera, Andrés. 2001. *Atlas lingüístico del Perú*. Cusco: Ministerio de Educación; Centro Bartolomé de las Casas.
- Delgado, Susy. 1999. *Ayvu membyre / Hijo de aquel verbo*. Ed. bilingüe. Asunción, Paraguay: Arandurá.
- García, Arturo. 2002. "Rolando Hinojosa-Smith. Entrevista con Arturo García: El mundo enterrado en el sur de Texas". *Pterodáctilo: Revista de Arte, Literatura y Lingüística* 2: 10–17.
- González, Gaspar Pedro. 1998. *Sq'anej maya' / Palabras mayas: Poemas en maya q'anjob'al y español*. Rancho Palos Verdes, California: Fundación Yax Te'.
- Guarania, Félix de. 1997. "Pehendu che ñe'è" / "¿No encadenen mi voz!" [publicado en *Poesía paraguaya de ayer y de hoy*. Tomo II (guaraní-español), ed. Teresa Méndez-Faith. Asunción, Paraguay: Intercontinental.] En *Portal Guaraní*. [http://www.portalguarani.com/391\\_felix\\_de\\_guarania/11140\\_pehendu\\_che\\_ne\\_7868\\_y\\_ha\\_namandu\\_che\\_ru\\_papa\\_tenonde\\_\\_poesias\\_en\\_guarani\\_de\\_felix\\_de\\_guarania.html](http://www.portalguarani.com/391_felix_de_guarania/11140_pehendu_che_ne_7868_y_ha_namandu_che_ru_papa_tenonde__poesias_en_guarani_de_felix_de_guarania.html).

- Guerra Cunningham, Lucía. 2002. "La identidad mapuche y la poesía de Leonel Lienlaf". *Revista Casa de las Américas* 228: 67–76.
- Gutiérrez Estévez, Manuel. 2009. "Políticas democráticas y pueblos indios en un tiempo postcolonial" [publicado en 2001, en *Revista de Occidente* 246: 109–127]. En *América indígena ante el siglo XXI*, ed. Julián López García y Manuel Gutiérrez Estévez, pp. 3–20. Madrid: Siglo XXI.
- Hernández, Natalio. 1994. *Canto nuevo de Anáhuac / Yancuic Anahuac Cuicatle: poesía náhuatl*. México: Diana.
- Kowii, Ariruma. 2000. *Tsaitsik: poemas para construir el futuro*. Quito: Abya Yala.
- Lienlaf, Leonel. 1989. *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Miller, Grady. 1999. "The Author as Translator". *ATA Spanish Language Division: Selected Spanish-Related Presentations*, pp. 11–17. St. Louis, MO: ATA 40th Annual Conference.
- Moen, J. Anita. 1999. "La poesía mapuche: Expresiones de identidad". Tesis de Licenciatura, Universidad de Utrecht.
- Nash, Susan Smith. 2001. "Translating Bilingual Texts: The Guaraní / Spanish Poetics of Susy Delgado". *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics* 21–22: 136–142.
- Peñalosa, Fernando. 2002. "La literatura maya: Tres perspectivas: el editor". *Istmo: Revista de estudios literarios y culturales centroamericanos* 4 (julio-diciembre): Foro Debate. <http://istmo.denison.edu/n04/foro/maya.html>.
- Regino, Juan Gregorio. 2005. "Las lenguas indígenas en la literatura mexicana". <http://interbilingue.ajusco.upn.mx/modules.php?name=News&file=article&sid=213>.
- Sylvester, Richard S. 1963. Introduction. In *The Complete Works of St. Thomas More, Vol. 2: The History of King Richard III*, ed. Richard S. Sylvester. New Haven and London: Yale University Press.
- Torres, Mamerto. 1994. "Ariruma Kowii, Tsaitsik: poemas para construir el futuro. Ibarra: Centro de Ediciones Culturales de Imababura, 1993, 128pp." [Reseña.] *Kípus: Revista andina de letras* 2: 83–84.
- Waldman, Gilda. 2005. "El florecimiento de la literatura indígena actual en México: Contexto social, significado e importancia". *Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM*. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/2/740/10.pdf>.

# Self-Translation and Indigenous Literary Revival in Spanish America

Julio-César Santoyo  
*Translated by Ana Elena Roby*

America is a multilingual continent. When observed from afar, especially from a European perspective, it tends to present the simplified image of a continent made up of large, exclusively monolingual regions: Spanish from the Rio Grande to Patagonia, Portuguese in Brazil, English in the United States and a large part of Canada, French in Quebec, and Spanish, French, or English in the Caribbean islands. However, this is an excessively simplistic image. The reality of the situation is a very different matter. Without considering small centers of indigenous populations, Canada is officially a bilingual country. The United States, which could seem homogeneously monolingual in English, is in fact a multilingual nation—as can be confirmed by anyone who travels through California, Massachusetts, New York, New Mexico, or Florida. It is the home of almost forty millions of Spanish speakers, not all of whom came in recent migratory floods. A telling example can be found in the case of writer Sabine Ulibarri, whose

---

J.-C. Santoyo (✉)  
University of León, León, Spain  
e-mail: [jcsanm@unileon.es](mailto:jcsanm@unileon.es)

© The Author(s) 2019  
L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_2)

Basque ancestors (*uli-barri*, “new-village”) emigrated to New Mexico at the beginning of the seventeenth century, or in that of writer Rolando Hinojosa, whose paternal family resided in Texas already by the mid-eighteenth century: “The first Hinojosa —Rolando explains— arrived in the Valley [of the Rio Grande] in 1748, after the Spanish Army’s survey of the land” (García 2002, 11). In both families, Sabine’s and Rolando’s, the language spoken “at home” has always been Spanish since the seventeenth century and the eighteenth century respectively. Imagine how big my surprise when, years ago, I attended a conference of the *Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos* [Association of Spanish Graduates and Doctors in the United States], held in Albuquerque, New Mexico, and, at the reception offered at the city hall, the mayor of the city, Louis E. Saavedra, addressed us for several minutes in polished and perfect Spanish. When we asked him where he had learnt it, he replied that nowhere: it was the language that had always been spoken in his family.

If we now cross the southern border toward Mexico, as any impartial observer could soon confirm, indigenous blood continues to be a majority in many of the countries south of the Rio Grande—in contrast to what happens in the United States, where indigenous populations constitute a minority. These are countries where a significant part of the population continues to speak languages that are in no way related to those coming from the other side of the Atlantic—English, French, Portuguese, or Spanish.

Mexico has sixty-two different indigenous languages. Paraguay is an officially bilingual country, Spanish-Guaraní, a factor which is not frequently acknowledged. In Bolivia, according to the Encyclopedia Britannica, Indian languages are still abundantly used, in particular Aymara and Quechua. The same can be said of Ecuador. In Guatemala, where 80% of the population is indigenous or *mestizo*, there are about twenty aboriginal languages, mostly of Mayan origin, among which are K’iche’, Kachiquel, Mam, and Kekchi. Even though in Peru, as in many other countries, Spanish is the official language, the country is a varied and complex mosaic of forty-two ethnolinguistic groups—which in the year 2001 needed an entire linguistic atlas, published with help from the European Union (Chirinos Rivera 2001). A recent

Internet page states that in the case of Peru, it is calculated that at least 4.6 million people speak one of more than forty existing indigenous tongues: the majority speaks Quechua or Aymara; in the case of provinces such as Andahuaylas, over 120,000 people speak Quechua, that is to say, 82.5% of the population.

Thus, in addition to Spanish, English, Portuguese, and French, which are without a doubt the dominant languages in North, Central, and South America, over 500 languages of indigenous origin are still spoken across these regions. In most cases, these are languages that seventy years ago, in the mid-twentieth century, lacked not only a literature but also an alphabetic writing system. However, an unusual phenomenon began to take place some years ago (and in some cases several decades ago): the so-called *revival* of literatures in Amerindian languages, and especially in those of Spanish America. It is a revival born *from within*: it has not come from the United States or from Europe. It is not a trend or an influence. It is an innate, connatural phenomenon in the strictest sense of the term, and it has been visible almost contemporarily in a large part of the ancestral vernacular languages spoken south of the Rio Grande. After remaining dormant for over five hundred years, in Chile, Mexico, Nicaragua, Guatemala, Ecuador, Bolivia, and Paraguay, a new literature in indigenous languages is being developed, written by native people who have preserved their respective languages—mostly through oral tradition—for over five centuries. They have managed to do so in spite of the vicissitudes of the processes of conquest, colonization, and independence of the modern states in which they are currently located. Not long ago, professor Gilda Waldman remarked, correctly, that although for centuries indigenous culture has been practically absent from cultural discourse and from artistic creation in academic and cultural institutions of Spanish America, recently “indigenous literature has begun to find [...] a path of its own, creating a discursive space that repositions indigenous tradition” in new cultural scenarios (2005, 64).

This is their own path, and it has a very particular characteristic: it is very frequent that literary creators in these indigenous languages write their works, be they poems, brief narrations, or even novels, in two languages. As a general rule, they write first in their native language, and

then, they translate the work—themselves—into Spanish. Waldman considers this a “common characteristic in the majority of indigenous literature” (2005, 70). These are authors who have become translators of their own works, self-translators. And the fact that they translate themselves has mainly three quite apparent motives: first, because the authors are bilingual, which means that in addition to their native language they are also familiar with Spanish, the majority language, the official, or co-official language of the country in which they live; second, because when writing in marginal languages it is not easy to find translators who are willing to work for a scarce stipend (given the small size of print runs); and third, because translating their work into Spanish, the dominant language spoken by the majority, implies moving beyond the limited circle of indigenous readers and opening their work to a much larger audience. “The indigenous writer makes the Spanish tongue his own, which allows him to expand the diffusion of his work” (Waldman 2005, 80).

These have been three very common reasons throughout the long history of self-translation. See the geographically distant case of Chingiz Aitmatov, one of the best-known contemporary writers, deceased in 2008. Aitmatov was bilingual in Kyrgyz (his mother tongue, the language of the Asian Republic of Kyrgyzstan) and Russian. He wrote in Kyrgyz and, due to the difficulty of finding translators of this language, he translated his own work into Russian, to broaden his audience to a number infinitely larger than the five million of his native land. Additionally, later translations of his work, into Italian, German, Spanish, English, and French, have been made already from Russian, the text of the translation, and not from Kyrgyz, the original text.

## Self-Translation: A Historical Overview

As I have discussed in previous works, self-translation is by no means a new phenomenon in universal literary history, even though Yale’s scholar Richard S. Sylvester claimed that “[i]t is rare enough [...] for an author to compose a work in one language and then translate it into another” (1963), Antoine Berman that “self-translations are exceptions”

(Berman 1984, 3), and Grady Miller that “historically, few authors have dared to translate their own works” (1999, 11). “Few authors”? “rare enough”? “exceptions”? It is just the opposite. In fact, the figure of the author who translates his own work has been present in history at least since the time of Jewish historian Flavius Josephus, who at the end of the first century CE wrote the seven books of his first work, *The Wars of the Jews*, in his mother tongue, Aramaic, and then, years later, revised it and translated it himself into Greek. The Middle Ages in Europe overflow with self-translators between Latin and other languages. Much can be said, too, about the sixteenth and seventeenth centuries, during which the old continent was covered by spectacular texts, unique works in two different languages. Self-translators include, in France, Étienne Dolet (the renown theorist of translation), the poet Joachim du Bellay, and even the protestant reformer Jean Calvin, who translated into French the successive editions of his *Christianae religionis Institutiones*; in Italy, Cardinal Pietro Bembo, who composed the twelve books of a *History of Venice*, first in Latin and later in the vulgar tongue; in England, Thomas More, who translated his *History of Richard III* from Latin into English, and the poet John Donne, who in 1611 wrote a satire against the Jesuits in Latin, *Conclave Ignatti*, to translate it into English a few months later as *Ignatius His Conclave*. In the Netherlands, the figure of the philosopher Baruch Spinoza stands out as translator of his *Short Treaty on God, Man and his Wellbeing* (1661) from Latin into Dutch, upon request of his circle of friends (the original of this work was lost, and only the translated version remains). In Spain, it would be enough to mention Ramón Llull, Antonio de Nebrija, or Fray Luis de León, who after composing an *Exposition of the Song of Songs* for the nun Isabel Osorio received orders from his superiors to translate the work into Latin.

The cast (always incomplete) of self-translators in the eighteenth, nineteenth, and twentieth centuries includes, among many others, Italian playwright Carlo Goldoni, Catalan philosopher Jaime Balmes, the Italian di Giacomo, and the Canadian Honoré de Beaugrand. In particular, the never-ending list of self-translators of the twentieth century normally includes the names of Vladimir Nabokov, the Irish Samuel Beckett, the Italians D’Annunzio and Ungaretti,

Julian Green, Roman Gary, and Nancy Huston in France, Karen Blixen (Isaac Dinesen) in Denmark, André Brink and Elsa Joubert in South Africa, and Ngũgĩ wa Thiong'o in Kenya. It will suffice, as well, to point out those self-translators who have also been Noble Laureates, such as Frédéric Mistral in 1904 (who translated from Provençal to French), Rabindranath Tagore in 1913 (from Bengali to English), and Karl Gjellerup in 1917 (Danish to German), followed by Luigi Pirandello in 1934 (from Sicilian dialect to standard Italian), Beckett in 1969 (from English to French and vice versa), and Isaac B. Singer, Czesław Miłosz, and Joseph Brodsky, in 1978, 1980, and 1987, who practiced self-translation into English, from Yiddish, Polish, and Russian, respectively.

All of them have translated their own works. Self-translation has also been practiced, and continues to be practiced, in the United States, particularly among Chicano authors such as Gloria Anzaldúa, Alaurista, and Tino Villanueva, and this continues to happen in Canada, Pakistan, India, Morocco, and Russia, too. In summary, there is an abundance of contemporary writers from dozens of ethnic groups, nations, and languages, including present-day Argentina, which counts with self-translators such as Juan Rodolfo Wilcock, Alfred Ébelot, Manuel Puig, Silvia Baron Supervielle, Beatriz Badikian, Alicia Borinsky, Ariel Dorfman, Juan Gelman, Marcelo Lobera, and Carlos Sánchez, among others.

All of this is in the literary realm alone. For we have not mentioned self-translators of academic texts in the fields of linguistics, sociology, philosophy, and other scientific and technological fields, in which self-translations are made either because the authors do not trust the accuracy of foreign versions, or because only they can master certain new terms and concepts.

We certainly do not stand before occasional exceptions, or before a rare enough phenomenon, but before an immense and constantly expanding body of texts translated by their own creators. Far from being a borderline case, as it has also been defined, self-translation is nowadays one of the most frequent and notable cultural, linguistic, and literary phenomena in our global village, and it deserves much more attention than it has so far received.



## Self-Translation in the Indigenous Literatures of Spanish America

Precisely, we must also recognize that this long tradition of self-translation has not been absent in Spanish America, or in Latin America as a whole. Already in the sixteenth and seventeenth centuries, there was an abundance of bilingual catechisms, primers, and doctrines, either in Spanish and Nahuatl, or in Spanish and a language such as Quechua, Aymara, Zapotec, Chuchona, Huastec, or Timucua. Some of these texts were self-translations, such as the *Cartilla y doctrina christiana [...] por manera de diálogo: traduzida, compuesta, ordenada y romançada en la lengua Chuchona del pueblo de Tepexic de la Seda* [*A Christian Primer and Doctrine [...] in the manner of dialog: translated, composed, organized, and turned into the Chuchona vulgar tongue of the people of Tepexic de la Seda*], which was sent to the press, in Mexico, by the Dominican Bartolomé Roldán in 1580. Also in Mexico, during the second half of the eighteenth century, Sor Juana Inés de la Cruz wrote Latin elegiac couplets in order to translate them herself into Spanish stanzas. Translators of their own work into a second language, which was almost always English, French, or Italian, were the Colombian Miguel Antonio Caro, the Peruvians José María Arguedas and César Moro, the Chileans Vicente Huidobro and María Luisa Bombal, and more recently, the above-cited Argentine authors, as well as the Cuban Guillermo Cabrera Infante, the Brazilian João Ubaldo Ribeiro, and the Puerto Rican Rosario Ferré.

In Spanish America, we have begun to see in the last few decades the revival of indigenous literatures that are presented to us in “two parallel and equivalent versions,” examples of “the so-called double-register” (Moens 1999, 51; Carrasco 1991) or linguistic double coding. These are literatures in self-translation. Now, to survey this practice in Spanish America, even in the reduced parcel of indigenous literature, would evidently take many more pages than the ones that are here allowed. Therefore, I will limit myself to a few representative cases that, projected over the rest, may present an adequate picture of this new phenomenon.

Moving up, from south to north, we begin with Chile. Here, the Mapuche ethnic group, to whom the Spanish gave the name of *Araucanos*, resisted against the colonizers, who were never able to completely dominate them. In the nineteenth century, after Chile's emancipation, the Mapuche, most of them farmers, were confined to a number of small reservations. In 1970, some 350,000 natives still resided in these places, where to this day, their language, Mapudungun, has been preserved, although most of its speakers are bilingual.

**Sebastián Queupul**, author in 1966 of *Poemas mapuches en castellano* [Mapuche Poems in Spanish], may have been the pioneer of indigenous Chilean poetry. Like many other self-translators, he is in a complex cultural position:

[F]aced with the dilemma of writing only [for his own], that is to say, either only in Mapudungun [...] or only in Spanish, as if he were merely another Chilean, Queupul preferred to assume his condition as a Mapuche living in a multicultural society, and therefore, to write for heterogeneous recipients through a double-register strategy [...]. The double texture of his poetic discourse imposes a double reading of intercultural character, since it points to two intersecting cultures and, at the same time, puts two different traditions in contact: Mapuche ethno-literature and modern literature. (Carrasco 2000, 143)

After Sebastián Queupul, and in very recent times (within the last forty years), a significant group of Mapuche authors have begun to write in their language and, at the same time, to translate their own work into the surrounding dominant language: Spanish. This is done with an evident double objective that has been repeatedly acknowledged: to create literature in the mother tongue—a newfangled act—and then circulate it among a larger audience: a society of Spanish speakers, who constitute the linguistic majority in the country. These authors are, for the most part, farmers, or are the sons of farmers. Therefore, it is not surprising that Mapuche literature corresponds, in general, with three clearly defined parameters: orality, as a creative tradition, rurality, as a cultural source, and self-translation into Spanish, as a form of edition.

Although this is an emerging phenomenon, it is evident that Mapuche literature, and its poetry in particular, is going through a

universally recognized historic moment. Authors who write in Mapuche and who in all cases are self-translators of their work into Spanish include the following names:

**Victorio Pronao** is a small farmer who, in 1987, published twelve short stories in a bilingual edition of sixty-six pages, *Chakaykoche ñi nüttram*, of which 750 copies were printed.

**José Belisario Ancán Pilquián**, also a small farmer, is the author and translator of very simple poems, in the best sense of this word; they are even innocent, in the sense that they have not been contaminated by foreign literary traditions. In his “Lamentación de una señorita embarazada” [Sorrows of a Pregnant Young Lady], for instance, the first three verses of the poem are the same three that appear at the end: “A la orilla de una quebrada, / A la orilla de un totoral, / A la orilla de una quebrada.”<sup>1</sup> In this way, the natural landscape frames the situation, which is presented in a simple manner: “Pasaba llorando / La ‘lacha’ enamorada, / Cuando quedó embarazada” (Aguilera Milla et al. 1987, 33).<sup>2</sup>

Small farmers are also **José Gregorio Blanco**, author of various short stories in Mapuche and Spanish, and **Pedro Efraín Aguilera**, traditional folklore singer and composer, and author of *Pu pewenche tañi nūsol dungu / La Historia de los pewenche* [The History of the Pewenche]. And it is very likely that the most renowned names of this new Mapuche literature are those of Leonel Lienlaf, Rosa Zurita, and Elicura Chihuailaf.

Poet **Leonel Iván Lienlaf** was born and raised in the community of Alepue, in a very small reservation of the Valdivian coast. In 1989, at only twenty years of age, he published a bilingual edition (Mapudungun-Spanish in facing pages) of his book of poems *Se ha despertado el ave de mi corazón* [The Bird of My Heart has Awakened] in Santiago, Chile. As one of the poems that belong to this book explains, his poetry seeks to rescue the language and the expression of his people, here too, in the frame of a close connection to the land:

---

<sup>1</sup>[By the edge of a ravine, / By the edge of the reeds, / By the edge of a ravine.]

<sup>2</sup>[Walked by, crying, / The ‘lacha’ in love, / When she became pregnant.]

He corrido a recoger en las llanuras,  
 en la playa,  
 en la montaña,  
 la expresión perdida de mis abuelos<sup>3</sup>

This search also involves the rescue of the “silence” and the “dream of [his] people” (Lienlaf 1989, 101).

**Rosa Zurita** changed her name to the native **Rayen Kvyeh**, which means “Flower of the Moon.” Director of the Trigal Theatre in Concepción, and prisoner during Pinochet’s dictatorship, she went into exile in 1981, in Germany. There, she began writing, in bilingual Mapuche-German format, a book of poems that soon after, in 1997, she published in a bilingual Mapuche-Spanish edition as *Wvne coyvn ñi kvyeh / Luna de los primeros brotes* [Moon of the First Sprouts]. This was the first volume of a trilogy, followed by *Luna de la cenizas* [Moon of Ashes] and *Brotos de luna llena* [Sprouts of Full Moon]. The trilogy tells the history of the Mapuche people since the arrival of the Spanish: “*Luna de los primeros brotes* is about the time of the fight against the Spanish; *Luna de la cenizas* covers the fight against the Chileans, as well as the Chilean independence and the coup of 1973; and *Brotos de luna llena*, lastly, is a text of the present and the future, of the hopes of the Mapuche people and of how Chilean society should be” (Moens 1999, 59).

The titles are symbolic of how the agricultural world is connected to the land and its harvests: the “first sprouts” symbolize the over 300 years of Mapuche resistance until the Chilean independence; the “moon of ashes” represents the darkest pages of Mapuche history, periods without hope, without harvests: “When there is a moon of ashes everything burns, nothing can bloom, and finally the earth becomes useless,” the author has written; the “sprouts of full moon” symbolize the victory of the Mapuche people. In particular, the book *Wvne coyvn ñi kvyeh / Luna de los primeros brotes* “is a good example of the double-register phenomenon [...]. The language in which Rayen Kvyeh writes the first version of her poetic texts is sometimes Spanish and sometimes Mapudungun,

---

<sup>3</sup>[I have run to gather, in the plains, / in the beach, / in the mountain, / my grandparents’ lost form of expression.]

despite the fact that it is easier for her to first write the texts in Spanish and then translate them into Mapudungun” (Moens 1999, 58).

**Elicura Chihuailaf** has a degree in obstetrics from the University of Concepción and is director of two literary magazines, translator of Pablo Neruda into Mapudungun, and author of various collections of poems: *El invierno y su imagen* [Winter and its Image], *En el país de la memoria* [In the Country of Memory], *A orillas de un sueño azul* [On the Shores of a Blue Dream], *De sueños azules y contrasueños* [Of Blue Dreams and Counter-Dreams], and *Sueños de luna azul* [Dreams of a Blue Moon]. He has participated in conferences and poetic lectures in Mexico, Sweden, Holland, Italy, France, and Germany. A large part of his poems has been translated into eight languages—Italian, English, and German among them. The book *De sueños azules y contrasueños* is bilingual in its entirety:

Each one of the poems appears [...] in two versions [...] which are equivalent and parallel. The double-coding, or double-register, [is] characteristic of Chihuailaf’s work. It should be noticed that he was one of the first to write bilingual poetry in Mapudungun and Spanish; before his first publications, double coding was a practically unknown phenomenon in Chile [...]. “For a long time—he wrote—I had to basically eat my bread in Spanish, because of the educational system and because I had to move far away from my grandparents’ home [his grandmother never learned Spanish]. At first I wrote more in Spanish than in Mapudungun. However, I later regained my use of both writings. I believe that today I experience them in a balance.” [*El Mercurio*, 21.9.1996]. (Moens 1999, 65)

It has been said, and truly so, that the literature of Paraguay is one of the most underrated in Spanish America. Indeed, even less known is this country’s literature in its indigenous language, Guarani. Yet, it is actually a booming literature, born under the shelter of a large number of speakers of Guarani, a language that since 1992 has been protected by the 140th article of the new Constitution of the Republic of Paraguay, which made it the co-official language along with Spanish: “Paraguay is a multicultural and bilingual country. Spanish and Guarani are its official languages. The law shall establish the modalities under which each of them is to be used. The native languages, like those of other minorities, are a part of the Nation’s cultural heritage.”

In this context, there appears a contrast between Mapuche literature in Chile and Guaraní literature in Paraguay. In the first place, neither Guaraní literature nor bilingual Guaraní-Spanish editions are a recent phenomenon. The indigenous literary revival began in Paraguay long before than in other Latin American communities. For instance, **Narciso Ramon Colman's** *Nuestros antepasados: Poema etnogenético y mitológico* [Our Ancestors: An Ethnogenetic and Mythologic Poem], written in Guaraní and then self-translated into Spanish, was published under the pseudonym Rosicrán as early as 1936. In second place, we can add that Guaraní has not been a *shameful* language, which had to be brought back from oblivion little by little. A brief survey of Guaraní authors, all of them translators of their own work into Spanish, provides us with the following figures: **Epifanio Méndez Fleitas**, essayist, composer, poet, and journalist, who directed the newspaper *Patria* for several years; **Félix de Guaranía**, pseudonym for Félix Giménez Gómez, co-founder of the Linguistics Institute of Paraguay, author of several Guaraní grammar and language books and of a bilingual Spanish-Guaraní dictionary, and official co-translator of the Paraguayan National Constitution into Guaraní; **Lino Trinidad Sanabria**, Professor at the National University of Asunción, translator of *Platero y yo* [Platero and I] into Guaraní, and also one of the co-translators of the National Constitution into Guaraní; **Rudi Torga**, actor and theatrical director, journalist, director of the Teatro Popular de Vanguardia [Popular Theatre of the *Avant-Garde*], and founder and director of the Teatro Estudio Libre [Free Studio Theatre]; **Susy Delgado**, who studied sociology at the Complutense University in Madrid, received a grant from the Goethe Institute at Berlin, was responsible for the cultural section of the newspaper *La Nación* [The Nation] of Asunción and directed the cultural program of Asunción's City Library; and **Martín Almada**, Doctor in Educational Sciences by the National University of La Plata, Argentina. To this survey, it is important to add the experience of exile that many of these Paraguayan intellectuals suffered during the dictatorship of General Alfredo Stroessner. In fact, Martín Almada endured torture, was held at a concentration camp, and was imprisoned, and he was not the only one.

The literary genres also present some differences: while Mapuche aboriginal literature is mostly poetry, in Guaraní the variety of genres

is much larger and it ranges from poetry to theater and from popular songs to narrative and the essay.

On the other hand, there is something they both have in common: most Guaraní authors tend to translate their own works into Spanish, too. This is a clear constant of indigenous literature in Spanish America.

Among translators of their own works from Guaraní to Spanish throughout the twentieth century, we find the following authors (some of them deceased): **Julio Correa** (+954) is the author of the play, *Kary Pokâ / Los mal comidos* [The Poorly Fed], a social drama in three acts, in bilingual edition. **Félix de Guaranía** (+2011), in his books of poems, translates his work into Spanish, including the text “¡No encadenen mi voz!” [Do not put my voice in chains!], with memories from the period of dictatorship, censorship, and exile: “el silencio, / el miedo / amordaza la vida.”<sup>4</sup> The poem asks about the loss of freedom to use words: “¡Qué pasa que mi tierra / ha perdido la palabra!”<sup>5</sup> The claim for this freedom is connected to the freedom of movement across one’s own land: “¡No encadenen la voz, / dejen que ande los caminos, / que busque los espacios,” as well as with the hope for renovation: “que se renueve la vida / en mi tierra!”<sup>6</sup> (Guaranía 1997).

I could fill these pages with details of the bilingual literary production of **Rudi Torga**, **Graciela Martínez**, **Sabino Giménez Ortega**, and **Feliciano Acosta**, collector of popular stories and legends, or **Pedro Encina Ramos**, with his work *Vientos del alba* [Winds of the Dawn], a collection of poems and glosses in both languages, of **Zenón Bogado**, with four collections of bilingual poems, of **Lino Trinidad Sanabria**, author of a bilingual collection of Guaraní legends, myths, fables, and tales, of **Tory Lubeka**, bilingual poet, narrator, and dramatic actor, president of the Society of Guaraní Artists and Writers, and of **Martín Almada**, whose first collection of poems, *Las manos vacías* [Empty Hands] (1986), composed in prison and during exile, includes

---

<sup>4</sup>[the silence, / the fear / put a muzzle on life.]

<sup>5</sup>[What is happening to my land! / It has lost its words!]

<sup>6</sup>[Do not put the voice in chains, / let it roam the roads, / let it search for spaces, / let life renew itself, / in my land!]

self-translations of the original Guarani texts. In one of these poems, for instance, he explores the disillusion of workers in the face of false promises of improvement and the exploitation they suffer:

Forjando mil ilusiones,  
te anidas en la tierra  
.....  
para quedarte lo mismo  
con esas manos vacías.<sup>7</sup>

The motive of the “manos vacías” [empty hands] recurs throughout the poem, as the verses denounce the land owner’s false praise of the worker’s “raza bravía” [brave race] and the injustices they suffer, such as the lack of educational opportunities and, therefore, of a future for their children. The text closes with a call for action, in which the motive of the hands is given a new meaning: “hay que romper las cadenas / con esas manos bravías” [the chains must be broken / with those brave hands] (Antequera 1986).

One of the best-known Paraguayan writers is **Susy Delgado**, author of various poem collections in Guarani. She translated her book *Tataypyre* (1992) into Spanish herself, under the title *Junto al fuego* [By the Fire], as well as *Ayvu membyre / Hijo de aquel verbo* [Son of that Verb] of 1999, a collection of thirty-four poems in bilingual Spanish-Guarani edition. The following is the Spanish version of poem 29, a very intimate piece:

Que llovizne así  
un sonido tímido  
despaciosamente,  
dulcemente fresco.  
Que lama la piel,  
que penetre hondo,  
ovillándose

---

<sup>7</sup>[Forging a thousand illusions, / you nest in the land / ..... / only to be left, anyway, / with those empty hands.]



en el fondo  
de mi alma.<sup>8</sup>  
(Delgado 1999, 64)

Ecuador doesn't count with a list of indigenous writers as large as Chile's, and much less Paraguay's. Nevertheless, attention must be paid to **Ariruma Kowii**'s notable literary personality. Poet, lawyer, professor, and contributor to Quito's newspaper *Hoy*, Kowii writes in Quechua and Spanish. He is, in fact, one of the few poets who have published in Quechua. The critic Mamerto Torres has called him "the spokesman of his generation" (1994, 83). I will not dwell in the survey of his work, but I would like to include a long representative poem of his, written first in Quechua and then translated by him into Spanish. It is poem number 10 in the book *Tsaisik: Poemas para construir el futuro* [Poems to Build the Future], which is already a very revealing title:

Ya es suficiente  
demasiado tiempo hemos soportado  
esto se acabó ¡karaju!  
[.....]

Nos prometieron paz  
y nos hicieron la guerra  
— sus golpes siempre fueron a traición—  
nos esclavizaron con su religión y sus leyes  
y con sus leyes cavaron la tumba  
de miles de los nuestros  
nos cercaron en Estados  
para debilitarnos.

Sí  
ya es suficiente

---

<sup>8</sup>[May it drizzle like this / a timid sound / quietly, / sweetly cool. / May it lick the skin, / may it penetrate deep, / wounding itself / into the bottom / of my soul.]

por mucho tiempo la injusticia  
ha sido la plegaria demoledora  
que ha pisoteado el regocijo  
de nuestro aire.

Sí  
ya es suficiente  
demasiado tiempo hemos soportado  
ya no más díostepague  
ya no más taita curita!  
ya no más amito su mercé  
ya no más waukiku  
de la Unitate Estates!  
ya no más besar la mano  
o arrodillarse humildemente  
ante el opresor  
esto  
se acabó  
¡carajo!.

Ahora kichua runas  
hay que levantar  
el cuerpo andrajoso del alba  
hay que coronar la cabeza anciana  
de nuestras sagradas montañas  
con la uma watarina  
de las mujeres!  
ahora kichua runas  
hay que unirnos  
a los demás pueblos indios  
hay que unirnos con todos los pueblos  
que quieran seguir siendo  
ellos mismos  
ahora pueblos en lucha  
guerreros de antaño  
trovadores nacidos  
de la más aguda espina  
hay que apuntar bien  
con nuestras warakas  
hay que aventarlas fuerte

y con pulso seguro  
para que lleguen justo  
al enemigo!

Ahora  
hay que tocar fuerte  
nuestros tambores  
para que todos vengan  
para que vengan todos  
a compartir el baño ritual  
del inti raimi  
para que de esta forma  
absolutamente todos avancemos  
para que nadie en ningún momento  
y bajo ningún pretexto  
dé paso atrás  
¡Compañeros!<sup>9</sup>  
(Kowii 2000, 63–68)

Now, taking into account the territory that runs between the Panama Isthmus and Guatemala, “it is incredible,” as Fernando Peñalosa once wrote, “that merely ten years ago all the books written about the Mayas were not written by Mayas. The Mayan voice had not been heard. Others were speaking for the Maya. Now they speak for themselves, they do not need others to speak for them” (Peñalosa 2002). The first compilations of traditional oral literature were made by indigenous institutes in Mexico and Guatemala, and then by the Summer Linguistic Institute of the North American Evangelist missionaries, who edited fragments of oral literature and practical handbooks in

---

<sup>9</sup>[It is enough / too long have we endured / this is over / damn it! [.....] // We were promised peace / and war was made against us / —their blows were always made in treason— / they enslaved us with their religion / and their laws / and with their laws they dug the graves / of thousands of our own / they fenced us into States / in order to weaken us. // Yes / it is enough / for a long time, injustice / has been the demolishing prayer / that has treaded on the joy / of our air. // Yes / it is enough / too long have we endured / no more ‘maythelordrepayyou’ / no more ‘father priest’! / no more ‘my lordy your mercy’ / no more ‘*waukiku* / of the United States’! / no more kissing hands / or kneeling humbly / before the oppressor / this / is over / damn it! // Now

indigenous languages. In fact, Mayan literature written by the Maya—as Peñalosa would call it—began to be published in the 80s, mostly in bilingual editions. It should be considered that until 1987 there was no official alphabet for each of the twenty-one indigenous languages that are currently spoken in Guatemala. Usually, those bilingual editions contained original versions in one of the Mayan tongues (e.g., Akatek, Q'anjob'al, Popti', or Chuj) and their corresponding Spanish translation. Lately, there is also register of original Spanish versions translated into Maya, and frequently, as in the southern regions, the translations are made by the authors themselves.

I will only mention three representative authors in three different languages. One of the most notable Guatemalan authors in the Mayan language is **Gaspar Pedro González**, who holds a college degree in educational planning and is an artist, speaker, professor of language and literature at Mariano Gálvez University, official of the Ministry of Culture, and member of the Academy of the Mayan Languages of Guatemala. He is also the author of the first novel written in the Mayan Q'anjob'al language, translated into Spanish under the title *La otra cara* [The Other Face] and into English as *A Mayan Life* (1995). It is the longest literary work ever written in a Mayan language. González has also written a history of Mayan literature, a second novel, *El retorno de los mayas* [The Return of The Maya] (1998), *already* translated into English, and a book of poems, *Palabras mayas: poemas en maya q'anjob'al y español* [Mayan Words: Poems in Maya Q'anjob'al and Spanish], to which the composition “La palabra” [The Word] belongs. This text highlights the role of the “Abuelo viejo” [Old Grandfather], from whom the “I” in the poem takes up the word: “ésta, con la que amarraste a las piedras /

---

*kichua runas* / we must lift / the ragged body of the dawn / we must crown the ancient head / of our sacred mountains / with the *uma watarina* of the women! / now *kichua runas* / we must unite / with the other indian people / we must unite with all the people / who wish to continue being / themselves / now people in conflict / warriors of old / poets born / of the sharpest thorn / we must aim well / with our *warakas* / we have to through them with strength / and with a steady pulse / so that they arrive precisely / upon the enemy! // Now / we must loudly / play our drums / so that they all come / so that they come, all, / to share the ritual bath / of the *inti raimi* / so that in this way / absolutely all of us shall advance / so that no one at any moment / and under no pretext / shall take a step back, / Comrades!

nuestra historia, / Abuelo viejo.”<sup>10</sup> And it is interesting to note that, in the end, the poetic tradition is not presented as a form of relay or replacement, but as the access to a shared experience:

Y al compás de nuestro tambor  
 nos sentamos a la orilla del mundo  
 a rumiar nuestra palabra.  
 Abuelo Viejo.<sup>11</sup>  
 (González 1998, 3)

**Humberto Ak’abal** writes in the Mayan language K’iche’. He used to be a shepherd in the highlands of Guatemala, but today he is one of the most renowned indigenous writers in all Spanish America. With a poetic work that has been translated into six languages, Ak’abal received the 2003 Miguel Ángel Asturias national literary prize, which he rejected because Asturias is the author of a thesis that Ak’abal considers offensive to the indigenous people of Guatemala. In his thesis, “El problema social del indio” [The social problem of the Indian], Asturias qualified the indigenous race as decadent. Ak’abal also won the continental prize Canto de América de Literatura en Lenguas Indígenas [Song of America for Literature in Indigenous Languages] and the international poetry prize Blaise Cendrars in 1997. Among his collections of poems are *Tejedor de palabras* [Weaver of Words] (1996) and *Palabramiel* [Honeyword] (2001), both written in Quiche and translated into Spanish by the author.

---

<sup>10</sup>[I take up the word: / ..... /this one, with which you tied to the stones /our history, /Old Grandfather.]

<sup>11</sup>[And to the beat of our drum /we sit at the edge of the world /to ruminate our word. /Old Grandfather.]

**Santos Alfredo García Domingo** is a poet who writes in the indigenous Mayan language Popti'. He has published his work in a largely closed environment, quite at the margins of commercial circuits. He has several blogs and poems on the Internet, among them, "Sangre poeta" [Poet Blood], where writing is linked with blood in a double sense. On the one hand, they are related to the poet's sadness: "Cuando escribí / mis primeras letras, / mis lágrimas / eran de sangre."<sup>12</sup> On the other hand, they can also represent a connection with his elders: "¿O son mis penas / o la descendencia de mis padres / la que anido en mi pecho?"<sup>13</sup> It is this possibility that makes his poetry a "a song of hope."

Not too long ago, Waldman wrote that "within the vast and diverse Mexican cultural realm, one of the most interesting recent occurrences is the appearance of what has been called 'indigenous literature,' the written production of indigenous peoples in their original language or in bilingual format (native language and Spanish)" (2005, 63). At the same time, critic Juan Gregorio Regino signaled that "the emergence of this [indigenous Mexican] literature is one of the most relevant happenings of Mexican culture in the twentieth century" (2005, 3). The truth is that of the over sixty indigenous languages spoken in Mexico (15% of the national population), indigenous literature is being written in twenty-five of them. Today, there are so many authors creating literature in an indigenous Mexican language and then translating their work into Spanish that I can barely mention their names in the brief space of these pages. They write in Zapotec (**Víctor Terán**, with his poem collections *Cuando mañana amanezca* [When Tomorrow the Morning Comes] and *Como un sol nuevo* [Like a New Sun], **Macario Matus**, with his poem "Dios del sueño" [The God of Sleep], **Mario Molina**, author of the bilingual volume *Volcán de pétalos* [Volcano of petals], **Víctor de la Cruz**, **Javier Castellanos**, **Natalia Toledo**); in Mayan (**Leovigildo Tuyub**, with his *Breve historia del pueblo de Molas* [Brief history of the town of Molas]; **Gerardo Can**, with *La virgen de la Candelaria* [Virgin of the Candelaria]; **Santiago Domínguez Aké**,

---

<sup>12</sup>[When I wrote /my first letters, /my tears /were made of blood.]

<sup>13</sup>[Is it my woes /or my parents' ancestry /what I nest in my chest?]

with *La vida de Felipe Carrillo Puerto y su memoria en Muxupip* [The Life of Felipe Carrillo Puerto and his Memory in Muxupip]; **Jorge Cocom**, **María Luisa Góngora**, **Javier Abelardo Gómez Navarrete**); in Nahuatl (**Natalio Hernández**, **Librado Silva**); in Tarahumara, or Raramuri (**Patricio Parra**); in Tojolabal (**María Roselia Jiménez Pérez**, who writes in Tojolabal and Spanish); in Mixtec (**Carlos España**); in Mazatec (**Juan Gregorio Regino**, **Humberto Prado**); in Huichol (**Gabriel Pacheco**); in Tzotzil (**Alberto Gómez**); in Hñahñu (**Thaayrohyadi Bermúdez**, **Jesús Salinas**); in Chontal (**Auldárico Hernández**, **Isaías Hernández**); in Mazahua (**Fausto Guadarrama**).

I will dwell on only two of these authors, one in Nahuatl and another in Zapotec. **Natalio Hernández** is a bilingual Nahuatl-Spanish professor. He has written many essays on indigenism and indigenous education. He taught Native American studies in 1993 at Casa de América, Madrid, and that same year he was elected first President of the Steering Committee of Writers in Indigenous Languages. He has also been vice-director of the Program for Indigenous Languages and Literatures of the General Office of Popular Cultures of the National Council for Culture and the Arts. He won the 1997 Prize for Literature in Indigenous Languages of the above-mentioned Council and the 1998 Bartolomé de la Casas Prize, of the Spanish Secretary for International Cooperation. He is the author, and translator, of the bilingual volume *Canto nuevo de Anáhuac* [New song of Anahuac] (1994), published in Nahuatl and Spanish on facing pages. Included in this work is the poem “Na ni indio” / “Yo soy indio” [I am indian], representative of the feelings that animate the new indigenous literatures. Its Spanish version is offered below<sup>14</sup>:

Yo soy indio:  
 porque así me nombraron los hombres blancos  
 cuando llegaron a esta tierra nueva.

---

<sup>14</sup>Natalio Hernández has recently remarked that this poem was originally written in 1980, in the context of the movement for the revindication of indigenous languages, and that he now identifies himself as “Nahua,” “Mexica,” or “Aztec” (Personal communication with the author, May 16th, 2018).

Yo soy indio:  
por ignorancia de los hombres blancos  
al llegar a las tierras que gobernaban mis abuelos.

Yo soy indio:  
porque así me señalaron los hombres blancos  
para justificar su dominio y discriminación.

Yo soy indio:  
porque así nos llamaron los blancos  
a todos los hombres de este continente.

Yo soy indio:  
ahora me enorgullece esta palabra  
con la que antes se mofaban de mí los hombres blancos.

Yo soy indio:  
ahora no me avergüenza que así me llamen,  
porque sé del error histórico de los blancos.

Yo soy indio:  
ahora sé que tengo mis propias raíces  
y mi propio pensamiento.

Yo soy indio:  
ahora sé que tengo rostro propio,  
mi propia mirada y sentimiento.

Yo soy indio:  
ahora sé que soy verdaderamente mexicano,  
porque hablo el idioma mexicano, la lengua de mis abuelos.

Yo soy indio:  
ahora se alegra mucho mi corazón  
porque viene un nuevo día, un nuevo amanecer.

Yo soy indio:  
ahora siento que pronto acabará esta tristeza,  
otra vez podrá reír mi corazón y ser más fuerte.

Yo soy indio:  
ahora puedo contemplar la belleza de la danza,  
escuchar la música y el canto.

Yo soy indio:  
ahora puedo escuchar  
la palabra de los ancianos.

Yo soy indio:  
ahora vuelve a darme raíces la tierra:



nuestra Madre Tierra.<sup>15</sup>  
 (Hernández 1994, 17–19)

**Javier Castellanos Martínez**, cultural promoter, has edited several audios with lyrics and songs in the Zapotec language. He received a grant from the National Fund for Culture and the Arts in the field of indigenous literature and languages. Fluent in Zapotec and Spanish, he is the author of two bilingual collections of poems: *Palabras del corazón* [Words of the Heart] and *Mi pueblo y su palabra* [My People and their Word], and two novels, also bilingual: *Relación de hazañas del hijo del relámpago* [Tales of Feats of the Son of Lightning] and *Cantares de los vientos primerizos* [Songs of the First Winds]. The latter is a seven-chapter novel, which instead of placing the versions on facing pages alternates them, one chapter first in Zapotec and then in Spanish. This is the first novel in the Zapotec language and its Spanish version begins like this:

### Capítulo I

#### El principio

Ya quedó lejos el tiempo cuando salí de nuestro pueblo, salí gracias a la pobreza que padecemos, salí porque mis finados padres ya no querían que yo viera los sufrimientos por los que ha estado pasando nuestro pueblo.

Al salir tuve que atreverme a mezclarme con lo que no es nuestro y por eso es que ahora yo sé, yo entiendo de cosas que muchos no comprenden

---

<sup>15</sup>[I am indian: / because I was thus named by white men / when they arrived to this new land. // I am indian: because of the ignorance of white men / when they came to the lands that my grandparents ruled. // I am indian: / because I was thus signaled by white men / to justify their rule and discrimination. // I am indian: / because this is what the white called us, / all the men in this continent. // I am indian: / now I am proud of this word / with which white men used to mock me. // I am indian: / now I am not ashamed to be called so, / because I know of white people's historical mistake. // I am indian: / now I know that I have my own roots / and my own way of thinking. // I am indian: / now I know I have my own face, / my own gaze and feelings. // I am indian: / now I know that I am truly Mexican, / because I speak the Mexican tongue, the language of my grandparents. // I am indian: / now my heart is very happy / because a new day comes, a new dawn. // I am indian: / now I feel that this sadness will soon be over, / once again my heart will be able to laugh and be stronger. // I am indian: / now I can behold the beauty of the dance, / listen to the music and the singing. // I am indian: / now I can hear / the words of the elders. // I am indian: / now the earth gives me roots again: / our Mother Earth.]

y no entienden y a veces ni siquiera se imaginan que puedan existir; como, por ejemplo: el lugar al que llegué cuando salí de este pueblo, era una casa en donde había muchos niños como yo, cuando llegué no me di cuenta que eran niños causantes de daños: niños que habían matado a sus compañeritos, algunos a sus padrastros; había niños que les gustaba robar y también había niños cuyos padres estaban en la cárcel o que eran inválidos y por lo tanto, no podían mantener a sus hijos, y los demás, eran huérfanos; en cambio yo, en aquel entonces todavía vivían mis padres, no estaban inválidos, no estaban en la cárcel y yo no, en aquel tiempo, había hecho algo indebido. ¡Ay!, de nosotros que nacimos junto a hierbas, con tal de salir de la pobreza, con tal de salir del lugar...<sup>16</sup>

(Castellanos Martínez 1994)

## Two Final Reflections

It is time now for me to roll up the sails I have been unfurling through these pages. With these quick brushstrokes I have only sought to insist on a very particular aspect of the current process of the formation of a new hybrid literary identity in the American continent. I would only like to add two final reflections.

An aspect that must be noted is that all these bilingual texts, be they Mapuche, Mayan, Zapotec, Guarani, or Quechua, usually translated by their author into Spanish, occasionally present significant textual variations between the two versions. These variations can be problematic for a translator who may later attempt to turn this work into

---

<sup>16</sup>[Chapter I: The beginning. /The time when I left our town lies far in the past; I left because of the poverty we suffer, I left because my late parents no longer wanted me to see the suffering our town had been enduring. /Upon leaving I had to be brave and mix with what is not ours, and this is why I now know, I understand things that many do not comprehend and do not understand and sometimes cannot even imagine exist; such us, for instance: the place where I arrived when I left this town, it was a house where there were many other children like me, when I arrived I did not realize that they were children who had caused damage: children who had murdered their little classmates, some of them, their stepparents; there were children who liked to steal and also children whose parents were in jail or were disabled and, therefore, could not provide for their children, and the rest, they were orphans; instead, I, at that time, my parents were still alive, they were not disabled, they were not in jail and, back then, I hadn't done anything wrong. Oh! we who were born among the weeds, if we can get out of poverty, if we can get out of the place...]

a third language—let us say, English, Turkish, Czech, or Portuguese. If the Guarani author, exercising his authorial freedom, has generated in Spanish a poem that does not exactly reflect its own Guarani original, which of the two versions, which of the two faces of the poem should be translated into English? or into Italian? For both of them are original texts, both are backed by and sustained in the *auctoritas* of their author.

Translator Susan Smith Nash ran precisely into this problem when she tried to translate into English the bilingual poem collection *Tataypype /Junto al fuego* [By the Fire], written by Paraguayan author Susy Delgado. Obviously, she had to make some personal choices, different from those another translator may have made:

Translating *Junto al fuego* into English presented itself to me as a very special challenge [...]: It is very tempting to say that the Guarani version is more interesting than the Spanish one, but that is not precisely the correct way to contemplate her work. They are different versions and yet, in theory, they are the same poem [...] in spite of which, I found myself full of questions when I began trying to decide how to translate these bilingual Guarani-Spanish poems into English. A very special challenge resulted from the fact that the two versions, the Guarani and the Spanish, are sometimes very different from each other. And, nevertheless, they were versions of a same poem, so that the most adequate thing to do seemed to be generating a single English translation. The process that took me to make a decision ended up being utterly stimulating and provocative, as I saw myself forced to deliberately choose meanings: Did I want to accentuate the growth and development of the personal relationships that are in the foreground of the Guarani text? Or rather: did I want to communicate the relative simplicity of the facts and actions, which is what the Spanish text emphasized? I ended up making my own choice, based on personal goals: to promote in the English speaking audience an appreciation of the Paraguayan-Guarani culture. (Nash 2001, 140–142).

These and many other American authors that are not featured here—bilingual authors, translators of their own work to the *other* language—are witnesses of new times in Spanish-American literary culture. They are also active agents of a new transculturality, giving testimony, all of them, of a new voice with multiple tones and registers, sometimes full

of nostalgia for times past and sometimes assertive of the present, sometimes in search of roots and sometimes full of glances at the future: a new voice directed, on the one hand, at a new audience made up of readers of indigenous languages, and on the other hand—in translation—at a Spanish-speaking audience who, until recently, was unaware of such a proximate reality, on occasions, as it were, just around the corner on the next street.

These (and many other) American authors have placed themselves on the frontier that until now had separated their two languages—and their two cultures. However, this liminal place has become the stage for a newfound transcultural dialectic between *us* and *them* (Waldman 2005, 70), and also the stage for a dialog between languages, cultures, and societies in contact: a special type of dialog in which each author, by translating himself, is the unique protagonist. In fact, we are witnessing a dialog turned into an interior monologue in two languages, which is at the same time a dialog between two cultures. This is certainly striking, to use a relatively neutral term. In any case, as it has been recently said, “the design of new ethnic, linguistic and cultural identities is being made with these reeds, and in some [Spanish American] countries they are managing to mobilize important sectors of the indigenous populations” (Gutiérrez 2009, 7).

Consider what I have said so far only as the reflections and opinions of somebody who has been interested in self-translation for many years now, somebody who, from the other side of the Atlantic, has been surprised, perhaps due to ignorance, by the burgeoning world of indigenous literary self-translation in Spanish America, and who had the idea, perhaps the audacity, to put these reflections into writing.

## Bibliography

See Bibliography on pp. 46–47.



# Self-Translation in Contemporary Indigenous Literatures in Mexico

Eva Gentes

In self-translation studies, there is no more doubt that self-translation as a literary practice is much more widespread than generally assumed (Cordingley 2018). While researchers initially focused on migrant authors and their individual self-translation practices, they have become increasingly interested in the conditions of literary production and reception of the so-called auto-traducteurs sédentaires, i.e., “des écrivains nés et évoluant d’entrée de jeu dans une communauté bilingue” (Grutman 2015, 11). Most research on self-translation in bilingual communities has so far been dedicated to the practice of literary self-translation in several multilingual regions in Europe.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>For an overview of literary self-translation in Spain, see Parcerisas (2007), Grutman (2011), Dasilva (2009), and Manterola Agirrezabalaga (2011), in France see Ar Rouz (2015), Hupel (2015), and Forêt (2015). Self-translation in Gaelic literature is discussed in Krause (2013). Especially relevant in this regard is the volume edited by Castro et al. (2017).

---

E. Gentes (✉)

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Düsseldorf, Germany

e-mail: [eva.gentes@uni-duesseldorf.de](mailto:eva.gentes@uni-duesseldorf.de)

© The Author(s) 2019

L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autoraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_3](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_3)

A peculiarity of this “intra-state-self-translation” is that these authors frequently write their works in a less widespread language and then translate them into the dominant language of their region (Ramis 2013, 99). These self-translations are therefore primarily “supra-self-translations” (Grutman 2011, 81). Depending on language status, writing in the lesser-used language is seen as a contribution to language survival, while self-translation, on the other hand, can be understood as either a support or threat to this objective (Grutman 2011, 81).

Self-translation from and into Spanish plays a central role in the Indigenous literatures of Mexico, a country that “has the largest population of speakers of indigenous languages (ILs) and presents the highest cultural diversity in the Americas, with regard to the number of languages spoken” (Terborg and García Landa 2007, 117). The current political interest “to promote, preserve and develop indigenous languages” has led to an increasing number of poets writing in or translating into their native languages (Baldauf and Kaplan 2007, 25). Given how widespread literary self-translation is in Mexico, there is surprisingly little research to date. The aim of this article is to provide a panoramic overview of self-translation from and into Indigenous languages among contemporary Mexican writers.<sup>2</sup> It will first give a brief outline of the peculiarities of the Mexican cultural and political context, demonstrating how both linguistic variety and language policy shape the literary field and consequently determine the conditions of literary production in Indigenous languages. It will then examine the practice of literary writing and self-translation among authors from different linguistic backgrounds, such as Zapotec poets Natalia Toledo Paz and Irma Pineda Santiago as well as the Maya-Yucatec poet Briceida Cuevas Cob. Finally, it will discuss how their bilingual works are being further translated into other languages, especially English, and the role that this process can play in linguistic conservation and revitalization.

---

<sup>2</sup>Parts of this article have been previously published in German in Gentes (2016, 2017).

## Linguistic Diversity in Mexico

In comparison with other plurilingual societies, Mexico's linguistic diversity is quite extraordinary. In addition to Spanish, the "official language of the government and the first language of 90 per cent of the population" (Terborg and García Landa 2007, 122), the *Catálogo de las lenguas indígenas* (2008), published by the *Instituto Nacional de Lenguas Indígenas*, lists 11 language families, 68 languages, and 367 varieties. According to the *Censo de Población y Vivienda 2010*, the five Indigenous languages with the most speakers are: Nahuatl (1,586,884), Maya<sup>3</sup> (796,405), Mixtec (489,630), Tzeltal (474,298) and Zapotec (434,201).<sup>4</sup> Spanish serves as a *lingua franca*, because it "is the only language that is consistently spoken and understood through the entire country; hence the ability to use Spanish communicatively brings important socioeconomic benefits" (Baldauf and Kaplan 2007, 26), as it "remains the language of communication with those who wield power" (Worley 2017, 293). While the value of speaking, writing, and reading in Spanish is obvious for Indigenous people, the need to acquire the same skills in their Indigenous language is less apparent. In order to promote and maintain these languages, it is therefore important to enhance their reputation among both Indigenous and non-Indigenous community members:

The use of indigenous languages and customs is regarded as outmoded and obsolete; the pressure to discard the 'outmoded and obsolete' is encountered directly daily in the workplace and indirectly from the younger generation attending schools in which indigenous people are underrepresented and subjected to discrimination. These same children return to their homes and practice such discrimination directly against their own parents and grandparents. (Baldauf and Kaplan 2007, 26)

---

<sup>3</sup>Although it is not further specified in the report, it is very likely that the number refers to speakers of Yucatec-Mayan, as has been pointed out to me by the linguist Carol-Rose Little, who is doing fieldwork with Ch'ol in Chiapas, Mexico.

<sup>4</sup>All speakers aged 3 and older were considered (see INEGI 2011).

Since Indigenous languages enjoy little prestige among native and non-native speakers alike, they are less widely used and risk imminent extinction. The situation is exacerbated by the lack of standardization. As the existence of a “written code” (Lüpke 2011, 312) is one of the most important steps in the process of language maintenance and revitalization, each Indigenous linguistic community should strive for a standardized alphabet and orthography. The first step in this process is agreeing on a “practical alphabet,” since “in contrast to Spanish, few indigenous languages have standardized orthographies” (Faudree 2013, 225). Researchers tend to be rather pessimistic about the question of whether and to what extent a language shift can still be achieved:

Given ongoing asymmetric conflict relations between Spanish (and English in the USA) and the indigenous languages (IL), the rapid reduction of monolingual IL speakers and the severe weakening of intergenerational mother tongue transmission may all serve as indicators that rising bilingualism may only be transitional in the ongoing process of language shift. (Hamel 2008a, 311)

At the beginning of the twenty-first century, the Mexican government followed several measures to preserve the country’s linguistic diversity:

[L]egislation of linguistic rights and indigenous education in Mexico went through significant changes in the time span of little more than a decade, from a first reference to the existence of indigenous people in the 1991 revision of the constitution to a specific body of linguistic rights and the creation of a National Institute of Indigenous Languages in 2005. (Hamel 2008a, 305)

With the adoption of the *Ley general de derechos lingüísticos de los pueblos indígenas* in 2003, a total of 62 Indigenous languages were officially recognized as national languages, and “speakers were granted the right to communicate in them in private and public space” as well as to receive bilingual school education (Hamel 2008a, 308). The law also initiated the establishment of the *Instituto Nacional de Lenguas Indígenas*



(INALI), with the task of “promoting, preserving and developing indigenous languages” (Baldauf and Kaplan 2007, 25). Nevertheless, practical implementation of the law is difficult, particularly with regard to the right to be educated in both the native language and Spanish:

In Mexico, a parallel system of ‘bilingual’ public education is supposed to use native languages during the whole first year of the elementary school. Nonetheless, even in this system, the textbooks used are in Spanish. Textbooks in native languages are only used as supplementary materials. (Valdovinos 2015, 92, n. 3).

The success of the implemented measures, however, is not only influenced by the availability and correct use of suitable material but also depends significantly on the acceptance and motivation of the respective groups of speakers, who ideally should have a “positive attitude toward their language and culture” (Grenoble and Whaley 2006, 12). As Hamel explains, Indigenous teachers tend not to share this attitude about their native language; instead, they “value Spanish and Spanish literacy as their most precious cultural capital.” Despite the favorable legal framework and some successful initiatives at the local level, Hamel concludes that as of 2008 “little change has occurred on the grass root level of bilingual education in the classroom” (Hamel 2008b, 316–320). Legal changes alone are therefore not enough to ensure the survival of Indigenous languages: “Despite the Mexican government’s good intentions, indigenous communities did not immediately adopt any initiative to promote the use of their own languages” (Valdovinos 2015, 80). Hence, it is crucial that the respective speakers value their own language and develop a genuine interest in maintaining it. Literature can play an important role in this process of appreciation:

[L]iterature, both in spoken and written form is a key crossover point between the life of a language and the lives of its speakers. Literature gives a language prestige; and knowledge of its literature enriches a language’s utility for its speakers. Both act to build the loyalty of speakers to their own language. (McKenna Brown 2002, 1)

Recognizing the central role of literature in the language maintenance process, the Mexican government is prepared to invest “hundreds of thousands of dollars each year supporting indigenous language literature, from annual grants to indigenous writers to publication series for indigenous literatures” (Faudree 2013, 21). The measures described in the next section are considered necessary because of the very complex framework that Carlos Montemayor has accurately depicted:

The development of the Indigenous writer is a more laborious and delayed process than that of the Mexican authors who write in Spanish. Not only is it an individual vocation, it is also a project with collective consequences, influenced by many aspects of an educational and social nature and by the choice of which alphabet to use [...]. Other challenges, such as their formal literary training come later. (Montemayor 2004, 5)

## Conditions of Literary Production in Indigenous Languages

Government institutions such as the *Instituto Nacional de Lenguas Indígenas* (INALI) and *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* constitute main actors in establishing the basic structures of a literary field in Indigenous languages in Mexico. In addition to scholarships and mentoring programs, they have created state-funded publishing houses and awarded literary prizes, many of which include the publication of the award-winning work.

Mayan poet Waldemar Noh Tzec (b. 1949) identifies fellowships for writers in Indigenous languages as the only mechanisms that enable full-time work on their literary projects: “Las becas nos permiten tiempos para producir [...] porque la mayoría no vivimos de la literatura; las becas son necesarias para todos, para los que comienzan, para los que estamos establecidos” (“Escribir en lengua originaria” 2014). Zoque poet Mikeas Sánchez (b. 1980), who works at a local radio station, describes the difficulties of including writing time in her everyday life: “I get up at two or three in the morning, to write until dawn breaks’

[...]. ‘I’ve had to give up a lot to write. My sleep, all the parties, even reading’” (Call 2012). It is therefore unsurprising that most renowned Indigenous writers have participated in one of the governmental mentoring programs, often led by writer, literary scholar and translator Carlos Montemayor (1947–2010), who “conducted research into the transcription of languages, carefully examining the literary potential of Maya, Tzotzil, Mazateco, Purépecha and Náhuatl” (Franco 2005, 461). Zapotec poet Natalia Toledo Paz (b. 1968) confirms that Montemayor played a significant role in promoting and training Indigenous authors: “Carlos Montemayor sabía cómo convencer a muchos en lo que él creyó: en los pueblos originarios de México. Apreciaba realmente a los creadores indígenas, así nos lo hizo saber siempre” (Flores 2012). While working with Montemayor during her fellowship, Toledo Paz became aware of the possibility of writing in Zapotec and decided to change her literary language: “Ahí empezó todo mi trabajo en zapoteco. Me dije: ‘Sí puedo publicar en mi idioma, sí puedo apelar al derecho que tengo —ahora ya es un derecho— a escribirlo y a leerlo, a vivir en mi idioma’” (Montero 2012). Her reflections reveal that scholarships and mentoring programs are important tools in training literary writers in Indigenous languages also in the sense that they enable authors to recognize the literary potential of their native languages and learn to use them creatively. Noh Tzec explains: “No hay diccionarios de retórica, de poética, tenemos que comenzar desde cero” (“Escribir en lengua originaria” 2014).

Noh Tzec himself became a mentor for the younger generation of Mayan writers. Briceida Cuevas Cob (b. 1969), who attended his weekly workshops for three years, recalls how this experience shaped her use of Maya-Yucatec as a literary language:

Fue primordial este proceso. En las sesiones la creación era en lengua maya, esto me permitió la reflexión en torno a la necesidad de distinguir la estructura del maya de la estructura de la lengua castellana. Fue novedosa para mí la extracción y análisis de las metáforas en la expresión cotidiana para luego hacer una serie de ejercicios para aprender a romper el lugar común. En esos primeros tiempos, me di cuenta que escribir en mi idioma me hacía sentir yo misma. (Villegas 2013)

Due to the long tradition of literary orality, writers in Indigenous languages lack literary models, especially in the genre of novels—the one exception being “the Zapotec of the Isthmus of Tehuantepec, the only indigenous language of Mexico to have a modern literary tradition, thanks in part to its political history” (Franco 2005, 462). Therefore, contemporary Indigenous authors are often pioneers in developing the genre in their language. According to Carlos Montemayor and Donald Frischmann, the Zapotec novel *Wila che be ze ihao* = *Cantares de los vientos primerizos* (1994) by Javier Castellanos Martínez (b. 1951) is “the first indigenous-language novel in Mexico” (2004, 155). Marisol Ceh Moo (b. 1974) is considered the first woman to write a novel in an Indigenous language. Her novel *X-Teya, u puksi'ik'al ko'olel* = *Teya, un corazón de mujer* (2009) is also considered the first novel written in Maya in Mexico (Del Valle Escalante 2014, 63, n. 15). Although her decision to go beyond literary traditions had her excluded from a Mayan writer group, Ceh Moo did not accept to be restricted in her genre choice: “Pero cuando se me exige que escriba apegada a géneros como el cuento, el mito, la leyenda, dije: ‘¿por qué escribir lo que ustedes desean?’ Yo quiero emprender el género de la novela” (García Hernández 2009).

A critical step in the development of the literary field in Indigenous languages was in founding the writers’ association *Escritores en Lenguas Indígenas, Asociación Civil* (ELIAC) in 1993, by 64 authors with different linguistic back-grounds, many of whom had begun as bilingual teachers and ethnolinguists, “all of them dedicated to linguistic revitalization and the promotion and defense of the use of Indigenous languages in all aspects of the lives of Indigenous peoples, including the use of Native languages in the creation of contemporary literature” (Regino and Hernández-Avila 2004, 121). Cuevas Cob was actively involved in the foundation of the association and recalls how essential these meetings with other Indigenous authors were, for not only discussing the problems inherent to writing literature in Indigenous languages but also to developing ideas for improving their situation at a local level:

En esas reuniones tratábamos temas como la situación de la lengua, nuestra materia prima, la falta de espacios dónde se difundiera nuestro

trabajo literario. Abordábamos como preocupación la falta de lectores. Las reuniones se hicieron a nivel local, estatal, regional y luego a nivel nacional. Llevábamos propuestas para responder a estas necesidades. Siempre nos íbamos de los encuentros cargados de compromisos de trabajo, para desarrollar en nuestro pueblo a favor del idioma y las literaturas en lenguas indígenas, volvíamos a nuestros lugares cargados también de nuevos ánimos para continuar en la labor. (Villegas 2013)

In addition to these meetings, ELIAC organizes workshops and hosts literary events. With the support of the *Secretaría de Educación Pública* (SEP), the writers' association also publishes its own book series: *Voces de antiguas raíces*.

In order to further foster literary works in Indigenous languages, governmental institutions established several literary awards. These literary prizes are particularly interesting for research on self-translation because authors must submit their unpublished manuscripts in both the Indigenous language and a Spanish translation. The most important literary awards for literature in Indigenous languages are the *Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas* and the *Premio de Literaturas Indígenas de América* (PLIA). The *Premio Nezahualcóyotl*, “basically the Pulitzer for indigenous languages” (Mihaly 2015), has been awarded by the *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes* (CONACULTA) every two years on average for a different genre since 1993. The prize is endowed with a cash prize (in 2018, it totaled 150,000 pesos) and, since 2000 it has also included publication of the submitted work in a bilingual edition in the series *Letras Indígenas Contemporáneas* (Editorial Diana). So far, the prize has been awarded sixteen times. In 2002 and 2006, two writers were named winners, and Kalu Tatyisavi (pseudonym: Carlos España; b. 1960, Mixtec) is to date the only two-time winner, rendering a total of seventeen authors in ten Indigenous languages who have been honored with this award; among them, seven are Zapotec writers. Only two women have received the award so far, namely Natalia Toledo Paz in 2004 and Marisol Ceh Moo in 2014.

Authors cannot apply for the *Premio de Literaturas Indígenas de América* (PLIA), which is “on its way to becoming the ‘indigenous

Nobel' for Latin America" (Shook 2015) but must be nominated for it. Since 2013, it has been awarded annually for a different genre to authors who have already made a decisive contribution to the development of Indigenous literature. In 2018, it was worth 300.000 pesos. The jury consists of two Indigenous writers and one international member, and the following six authors have received the prize so far: in 2013, Javier Castellanos Martínez (Zapotec, in the category "Trayectoria" [Trajectory]); in 2014, Esteban Ríos Cruz (b. 1962; Zapotec, "Poesía" [Poetry]); in 2015, Josías López Gómez (b. 1959; Tseltal, "Cuento" [Short Story]); in 2016, Jorge Miguel Cocom Pech (b. 1952; Mayan, "Narrativa" [Narrative]); in 2017, Hubert Malina (b. 1986; Tlapaneco, "Poesía" [Poetry]), and in 2018, Francisco Antonio León Cuervo (b. 1987; Mazahua, "Narrativa" [Narrative]). While the prize takes into account the linguistic diversity of the country, it is noteworthy that so far only male authors have received the PLIA award. Yet, some consider there is hope for change, since "scholar after scholar notes that the best and most prolific indigenous writers coming out of Mexico are women" (Ballew 2017).

In addition to their financial and symbolic value, literary awards play an important role in the dissemination of Indigenous literature, as they are not only "helping indigenous writing gain visibility in mainstream Mexican media" (Mihaly 2015) but are usually also associated with the publication of the awarded work. Publication possibilities for authors in Indigenous languages are rare and virtually non-existent without state support. Both the *Instituto Nacional Indigenista* (INI) and the *Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas* (CDI) initiated bilingual book series: The *Instituto Nacional Indigenista* (INI) published the series *Letras Mayas Contemporáneas* under the direction of Carlos Montemayor. The *Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas* (CDI) supported five authors—Manuel Espinosa Sainos (b. 1972; Totonaco), Irma Pineda Santiago (b. 1974; Zapotec), Briceida Cuevas Cob (Maya-Yucatec), Ruperta Bautista Vázquez (b. 1975; Tsotsil) and Esteban Ríos Cruz (Zapotec)—with the publication of their self-translated works as bilingual e-books in the *Letras Indígenas Contemporáneas* series. Although these governmental institutions offer authors the opportunity to publish, they also regard the publication primarily more as a "forma de preservación que de difusión"

(Alejo 2012). Paul Worley states that “[p]rint runs tend to be in the low thousands, if not hundreds, with authors being the primary point people in the distribution of these works” (Worley 2018a). In fact, the dissemination of books poses a major hurdle for Indigenous writers, as Irma Pineda Santiago affirms:

Si tenemos la suerte de encontrar apoyo institucional para publicar, nos enfrentamos al hecho de que una vez publicado el libro no contamos con adecuados sistemas de distribución, por lo que se hace de manera personal, entre los amigos, en algunas presentaciones que se logran organizar y no alcanzamos a posicionar nuestro trabajo al lado de otros escritores que cuentan con mayor apoyo para publicar y distribuir su material. (Alejo 2012)

Now, while authors feel left alone in the promotion of their works, it is not always a lack of will or commitment on the part of the publisher that leads to the non-distribution of their books. Héctor Martínez, one of the founders of the independent publishing house Pluralia, explains that bookstores are often reluctant to stock works in Indigenous languages and that the publishing house invests a lot of effort in promoting these books:

We make our sales direct because it’s difficult to convince bookstores to stock our books. They argue that we’re dealing with purely unknown writers. So we have to do a lot of promotional work—book presentations, readings, poetry festivals, and visits to libraries and schools, to show people this literature. (Critchley 2017)

In 2013, the Pluralia initiated the series *Voces nuevas de raíz Antigua. Poesía indígena contemporánea de México* with state support, which currently consists of seven bilingual volumes of poetry in six Indigenous languages, each published with a CD.<sup>5</sup> The recording of audio material

---

<sup>5</sup>The series includes bilingual poetry volumes by the following poets: Ruperta Bautista Vázquez (b. 1975, Tsotstil), Enriqueta Lunez (b. 1981, Tsotsil), Mikeas Sánchez (b. 1980, Zoque), Celerina Patricia Sánchez Santiago (b. 1967, Mixteco), Irma Pineda Santiago (b. 1974, Zapotec), Juana Karen (b. 1977, Ch’ol) and Hubert Malina (b. 1986, Tlapaneco).

ties in with the tradition of oral literature and serves as a bridge to readers with inadequate reading skills. Furthermore, many Indigenous writers are actively trying to create a potential readership for their literature by offering writing and reading workshops in their native languages. One example is the fifteen-day workshop *El camino de la iguana*, which the Zapotec poets Víctor Cata (b. 1973) and Natalia Toledo Paz offer in municipalities in the largest region of Oaxaca, Istmo de Tehuantepec. Cata begins with writing and reading exercises in Zapotec, and in the second part, Toledo Paz offers to experiment with the literary knowledge they have acquired: “El resultado es que, además de que generamos lectores, ya tenemos autores que escriben en zapotec y están ganando premios. Son jóvenes con talento que llegaron a pulirse a nuestro taller” (Mateos-Vega 2014). Despite these efforts to meet the needs of potential readers, the dissemination and reception of books in Indigenous languages are proving difficult:

Yet these books are rarely found in indigenous households. Unless they have considerable experience reading in their languages—and note that this often requires reading across variants—people who own such books rarely read them. When they do, it is generally with great difficulty, relying on the Spanish translation as much as the indigenous ‘original’. (Faudree 2013, 21)

Since the majority of the Indigenous population cannot read texts in their mother tongue due to the lack of bilingual literacy, Spanish translation plays a particularly important role not only for the international but also local reading public. Indigenous writers therefore have to be aware of the particular way their texts are being read:

Because these reading practices rely on various forms of textual coupling, the text itself becomes fundamentally hybrid and doubled. It consists not of one language’s version or the other as primary but, rather, of both as they interact within the same integrated, diglossic entity. The meaning of the text lies not in one version or the other but rather in both as they work in concert. (Faudree 2013, 231)



Given the current production and reception conditions, it is unsurprising that literature in Indigenous languages is usually published in bilingual editions, although this is not necessarily the norm in other countries: “[I]n countries like Guatemala, publications tend to be monolingual Spanish” (Worley 2018a). Due to the lack of professional translators, Indigenous-language authors in Mexico are forced to produce a bilingual volume by translating their work either from or into the Indigenous language, but at least the version created in their native language becomes visible in the published volume. The fact that self-translation is the rule could also explain why self-translations are usually published as opaque self-translations (Dasilva 2011), i.e., without any indication that the author was also the translator.

## Writing and Self-Translating Literature in Indigenous Languages

In the context of these production conditions, the decision to write in an Indigenous language implies a political statement, an active contribution to keeping the language alive, as Pineda Santiago affirms: “me parece importante mantener viva esta y otras lenguas que se hablan en el país y en el mundo, que la literatura se vuelva un medio por el cual podamos escuchar el sonido de cada una de las lenguas del mundo, que sea un medio para la memoria de nuestras culturas y, en particular, la memoria de mi pueblo, de mi gente” (“Escribir en lengua originaria” 2014). It is also true, however, that while the language choice has indeed a political significance, individual motives also play a role when choosing the Indigenous language over Spanish. Writing in Maya-Yucatec has allowed Briceida Cueva Cobas to find what she defines as her authentic poetic voice: “me sentía identificada con los poemas que escribía, porque realmente estaba diciendo lo que sí podía decir, porque en esa lengua aprendí a hablar, a reír y a llorar” (“Escribir en maya” 2014). Although she sometimes uses the translation process as an opportunity to revise the original (Villegas 2013), thus creating a

“vaivén creativo” (Rangel 2014, 280), she would prefer to be translated by someone else (“Escribir en maya” 2014). The fact that self-translation for some Indigenous-language writers in Mexico is not an individual choice but an obligation, sets them apart from other authors, as pointed out by Toledo Paz:

A ningún escritor, en ninguna parte del mundo, le exigen traducirse al mismo tiempo que sus escritos, como a los indígenas; nos hemos convertido en autores y traductores de nosotros mismos, lo cual no es un mérito, sino una necesidad. [...] [N]os vamos a morir sin traductores y realizaremos nuestros propios trabajos. (“Escribo en zapoteco” 2011)

Yet, not all authors necessarily regard this as a disadvantage. Pineda Santiago explains that the double creation process enriches her literary writing, “porque navegar de una lengua a otra me da oportunidad de conocer más cosas, más palabras, más imágenes y eso me da mucho material para poder escribir” (NotiMex 2013). Her primary literary language is Zapotec and she needs the dialogue through translation with her native language to create the Spanish versions of her poems: “Pero si pretendiera escribirlas solamente en español, me costaría más trabajo, tal vez nunca saldrían” (NotiMex 2013). The first impulse to write in Zapotec was triggered by a sense of nostalgia, when she was studying far away from her community:

Lejos de mi pueblo, en una ciudad distinta, con costumbres, clima, gente y un idioma distinto, no escuchar más este sonido; se me volvió importante encontrar una forma de recordar, de vincularme, de mantenerme pegada a él y encontré en la escritura este medio para mantenerme vinculada a mi tierra. (“Escribir en lengua originaria” 2014)

The memory of her childhood, of her culture, shapes the content of her poems. Juchitán, her “paraíso perdido” (González Cortiñas 2006), is always present, while her life in Mexico City remains thematically absent (Padilla 2011). But life in the city has changed the tone of her poems: “[E]sa falta de Sol, literalmente, ha marcado otro tono en mi persona, lo que se refleja en mi manera de escribir” (Rodríguez 2008). This nostalgia

is reflected, for example, in her poem *Guie' xhuuba' / Flor que se desgrana*: “No moriré de ausencia me digo / una melodía se postra sobre la silla de mi tristeza / un océano brota de la piedra de mi origen / escribo en zapoteco para ignorar la sintaxis del dolor / le pido al cielo y a su lumbré / que me devuelvan la alegría” (Toledo Paz 2005, 31). Toledo Paz describes the process of creating her poems as a continuous alternation between the two languages: “[P]uedo empezar escribiendo un poema en zapoteco, me atoro y voy al español, regreso al zapoteco, a veces hasta dibujo la palabra, la pienso” (Castañeda Barrera 2011). Since her writing process can begin in either language, Toledo Paz can be classified as a bidirectional self-translator: “[E]scribo en zapoteco y luego me traduzco en español, pero te confieso que soy mañosa, porque a veces puedo iniciar un poema español e irme al zapoteco, y luego irme al español. A veces se vuelve una locura” (Diego 2017). Her writing in Spanish is always haunted by her native language: “[C]uando comienzo algo en español estoy pensando en zapoteco, así que voy entretejiendo los dos idiomas” (Núñez Peña 2016). She also always switches to Zapotec in the event of a writer’s block, “porque es una lengua que dibuja las palabras y me permite visualizar lo que quiero decir” (Ruiz Hernández 2012). Toledo Paz illustrates the abundance of images in Zapotec with the following examples: “para decir ‘la playa’, decimos ‘los labios del mar’; para ‘granizo’, decimos ‘maíz de piedra’” (Flores Soria 2013).

It is important to note that in the context of this interweaving movement, she still considers writing and translating as two separate processes, which is why the two versions of the poem are always written on two separate sheets of paper: “[T]ienes que estar con las dos hojas, una en una mano y la traducida en la otra, tienes que estar con la cabeza de un lado para otro, porque ningún escritor del mundo, creo, escribe y traduce al mismo tiempo” (“Natalia Toledo” 2011). In particular, the translation of onomatopoeics, numerous in Zapotec, causes her difficulties: “En zapoteco existen muchas onomatopeyas, así que no es posible traducirlas al español, pero en el contexto de un verso son un recurso expresivo muy interesante que ayuda a lograr el propósito de reflejar la belleza de la naturaleza con la que viví en mi infancia” (Rodríguez 2011). With regard to the process of writing and self-translating the children’s book *La muerte pies ligeros / Guendaguti ñee sisi*

(2005), Toledo Paz emphasizes that it was important to her that the Spanish version did not sound forced even if it meant introducing some changes, “porque es otra sintaxis y otra manera de escribir la escritura [...] y de hacer la traducción exacta hubiera quedado horrible y no hubiera rimado” (Mascarúa Sánchez 2005).

Irma Pineda Santiago’s reflections also stress the importance of both versions having an aesthetic quality and that neither version is neglected in the creation process:

Tienes que traducir cuidando que el lenguaje tanto en español como en diidxazá tenga calidad estética, sea bello, fuerte; pensar también en que el ritmo se conserve en ambos idiomas. Tenemos que construir ese espejo idiomático: que lo que está en un idioma se refleje en el otro y pueda traspasar emociones, sentimientos, pensamientos. A los que somos escritores y autotraductores nos toca parir gemelos cabezones (gemelos cabezones... ¿cómo los sacas?... ) pero también se disfruta... es rico el proceso de traducción, uno aprende mucho. (García 2017)

For Toledo Paz and Pineda Santiago, writing poems is usually a double creation process in which both language versions are mutually enriching each other. By beginning with the translation even before the original poem is completed, it becomes an integral part of the creation process. As they are constantly going back and forth between the two versions, both poems become source and target text at the same. Therefore, at a more general level, it can be argued that these poets call into question the applicability of categories such as “original” and “translation.”

From the point of view of publishers, the challenging nature of double version format can have very different implications. The uncontested dependence on self-translation proves highly unsatisfactory, as Héctor Martínez comments illustrate: “One problem [...] is that there aren’t specialists in these languages, so we have to trust that the translation is a good one. We send manuscripts to other authors [in indigenous languages] for them to check the translations, but often it’s a leap of faith” (Critchley 2017). The fact that most editors, and indeed many readers, will not be able to read the Indigenous language version, or even compare both versions, offers the Indigenous writer the opportunity to make the Spanish version deviate from the original. Paul M. Worley

interprets the discrepancies between the Indigenous and the Spanish version as a “hidden discourse that will pass unnoticed before the eyes of monolingual readers in Spanish” (Worley 2017, 300). Comparing the Mayan and Spanish versions of *Noj Bálam/Large Jaguar* (1998) by Waldemar Noh Tzec, Worley argues that both versions are written for two different audiences and that the translation into Spanish can be understood as a subversive act:

At first gloss, certainly, the text ceases to oscillate across languages and installs Spanish as a reliable avenue of communication between poet and reader via the avenue of the text. However, a concrete interrogation of the poems themselves reveals the extent to which the Spanish-language text not only fails to reflect the ostensibly same poems in their Maya versions but how gestures that directly challenge Mexico’s socio-cultural status quo are made to completely disappear. (Worley 2017, 301)

The translation into Spanish “seeks to make the Mayan-language text intelligible to a hegemonic other” and consequently ensures the “independent expression of the indigenous voices in indigenous languages” (Worley 2017, 296 and 309).

Others even consider that the lack of competent readers who can judge the translation might also lead to a neglect of the Spanish version. Although Indigenous writers are obliged to translate themselves, the quality of their translations is often questioned:

The poets themselves know the intricacies of their language and the richness of its imagery. However, they are not trained translators and so sometimes lack grounding in theory and the conceptual aspects of the translation process. At times, they may create something in Spanish that does not reach the depths of sound or imagery of the Zapotec original. (Sullivan 2010)

David Shook is also dissatisfied with the quality of most self-translations of Indigenous poetry: “Their translations, while often competent, lack the poetry of their original language creations, sounding old fashioned or clunky” (Shook 2014). Paja Faudree, on the other hand, sees this alleged impoverishment of Spanish as a conscious strategy on the part

of some Indigenous authors to emphasize the linguistic richness of the Indigenous language: “Placing the Spanish and indigenous versions side by side can highlight the sophistication of the indigenous-language version when the Spanish appears impoverished, lacking richness that is present in the indigenous-language text” (Faudree 2013, 229). However, it should be noted that this claim presupposes a reader that has sufficient language skills in both languages, because only then is a comparative reading a meaningful option. In addition, this strategy becomes a risky move when the larger context of reception is considered, as the Spanish version is generally the source text for translations into other languages. If it lacks quality, there is a high chance that the text will not be selected for translation despite the quality of the original version. As noted above, Toledo Paz and Pineda Santiago are deeply concerned with the fluidity and aesthetic worth of their two versions. For Briceida Cuevas Cob, too, the quality of both versions is equally important: “Como autora, en las dos versiones me preocupa la presentación en las dos lenguas, por tanto, me interesa mucho que en la lengua puente también esté bien hecha” (Villegas 2013). It can be claimed now that this quality can also acquire a practical value in the context of the international circulation and further translation of these works.

## Translation into Further Languages

Only a few authors who write in Indigenous languages are visible on the international book market with their own publications, as “international publishers have yet to realize the potential size of this growing market” (Ballew 2017). These are often writers who have gained visibility through the *Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicana*. One of the awarded works is Toledo Paz’s poetry collection *Olivo negro. Guié’ yaase’*, whose English translation by Claire Sullivan was funded with a grant from the National Endowment for the Arts. The trilingual edition *Black Flower and other Zapotec poems* (2015) was shortlisted for the *National Translation Award*. Furthermore, her earlier poetry volume *Ca guna gu bidxa, ca guna guiba’ risaca = Mujeres del sol, mujeres de oro* (2002) has been translated into French by Denis

Bélanger and Bernard Pozier. *Femmes d'or* was published the same year in a monolingual French edition that also included translated poems by the Zapotec poet Rocío Gonzáles (b. 1962). In the case of Marisol Ceh Moo, it was not her awarded novel *Chen tumeen chu'úpen* = *Sólo por ser mujer* (2015) that was chosen for translation. Instead, her earlier novel *Sujuy k'iin* = *Día sin marcha* (2011) was translated into Japanese in 2018. Many Indigenous writers became internationally known because their works were featured in English translation both in journals and in various anthologies. The first important collection was the three-volume, multilingual anthology *Words of the True Peoples. Palabras de los seres verdaderos* (2004/2005/2007), edited by Carlos Montemayor and Donald Frischman. Each volume focused on a different genre (prose, poetry, theater) and included each text in its Indigenous language, Spanish, and English. In 2015 appeared *Like a New Sun. New Indigenous Mexican Poetry* edited by Víctor Terán and David Shook, featuring six contemporary poets writing in different Indigenous languages. The 750 copies of the first edition were sold out, which reflects the growing interest in Indigenous language writing (Ballew 2017). The latest trilingual anthology *Chiapas Maya Awakening: Contemporary Poems and Short Stories*, edited by Nicolás Huet Bautista and Sean S. Sell, features Chiapas poets writing in Tzotzil, Tzeltal, or Ch'ol. Another very ambitious, ongoing project is the digital anthology *Meridiano 105°. Antología de poesía de mujeres en lenguas indígenas*, “a virtual space created for the poetry of Mexican and Canadian women written in indigenous languages.” The editors wanted to create a digital space in which each poem would be “translated to all possible indigenous languages by using, when necessary, translations to Spanish, English or French” (*Meridiano 105°*). Readers can access the poems in any two language combinations, which are then displayed next to each other in two columns for comparative reading.

The bilingual nature of these literary works makes their translation into other languages a complex challenge to the translator:

[T]he problem becomes one of representing these trans-creative processes through the target language. Even if one successfully renders this tension across English and Spanish, where does the Indigenous language fit within this linguistic relationship? Can the reader be directed successfully

to look at these texts or are they condemned to be reduced to nothing more than objects symbolizing the author's ethno-linguistic identity? (Worley 2018b)

Although translations into English are usually based on the Spanish version, translators invest a great deal of effort in gaining access to the original version, often collaborating closely with the author. Shook states that social media is facilitating teamwork over long distances as illustrated by his collaboration with Mikeas Sánchez: "First introduced by email, we soon took to Facebook, which continues to facilitate the bulk of our communication" (Shook 2014). Claire Sullivan even travelled to Juchitán, the hometown and inspiration of Toledo Paz's poems. To gain a deeper understanding of the Zapotec version, she met with the author in person, "going through all the poems line by line to compare the original with its translation into Spanish" (Gentes 2017, 575). In these conversations, Sullivan discovered that many connotations of the Zapotec language were lost or simplified in the Spanish translation: "It seems to me that she tends to under-translate these things and just say black flower, for example, instead of the proper name in Zapotec" (Gentes 2017, 575). Sullivan, however, did not feel bound to the translation strategy chosen by Toledo Paz; rather it is important to her that the Zapotec version also becomes visible in her English translation: "I [...] don't mind making images stand out or sound strange to the reader" (Gentes 2017, 576).

It is in fact of utmost importance for many English translators, as Worley explains, "to paradoxically highlight the living existence of the indigenous language text." He, therefore, aims to irritate the bilingual Spanish-English reader of the translations by introducing intended deviations: "In key moments I want the astute reader of English and Spanish to notice the texts don't always line up, and to wonder what the Indigenous language text actually says" (Worley 2018a). Sean S. Sell argues that by fore-grounding the original language in his English translation, one could claim following Lawrence Venuti that he uses a foreignizing translation strategy but it is not his intention to make himself visible as a translator:

I want the Tsotsil or Tzeltal origins of these texts to stand out, so I keep some 'differences': some foreign words and some unusual, perhaps



foreign-sounding English phrases. In Venuti's sense, this would appropriately make me as a translator more visible, as the reader can't help but see that the text has been translated. To my way of thinking, however, this strengthens the original author's voice and highlights the original source culture. That makes me less visible, not more. (Sell and Huet Bautista 2017, 21)

It is in this sense, that translators such as Sell, Shook, Sullivan, and Worley are important allies in their fight for the survival of Indigenous languages. Indeed, Worley stresses that "in 2018, translating indigenous literatures in the Americas from Indigenous languages and/or Spanish is a political act" (Worley 2018a). By translating these literatures, they not only render them visible on a global scale but also contribute to increasing the prestige of the languages in Indigenous communities, as pointed out by Nahuatl poet Natalio Hernández (b. 1947): "Self-esteem in native communities increases when they see that people all around the world are interested" (Ballew 2017).

## Conclusion

The decision to write literature in an Indigenous language is often associated with a deep interest in keeping this language alive but it is neither an easy nor an obvious choice since the hurdles to overcome are manifold. At the most practical level, these authors have neither the possibility to publish their works in a monolingual edition in the Indigenous language nor the option to hire a professional translator, and therefore, writing in an Indigenous language in Mexico inevitably implies self-translation into Spanish. In this way, authors who create excellent literary works in their native languages but lack translation skills are at risk of being excluded from the literary field. Only through self-translation can Indigenous writers gain access to the publishing market, create reading material for a potential reading public to improve their reading skills, and sometimes even become visible on a global scale.

The heavy reliance on government support has proved helpful and problematic at the same time, as books that get published are rarely distributed. Writers in Indigenous languages have committed themselves

to changing their conditions of production and reception. By imparting their knowledge in reading and writing workshops, they aim to create a future reading public for their literary works. The development of a readership that is both competent and interested in reading literature in Indigenous languages is also an important prerequisite for publishers to eventually consider monolingual publications and to attract the interest of commercial publishers. In particular, as highlighted in the previous section, the current tight link between self-translation and the publication in bilingual editions calls for a closer investigation of “how readers interact with indigenous-language texts” (Faudree 2013, 224) and how their reading could be guided by a particular formatting of the bilingual editions (Gentes 2013). For translations into further languages, it is particularly relevant to discuss if translators should take into account the bilingual creation process of authors like Natalia Toledo Paz and Irma Pineda Santiago, and if specific translation strategies could be developed to reflect these transcreative processes in a third language.

Ultimately, in the quest for autonomy of the literary field in Indigenous languages, translation proves to be a double-edged sword. In this context, too, “translation is both predator and deliverer, enemy and friend” (Cronin 1998, 148). Thus, the question arises whether self-translation is actually a suitable measure for preserving Indigenous languages and helping the target audience to learn these languages, or whether having a Spanish translation at its immediate disposal, actually deprives this audience of the need to learn how to read in the native language. Since self-translation is particularly widespread in the context of endangered languages, the question of its implications is all the more urgent and calls for further research.

## Bibliography

- Alejo, Jesús. 2012. “Letras indígenas: entre el desprecio y el desconocimiento”. *Milenio*, 11 March. <http://www.webcitation.org/6KAYjjL24> (archived on 6 October 2013).
- Ar Rouz, David. 2015. “De l’autotraduction à la traduction de soi: éléments de réflexion bretonne”. *Glottopol*, n° 25, pp. 103–123.

- Baldauf, Richard B., and Robert B. Kaplan. 2007. "Language Policy and Planning in Ecuador, Mexico and Paraguay: Some Common Issues". In *Language Planning and Policy in Latin America*, vol. 1, ed. Richard B. Baldauf and Robert B. Kaplan, pp. 6–38. Clevedon and Buffalo: Multilingual Matters.
- Ballew, Dora. 2017. "Why These Mexican Writers Are Ditching Spanish for Indigenous Languages". *OZY*, 14 August. <https://www.ozy.com/fast-forward/why-these-mexican-writers-are-ditching-spanish-for-indigenous-languages/75743> (13 February 2019).
- Call, Wendy. 2012. "Poetry Is Liberty: The Macondo Writers' Workshop in Mexico". *World Literature Today* (January). <https://www.worldliteraturetoday.org/2012/january/poetry-liberty-macondo-writers-workshop-mexico> (5 December 2018).
- Castañeda Barrera, Eva. 2011. "Entrevista con Natalia Toledo". In *Periódico de Poesía*. <http://www.webcitation.org/6ELBSXPX1> (archived on 11 February 2013).
- Castellanos Martínez, Javier. 1994. *Wila che be ze ihao = Cantares de los vientos primerizos*. Ciudad de Mexico: Diana.
- Castro, Olga, Sergi Mainer, and Svetlana Page, eds. 2017. *Self-Translation and Power Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*. Basingstoke: Palgrave.
- Ceh Moo, Marisol. 2009. *X-Teya, u puksi'ik'al ko'olel = Teya, un corazón de mujer*. Ciudad de Mexico: Conaculta.
- . 2011. *Sujuy k'iin = Día sin marcha*. Mérida: Instituto de Cultura de Yucatán.
- . 2015. *Chen tumeen chu'úpen = Sólo por ser mujer*. Ciudad de Mexico: Conaculta.
- Cordingley, Anthony. 2018. "Self-Translation". In *The Routledge Handbook of Literary Translation*, ed. Kelly Washbourne and Ben Van Wyke, Ben, pp. 352–368. London and New York: Routledge.
- Critchley, Adam. 2017. "'Concepts of the World': Publishing in Mexico's Indigenous Languages". *Publishing Perspectives*, 22 August. <https://publishingperspectives.com/2017/08/mexico-indigenous-language-publishers/> (29 November 18).
- Cronin, Michael. 1998. "The Cracked Looking Glass of Servants: Translation and Minority Languages in a Global Age". *The Translator* 4, no. 2: 145–162.
- Dasilva, Xosé Manuel. 2009. "Autotraducirse en Galicia: ¿Bilingüismo o diglosia?" *Quaderns* 16: 143–156.

- . 2011. “La autotraducción transparente y la autotraducción opaca”. In *Aproximaciones a la autotraducción*, ed. Xosé Manuel Dasilva and Helena Tanqueiro, pp. 45–68. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Del Valle Escalante, Emilio. 2014. “Ambivalence and contradiction in contemporary Maya literature from Yucatan. Jorge Cocom Pech’s Muk’ult’an in Nool (Grandfather’s Secrets)”. In *The Oxford Handbook of Indigenous American Literature*, ed. James H. Cox and Daniel Heath Justice, pp. 50–64. New York: Oxford University Press.
- Diego, Cecilia. 2017. “El zapoteco es música, sube y baja; con la pura voz dice cosas’. Natalia Toledo”. *La Jornada*, 6 November. <http://www.webcitation.org/74USOuxk1> (7 December 2018).
- “Escribir en lengua originaria es un acto de resistencia: Mardonio Carballo”. 2014. *Secretaría de Cultura*. Prensa. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/escribir-en-lengua-originaria-es-un-acto-de-resistencia-mardonio-carballo> (29 November 2018).
- “Escribir en maya, un compromiso: Briceida Cuevas Cob”. 2014. *Secretaría de Cultura*. Prensa. [https://www.gob.mx/cultura/prensa/escribir-en-maya-un-compromiso-briceida-cuevas-cob?state=published&fbclid=IwAR-0SyZalvG\\_QsNulMc-dgiE1VL4StvifkqT6AZJ9hGG1DtYpbpeYmaDpJGw](https://www.gob.mx/cultura/prensa/escribir-en-maya-un-compromiso-briceida-cuevas-cob?state=published&fbclid=IwAR-0SyZalvG_QsNulMc-dgiE1VL4StvifkqT6AZJ9hGG1DtYpbpeYmaDpJGw) (6 December 2018).
- “Escribo en zapoteco para ignorar ‘La sintaxis del dolor’. Natalia Toledo”. 2011. *Crónica de Oaxaca*, 4 July. <http://www.webcitation.org/6KAMRbPEY> (archived on 6 October 2013).
- Faudree, Paja. 2013. *Singing for the Dead: The Politics of Indigenous Revival in Mexico*. Durham: Duke University Press.
- Flores, Alondra. 2012. “Natalia Toledo invoca la palabra para curar ‘la desesperanza del alma’”. *La Jornada*, 30 October. <https://www.jornada.com.mx/2012/10/03/cultura/a12n1cul> (8 December 2018).
- Flores Soria, Eugenia. 2013. “Natalia Toledo: una mirada del mundo”. *Zócalo Saltillo*, 30 August. <http://www.webcitation.org/6KAQUVp73> (archived on 6 October 2013).
- Forêt, Jean-Claude. 2015. “L’auteur occitan et son double”. *Glottopol* 25: 136–150.
- Franco, Jean. 2005. “Some Reflections on Contemporary Writing in the Indigenous Languages of America”. *Comparative American Studies. An International Journal* 3, no. 4: 455–469.
- García, Nancy. 2017. “Irma Pineda. El canto de la gente nube. Entrevista”. *Correro del libro*. <http://www.correodellibro.com.mx/entrevista/irma-pineda-canto-de-la-gente-nube/> (8 December 2018).

- García Hernández, Arturo. 2009. "El temor a romper tradiciones limita a las lenguas originarias". *La Jornada*, 16 June. <http://www.webcitation.org/74RTCWnPO> (archived on 5 December 2018).
- Gentes, Eva. 2013. "Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions". *Orbis Litterarum* 68, no. 3: 266–281.
- . 2016. "Literarische Selbstübersetzung im Kontext weniger verbreiteter Sprachen — ein zweischneidiges Schwert?" *Flusser Studies* 22. <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gentes-literarische-selbstubersetzung-kontext-weniger-verbreiteter-sprachen.pdf> (8 December 2018).
- . 2017. *(Un-)Sichtbarkeit der literarischen Selbstübersetzung in der romanischsprachigen Gegenwartsliteratur. Eine literatur- und übersetzungssoziologische Annäherung*. PhD thesis, Düsseldorf: Heinrich-Heine-Universität.
- Gonzales, Rocío, and Toledo Paz, Natalia. 2002. *Lunaverses & Femmes d'or*. French translation by Denys Bélanger and Bernard Pozier. Trois-Rivières: Écrits des Forges.
- González Cortiñas, Fernanda. 2006. "'Debemos demostrar que hay una voz genuina, una cultura real'". *Página12*, 18 October. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-5785-2006-10-18.html> (2 December 2018).
- Grenoble, Leonore A., and Lindsay J. Whaley. 2006. *Saving Languages: An Introduction to Language Revitalization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grutman, Rainier. 2011. "Diglosia y autotraducción 'vertical' (en y fuera de España)". In *Aproximaciones a la autotraducción*, ed. Xosé Manuel Dasilva and Helena Tanqueiro, pp. 69–92. Vigo: Academia del Hispanismo.
- . 2015. "Francophonie et autotraduction". *Interfrancophonies* 6: 1–17.
- Hamel, Rainer Enrique. 2008a. "Indigenous Language Policy and Education in Mexico". In *Encyclopedia of Language and Education*. Volume 1: Policy and Political Issues in Education, ed. Stephen May and Nancy Hornberger, pp. 301–313. New York: Springer.
- . 2008b. "Bilingual Education for Indigenous Communities in Mexico". In *Encyclopedia of Language and Education*. Volume 5: Bilingual Education, ed. Stephen May and Nancy Hornberger, pp. 311–322. New York: Springer.
- Hupel, Erwan. 2015. "Le coeur et l'esprit: déchirements et stratégies d'autotraduction chez quelques auteurs bretons". *Glottopol* 25: 124–135.
- INEGI. 2011. "Censo de población y Vivienda 2010. Tabulados de Cuestionario Básico" <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/tabuladosbasicos/LeerArchivo.aspx?ct=27418&c=27302&s=est&f=2> (19 November 2018).

- Krause, Corinna. 2013. "‘Why Bother with the Original?’ Self-Translation and Scottish Gaelic Poetry". In *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, ed. Anthony Cordingley, pp. 127–140. London: Continuum.
- Lüpke, Friederike. 2011. "Orthography Development". In *The Cambridge Handbook of Endangered Languages*, pp. 312–336. Cambridge: Cambridge University Press.
- Manterola Agirrezabalaga, Elizabete. 2011. "La autotraducción en la literatura vasca". In *Aproximaciones a la autotraducción*, ed. Xosé Manuel Dasilva and Helena Tanqueiro, pp. 111–140. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Mascarúa Sánchez, Sara. 2005. "Le traigo ganas a la novela", 15 December. [http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios\\_site/Prensa/historico/20051215.pdf](http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/Prensa/historico/20051215.pdf) (7 December 2018).
- Mateos-Vega, Mónica. 2014. "Natalia Toledo lleva la vitalidad de la lengua zapoteca a EU". *La Jornada*, 18 July. <http://www.webcitation.org/74Z9N-8FdF> (archived on 10 December 2018).
- McKenna Brown, Robert. 2002. "Endangered Languages and Their Literatures". In *Endangered Languages and Their Literatures*. Proceedings of the Sixth FEL Conference, Antigua Guatemala, 8–10 August, ed. Robert McKenna Brown, pp. 1–4. Bath: The Foundation for Endangered Languages.
- Meridiano 105°. Antología de poesía de mujeres en lenguas indígenas*. 2018. <http://105grados.filos.unam.mx/> (10 December 2018).
- Mihaly, Ryan. 2015. "Translating Indigenous Mexican Writers: An Interview with Translator David Shook". *Asymptote*, 12 October. <https://www.asymptotejournal.com/blog/2015/10/12/translating-indigenous-mexican-writers-an-interview-with-translator-david-shook/> (29 November 2018).
- Montemayor, Carlos. 2004. "Past and Present Writing in Indigenous Languages". In *Words of the True Peoples / Palabras de los Seres Verdaderos. Anthology of Contemporary Mexican Indigenous-Language Writers/Antología de Escritores Actuales en Lenguas Indígenas de México*. Volume 1 Prose/Prosa, ed. Carlos Montemayor y Donald Frischmann, pp. 1–8. Austin: University of Texas Press.
- Montemayor, Carlos, and Donald Frischmann, eds. 2004. *Words of the True Peoples / Palabras de los Seres Verdaderos. Anthology of Contemporary Mexican Indigenous-Language Writers/Antología de Escritores Actuales en Lenguas Indígenas de México*. Vol. 1 Prose/Prosa. Austin: University of Texas Press.
- , eds. 2005. *Words of the True Peoples / Palabras de los Seres Verdaderos...* Vol. 2: Poetry/Poesía. Austin: University of Texas Press.
- , eds. 2007. *Words of the True Peoples/Palabras de los Seres Verdaderos...* Vol. 3: Theater/Teatro. Austin: University of Texas Press.
- Montero, Martha Patricia. 2012. "Desgranar la palabra". *La otra L* 10: 20–25.

- “Natalia Toledo tributa al folclor zapoteco”. 2011. *El Siglo de Torreón*, 29 June. <http://www.webcitation.org/6HwA6AiUC> (archived on 7 July 2013).
- NotiMex. 2013. “Evoca poesía de Irma Pineda esencia de la tierra y tradición zapoteca”. *Vanguardia*, 12 December. <https://vanguardia.com.mx/evocapoesiadeirmapinedaesenciadelatierraytradicionzapoteca-1901131.html> (2 December 2018).
- Núñez Peña, Kevin Javier. 2016. “Poesía con sabor zapoteco”. *Eikon*, 1 September. <http://www.webcitation.org/74V3NYGZ8> (archived on 8 December 2018).
- Padilla, Santiago. 2011. “Sonidos y letras de Juchitán: sabor a Natalia Toledo”. *Contra Tiempo*, 31 March. <https://revistacontratiempo.wordpress.com/2011/03/31/cultura-3-3/> (2 December 2018).
- Parcerisas, Francesc. 2007. “Idéologie et autotraduction entre cultures asymétriques”. *Atelier de Traduction* 7: 111–119.
- Ramis, Josep Miguel. 2013. “La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto”. *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* 5: 99–111.
- Rangel, Cecilia Enjuto. 2014. “La poética de la traducción. Briceida Cuevas Cob”. *Cuadernos de ALDEEU* 25: 279–300.
- Regino, Juan Gregorio and Inés Hernández-Avila. 2004. “A conversation with Juan Gregorio Regino, Mazatec Poet. June 25, 1998”. *American Indian Quarterly* 28, n° 1–2: 121–129.
- Rodríguez, Javier. 2011. “Comparte Natalia Toledo su arte de hacer poesía en zapoteco y español”. *Ciudadanía Express*, 30 June. <https://www.ciudadania-express.com/2011/06/30/comparte-natalia-toledo-su-arte-de-hacer-poesia-en-zapoteco-y-espanol/> (8 December 2018).
- Rodríguez, Ricardo. 2008. “Natalia Toledo, Representante de la cultura indígena a través de la poesía”. *Diario de Xalapa*, 27 September. <http://www.webcitation.org/6NSQEGMS2> (archived on 17 February 2014).
- Ruiz Hernández, Elisa. 2012. “La nostalgia me lleva a escribir en lengua zapoteca: Natalia Toledo”. *Quadratin Oaxaca*, 21 February. <http://www.webcitation.org/6Hw9OtXAI> (archived on 17 July 2013).
- Sell, Sean S., and Nicolás Huet Bautista, eds. 2017. *Chiapas Maya Awakening: Contemporary Poems and Short Stories*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Shook, David. 2014. “David Shook translating Mikeas Sánchez”. *Drunken Boat* 19. <http://www.drunkenboat.com/db19/translation/david-shook-translating-mikeas-sanchez.html> (6 December 2018).

- . 2015. “A Report (and Translation) from the Premio de Literaturas Indígenas de las Américas”. *World Literature Today*, 21 October. <https://www.worldliteraturetoday.org/blog/road/report-and-translation-premio-de-literaturas-indigenas-de-las-americas> (29 November 2018).
- Sullivan, Clare. 2010. “Poetry & Place: The Zapotec Roots of Natalia Toledo”. *ata Source* 48. Special Issue. Women in Translation: 25–29.
- . 2012. “The State of Zapotec Poetry: Can Poetry Save an Endangered Culture?” *World Literature Today* 86, no. 1: 42–45.
- Terán, Víctor y David Shook, eds. 2015. *Like a New Sun: New Indigenous Mexican Poetry*. Los Angeles: Phoneme Media.
- Terborg, Roland, and Laura García Landa. 2007. “The Language Situation in Mexico”. In *Language Planning and Policy in Latin America*, vol. 1, ed. Richard B. Baldauf y Robert B. Kaplan, pp. 115–217. Clevedon and Buffalo: Multilingual Matters.
- Toledo Paz, Natalia. 2002. *Ca guna gu bidxa, ca guna guiiba’ risaca = Mujeres del sol, mujeres de oro*. Oaxaca: Instituto Oaxaqueño de las Culturas.
- Toledo Paz, Natalia. 2005. *Guié’ yaase’ = Olivo negro*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- . 2015. *The Black Flower and Other Zapotec Poems*. Tr. Clare Sullivan. Los Angeles: Phoneme Media.
- Valdovinos, Margarita. 2015. “From policies to practice. The complex role of social mediators in Náayeri public education (Nayarit, Mexico)”. In *Policy and Planning for Endangered Languages*, ed. Mari C. Jones, pp. 80–92. Cambridge: Cambridge University Press.
- Villegas, Wildernain. 2013. “Briceida Cuevas, verbo florecido del mayab”. *Tierra Adentro*, 20 August. [http://www.webcitation.org/74PqyAd6n?fbclid=IwAR0igsIFtaB\\_17NSTycAXc2E2hy5zakIoGxAxutYD2shW-4f596Q0YEik0PI](http://www.webcitation.org/74PqyAd6n?fbclid=IwAR0igsIFtaB_17NSTycAXc2E2hy5zakIoGxAxutYD2shW-4f596Q0YEik0PI) (archived on 4 December 2018).
- Worley, Paul M. 2017. “*Másenal excludo/indio permitido*: neoliberal translation in Waldemar Noh Tzec”. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 12, no. 3: 290–314.
- . 2018a. “On Translating Indigenous Languages”. *Asymptote*, 7 June. <https://www.asymptotejournal.com/blog/2018/06/07/on-translating-from-indigenous-languages/#more-16492> (6 December 2018).
- . 2018b. “Translating kuxlejal in Ab’ya Yala in Four Mesoamerican Poets”. *Latin American Literature Today* 8. <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/en/2018/november/translating-kuxlejal-ab%E2%80%99ya-yala-four-mesoamerican-poets-paul-worley> (11 December 2018).





# Identidades “reescritas”: autotraducción y retraducción en la poesía mapuche contemporánea

Melisa Stocco

## Poesía mapuche: un breve panorama a partir de la práctica autotraductora

La poesía mapuche contemporánea cuenta con antecedentes de publicación a lo largo del siglo XX,<sup>1</sup> pero se establece como campo literario con una producción constante, diversa y fecunda desde finales de la década de los 70 y los 80. Las obras referentes de esa etapa inaugural son *Horas de lluvia* de Sonia Caicheo (1977) y *En el país de la memoria* de Elicura Chihuailaf (1988). Desde entonces, la literatura mapuche y, en especial, la producción poética, ha dado nombres y títulos de la talla de Leonel Lienlaf con *Se ha despertado el ave de mi corazón* (Premio Municipal de Poesía de Santiago de Chile 1989), *Pewma Dungu* (2003)

---

<sup>1</sup>Los tres antecedentes que se conocen son *Cancionero Araucano* de Anselmo Quilaqueo (1939), *Poemas mapuche en castellano* de Sebastián Queupul (1966) y *Epu mari quiñe ülcatun* de Pedro Alonzo Retamal (1970).

---

M. Stocco (✉)

CONICET - Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina

© The Author(s) 2019

L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_4](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_4)

y *Epu zuam* (2016), Bernardo Colipán con *Arco de interrogaciones* (2005), Graciela Huinao con *Walinto* (2008), Adriana Paredes Pinda con *Üi* (2005) y *Parias zugun* (2014), Jaime Luis Huenún con *Puerto Trakl* (2001) o *Reducciones* (2012), por nombrar solo a algunos.

Los autores y autoras que actualmente componen el mapa literario mapuche se ubican, en términos geográficos, a lo largo y ancho del territorio ancestral mapuche conocido en lengua vernácula como *Wallmapu*, un espacio territorial preexistente a las delimitaciones físico-políticas modernas que se superpone con las fronteras estatales de los estados chileno y argentino. En su conjunto, los poetas y literatos mapuche escriben desde el sur chileno en las zonas costeras y mediterráneas, el sur argentino de la meseta, la cordillera y la costa patagónicas y los centros urbanos y metropolitanos de ambos países. Esta cartografía evidencia orígenes rurales, como así también los movimientos resultantes de la diáspora campo-ciudad impuesta al pueblo mapuche a lo largo de los siglos XIX y XX por medio de políticas estatales de reducción y desplazamiento territorial.

Desde una perspectiva estrictamente lingüística, la poesía mapuche contemporánea cuenta con un amplio corpus de textos bilingües, es decir, autotraducidos entre el español y el mapudungun y publicados en ambas versiones. Si bien no puede afirmarse que esta sea la regla en todos los casos, ya que existe una importante producción literaria escrita solo en español, así como varias antologías y poemarios de doble registro que cuentan con traducciones alógrafas, la práctica de la autotraducción tiene una enorme relevancia en la literatura mapuche actual y vuelve patente la calidad intercultural de la misma. Asimismo, los cruces de esta práctica con otros procedimientos como el de la retraducción resultan de especial interés para este estudio, en tanto visibilizan las formas que toma la reflexión de escritores y traductores mapuche sobre su proceso de configuración identitaria.

En lo que refiere a la competencia lingüística de los autotraductores mapuche, es importante señalar que son pocos los que pueden calificarse como *bilingües coordinados*.<sup>2</sup> En la mayor parte de los casos, el

---

<sup>2</sup>El bilingüe coordinado tiene dos bases de codificación semántica bien diferenciadas, lo que garantiza una expresión nativa y sin interferencia en cada lengua (Feldman 1977, 35).

conocimiento del mapudungun se halla en desventaja respecto del español, incluso entre aquellos autores que aprendieron la lengua en un contexto doméstico. La evidente hegemonía del español en los espacios de socialización secundaria, e incluso primaria, supone un decreciente uso del mapudungun y una consecuente limitación en el mantenimiento de la lengua en su competencia plena.

En otros casos de autotraducción, la escritura en mapudungun viene dada por un proceso de aprendizaje de la lengua mapuche bajo las mismas características de adquisición de una segunda lengua, es decir, por medio de cursos-talleres, uso de diccionarios, gramáticas y obras bilingües de otros autores. Este caso de aprendizaje *consciente* de la lengua resulta particularmente interesante para el estudio presentado en este capítulo, ya que los autores-traductores llevan adelante un proceso de recuperación que no es solo lingüística, sino que también tiene implicancias afectivas, políticas y éticas que precisaremos en el siguiente apartado.

## **El bilingüismo “post-interdicción” y las motivaciones de la autotraducción en la literatura mapuche**

Dentro del área de estudio de la autotraducción, factores tales como el exilio, la migración y el interés por que la propia obra sea recibida en circuitos más amplios suelen considerarse como catalizadores de la práctica (Grutman y Van Bolderen 2014). Una lengua es generalmente incorporada por un autor a partir de que el mismo se traslada a otro país o región, o bien, en el caso de autotraducciones *intraestatales* (Ramis 2013), para lograr una recepción más amplia en el sistema literario mayoritario con el que convive y compite el sistema minoritario al que pertenece. Al decir de María Recuenco Peñalver, las motivaciones para autotraducirse recalcan principalmente en cuestiones económicas, de prestigio o de “desconfianza” en la calidad de las traducciones alógrafas (2011, 204).

Ahora bien, si nos detenemos a considerar dichos factores y los contrastamos con el contexto social y lingüístico de los pueblos originarios de Abya Yala/ América Latina, observaremos claras diferencias en

las condiciones de producción y las motivaciones para traducirse. Para empezar, coincidimos con Rosi Braidotti en que la imagen idealizada del autor como “ciudadano del mundo”, políglota y nómada sin fronteras constituye un signo de privilegio eurocéntrico (1994, 21), con el cual la identificación de muchos autores indígenas que son miembros o descendientes de pueblos desplazados, marginados o diezmados, sería, por lo menos, cuestionable o reformulable. Martín Lienhard, por ejemplo, se ha referido a la condición de marginados en el propio territorio de las poblaciones indígenas en América Latina como “desplazados internos”, una condición enraizada en la historia de la región desde las épocas coloniales hasta la actualidad (2011, 15–17).

Los procesos de racialización, violencia y expulsión territorial atravesados por los pueblos originarios se han dado en paralelo a un proceso de estigmatización sociolingüística. El impacto de tales acontecimientos políticos, culturales y lingüísticos, sin duda, incide en la decisión de muchos escritores indígenas de autotraducirse y publicar ediciones bilingües, sin que esta consideración suponga desmerecer las búsquedas estéticas individuales que proporcione la autotraducción. En el contexto histórico-social particular del pueblo mapuche, las políticas estatales de subalternización iniciadas a fines del siglo XIX por medio de las campañas militares de ocupación territorial conocidas como “Conquista del Desierto” en Argentina y “Pacificación de la Araucanía” en Chile tuvieron su “brazo cultural” en la imposición, por medio de la educación formal, de parámetros culturales europeizantes y promotores del monolingüismo en lengua española. La lengua mapuche, el mapudungun, estigmatizada y considerada vergonzante, fue objeto de una situación de *interdicción* (Derrida 1997, 100) por medio de estas políticas educativas y, en consecuencia, olvidada y perdida en la transmisión intergeneracional de numerosas familias y comunidades. Tal es el panorama descrito por la poeta mapuche Liliana Ancalao en su ensayo “El idioma silenciado”, donde reflexiona acerca de la pérdida del mapudungun sufrida por ella misma y su familia: “A nuestros abuelos les tocó ir a la escuela rural [...] los maestros enseñaron a los niños a avergonzarse del idioma que hablaban en su hogar” (2016, 10).

Estos condicionantes permiten pensar en un *telos* ético-político en la autotraducción mapuche que pone en cuestión el paradigma

monolingüe y monocultural castellano-occidental europeo que los Estados chileno y argentino han impuesto desde la educación, la cultura y la historiografía nacional. Se trata además de una recuperación afectiva, que liga a las generaciones pasadas con las futuras, como bien señala Chihuailaf: “Escribo para las hijas y los hijos de mis hijas que —en el campo y la ciudad— leerán quizás mis poemas en mapudungun y en castellano, y reconocerán el lenguaje, el gesto que media entre ambas versiones” (1991, 7).

Como señalamos anteriormente, los casos en que probablemente sea más palpable la condición ética de la decisión de autotraducirse se da en aquellos autores que, como Ancalao, no son bilingües coordinados en español y mapudungun, sino que aprendieron la lengua de sus ancestros en la adultez, como una segunda lengua: “Se escribe en el idioma originario, en la lengua que sigue siendo materna, mapuzungun,<sup>3</sup> aunque la aprendamos como segunda lengua, y también en el otro idioma” (Ancalao 2005, 33).

Este tipo de bilingüismo, atravesado por dificultades y deficiencias en el uso del mapudungun, impulsado por una decisión política y afectiva de recuperar *territorio lingüístico* y, con ello, una memoria ancestral y una sonoridad lejana pero familiar, es lo que hemos denominado en otros trabajos (Stocco 2017, 2018) *bilingüismo post-interdicción*. Con este concepto se busca caracterizar una condición sociolingüística específica de un sector de la población mapuche actual al que pertenece un grupo importante de los escritores que se autotraducen. Se ha elegido referirnos a esta condición con el prefijo “post-” no solo porque es temporalmente posterior a una situación de interdicción de la lengua en el trayecto biográfico, sino también porque el sujeto la construye como forma de trascender dicha interdicción. El bilingüismo post-interdicción que se aprecia en las páginas autotraducidas de varios autores mapuche figura como medio de expresión, a veces certero, a veces “balbuceante”<sup>4</sup> y, por ello mismo, como testimonio de los logros y reveses que la

---

<sup>3</sup>Tanto “mapuzungun” como “mapudungun” son grafías aceptadas para el nombre de la lengua mapuche.

<sup>4</sup>Descripción utilizada por Adriana Paredes Pinda (Falabella et al. 2009, 233).

recuperación de una lengua estigmatizada supone para su comunidad. A continuación, tendremos en cuenta esta noción como uno de los factores que inciden en la reescritura, edición y reconfiguración identitaria de los autores mapuche en el espacio de la autotraducción.

En los dos casos presentados, se propone observar la forma en que la autotraducción se constituye como un espacio en el que la identidad mapuche de cada autor se “reescribe”, “edita” o “reconfigura” en diálogo con sus trayectos vitales de construcción identitaria. Asimismo y en línea con la cuestión de la reescritura, indagaremos en el vínculo de la autotraducción con otras prácticas de traducción tales como la retraducción alógrafa.

## Reediciones y reescrituras: La autotraducción en revisión constante de Elicura Chihuailaf

Elicura Chihuailaf es, como ya mencionamos, uno de los autores mapuche que primero publicó sus obras poéticas en formato bilingüe. *En el país de la memoria* (1988) contaba con traducciones alógrafas claramente reconocidas en el epílogo como a cargo de “perfectos hablantes del mapudungun” (1988, 76). Ya en su siguiente publicación, *El invierno, su imagen y otros poemas azules* (1991), el texto se presenta enteramente escrito por Chihuailaf. Dado que no hay informaciones paratextuales acerca de la traducción, se trata de un posible caso de autotraducción *opaca* (Dasilva 2015, 172), aunque en el prólogo reconoce la participación de Rubén Sánchez Curihuentro en la “colaboración y revisión de los textos en mapudungun” (Chihuailaf 1991, 8). Más adelante, se agregan a su obra los libros *De sueños azules y contra-sueños* (1995) y *Sueños de luna azul* (2008), con las mismas características de poemarios bilingües y autotraducciones opacas.

Una peculiaridad que diferencia a Chihuailaf de otros autores mapuche respecto de la escritura y la autotraducción es el hecho de que, a lo largo de sus diferentes libros, existe un conjunto de poemas que se reeditan con modificaciones y correcciones en ambas lenguas. Esta particularidad permite rastrear diacrónicamente las modificaciones estilísticas, semánticas y sintagmáticas, así como también resaltar aquellas instancias

de los textos que reflejan decisiones del autor asociadas a cambios ideológicos, o bien de búsqueda de autotraducciones *naturalizantes* o *descentradas* (Oustinoff 2001) respecto de la diferencia cultural con la lengua y cultura mayoritarias.<sup>5</sup>

La matriz de poemas sobre los que Chihuilaf realiza cambios y reediciones recurrentes constituye lo que el propio autor ha denominado “los libros negro, blanco y azul”. Chihuilaf define *En el país de la memoria* (en adelante *EPM*) como su “[l]ibro blanco que toma conciencia de la historia y que quiere ser el primer grito de un pueblo al que no dejan nacer” (1988, 76) y *El invierno y su imagen* (*EI*), como “libro negro, vacilante catarsis de mi innegable cuota de alienación en el sistema dominante y también de búsqueda de un posible lenguaje” (1988, 76). Finalmente, denomina la sección publicada en *EI* bajo el título bilingüe “A orillas de un Sueño Azul / Ina Kajfu pewma mew” como su “Libro Azul”, “escrito completamente en mapudungun y que significa nada más abrir los ojos y oír (hablar) nuestra (mi) verdadera lengua, pero que —ay la realidad— ya no puede ser, para mis hermanos, propuesta de lenguaje único” (1988, 76). Específicamente, el llamado “libro blanco” está compuesto por las obras originalmente editadas en trípticos y revistas y compiladas en *EPM*; el “libro negro” se constituye por los poemas que forman la primera parte no bilingüe (solo en español) de *EI* y el “libro azul” es la segunda parte del mismo libro, la cual sí es bilingüe y lleva el subtítulo “A orillas de un Sueño Azul / Ina kajfu pewma mew”. Al analizar esta particular operación de continua edición, Chihuilaf emparenta la práctica de escritura y autotraducción no solo a una exigencia de estilo, sino también a un deseo de imitar lo efímero o inestable de la palabra oral: “Mis libros son un solo libro, al que agrego —o quito— poemas que, a su vez, para bien o para mal, modifico con frecuencia [...] resultado un poco de exigir más a los textos a la mano,

---

<sup>5</sup>La autotraducción “descentrada”, en términos de Oustinoff (2001), es asimilable al concepto de traducción “extranjerizante” de Lawrence Venuti (2008, 16), ya que busca generar un extrañamiento en la lengua meta al presentar reminiscencias de la lengua y cultura de origen. La autotraducción “naturalizante” por su parte, corresponde al movimiento contrario de acercamiento a las normas de la lengua meta, la cual se asimila a la clasificación de traducción “domesticada” de Venuti.

y sobre todo, como intento de situarme a orillas de la oralidad —aún vigente— de nuestra poesía” (1991, 6).

Un ejemplo destacable es el poema “Antes desaparecieron (a) nuestros hermanos/ (a) nuestras hermanas selknam”, el cual tuvo tres ediciones: una monolingüe castellana en *El* y dos bilingües con veinte años de diferencia entre sí, en *EPM* y *Sueños de Luna Azul* (en adelante *SLA*). Cabe señalar, además, que la primera edición de *EPM* contiene dos versiones en castellano, de las cuales el autor desprenderá y reescribirá fragmentos para construir las posteriores versiones en español. El poema refiere al genocidio del pueblo selknam<sup>6</sup> y se constituye como homenaje a la etnia diezmada y advertencia para el pueblo mapuche. Respecto del título, las primeras dos versiones usan el etnónimo “ona” para referirse al pueblo homenajeado (Chihuailaf 1988, 46–48), mientras que, en las últimas dos, el autor decide reemplazarlas por el autoetnónimo “selknam” (Chihuailaf 1991, 27; 2008, 81).<sup>7</sup> Además, se elige ampliar las referencias de género del término androcéntrico “hermano” a “hermanos/ hermanas” para referirse a los interlocutores mapuche del poema:

---

<sup>6</sup>Las dinastías económicas del sur de Chile y Argentina hacia fines del siglo XIX y primeras décadas del XX — fundamentalmente conformadas por las familias Menéndez y Braun, dueñas de la Sociedad Explotadora Tierra del Fuego— requirieron y financiaron el avance de la frontera ovina hacia territorios fueguinos-magallánicos a fin de expandir sus fortunas basadas en la exportación de lana a Inglaterra. Esta expansión desencadenó un proceso de exterminio sistematizado del pueblo selk'nam, cuyos sobrevivientes fueron deportados a las misiones salesianas de la isla Dawson, que cerraron en un plazo de 20 años, dejando solo un cementerio como resultado (Cossio y Oliveros 2014). Aunque considerado por la historiografía oficial como extinto, en la actualidad en Argentina aproximadamente unas 2.700 personas reivindican su filiación étnica con el pueblo selk'nam; “aunque carecen de un sustento lingüístico, se basan en la memoria histórica, en los antiguos derechos territoriales y en una desconocida membresía comunitaria” (Bartolomé 2004). En Chile, en la región de Magallanes, la Comunidad Covadonga Ona, compuesta por 200 personas que forman ocho familias, reclaman actualmente al Estado su reconocimiento como pueblo vivo (González 2019).

<sup>7</sup>El término “ona”, que significa “Norte” en lengua yagán, fue aplicado y difundido por confusión léxica por el misionero inglés Thomas Bridges para referirse al pueblo selknam (Chapman 2002, 13).



<b>Versión 1 EPM</b>	<b>Versión 2 EPM</b>	<b>Versión 3 EI</b>	<b>Versión 4 SLA</b>
Ayer adiós hermanos onas.	Antes desaparecieron (a) nuestros hermanos onas.	Antes desaparecieron (a) nuestros hermanos onas.	Antes desaparecieron (a) nuestros hermanos/ (a) nuestras hermanas selknam.

Asimismo, ya en el cuerpo del texto, esta modificación vuelve a tener lugar frente a los vocativos “compañeros” (*EPM1*) y “amigos” (*EPM2* y *EI*).

En los últimos versos del poema, se exhibe una diferencia respecto a cómo referirse al viento. Si bien en *EPM1* no hay tal referencia, en *EPM2* y *EI*, se habla del viento que “del Este viene” y se modifica en *SLA* al agregar el término mapuche “Puelche”. Estas reescrituras señalan un intento por asumir una autotraducción al español de tipo *extranjerezante*, que busca *adecuación* (Toury 1995, 56) a las normas y referentes culturales de los pueblos originarios (el pueblo es “selknam”, no “ona”; el viento tiene su propio nombre: “Puelche”), así como a una consciencia de ampliación de los interlocutores al género femenino para evitar el reduccionismo androcéntrico de los plurales de masculino genérico del español.

En coincidencia, las versiones mapuche mantienen este gradual cambio ideológico del autor. Las versiones en mapudungun son dos: la primera publicada junto a la versión en español *EPM2* y la segunda en *SLA*: “Kuifi afi iñ pu willimapuche (onas)” (Chihuailaf 1988, 50) y “Kuifi afi iñ pu peni ka lamgen selknam” (Chihuailaf 2008, 80). Estas versiones no comparten autoría ya que, mientras la primera corresponde a las traducciones encomendadas por Chihuailaf a sus padres, a Leonel Lienlaf y a Rosendo Huisca, la segunda sí es una versión propia. El título completo se mantiene, pero se realizan ajustes similares a los hechos en la última versión castellana en relación con los usos androcéntricos y los términos no originarios. En *EPM*, el término con que se traduce “onas” al mapudungun es “willimapuche”, lo cual podría traducirse aproximadamente como “gente de la tierra del sur”, puesto que se trata de una etnia más austral que la mapuche. “Willimapuche” es un neologismo e, incluso, podría prestarse a confusión con el autoetnónimo de las comunidades *williche*, es decir, de la rama meridional del

propio pueblo mapuche. Es probable que, por esto, en *SLA* se decida reemplazarlo por “selknam” que también aparece en la versión castellana. Por otro lado, se decide aquí mantener la equivalencia con la decisión en español de usar plurales con marca de género, al referirse a “pu peñi” (hermanos hombres) y “pu lamgen” (hermanas mujeres), en reemplazo de “pu wenüy” (amigos). Cabe aclarar que, al uso, “pu peñi” y “pu lamgen” indican además otras características respecto de los interlocutores. “Peñi” y “lamgen” se utilizan para referirse a un par étnico, es decir, a otros miembros del pueblo mapuche, mientras que “wenüy” no necesariamente implica esta particularidad. De hecho, se utiliza habitualmente para referirse a “amigos no mapuche” o en contraposición a términos como “kaíne” (enemigo). Por otro lado, el uso de “peñi” está restringido a los hablantes masculinos para referirse a otros hombres, mientras que las hablantes utilizan “lamgen” para referirse a pares étnicos tanto femeninos como masculinos. Esta elección también nos da la pauta de que el hablante del poema es masculino. Por otro lado, la versión en mapudungun de los últimos versos en *SLA* muestra los mismos cambios que la versión en español, en la que se hace referencia al “Puelche”, “Puel kvrvf” o “viento del Este”. Todas las modificaciones señaladas a lo largo de las reediciones evidencian una tendencia a priorizar la autotraducción *descentrada*, es decir, una autotraducción que enfatiza la diferencia cultural al elegir términos que remarcan las claves culturales del mundo mapuche por sobre el occidental. En este sentido, los cambios léxicos tienen un peso ideológico en el proceso de autotraducción de Chihuilaf que se vinculan con las reflexiones acerca de la identidad y la reivindicación cultural mapuche.

## Los límites de lo traducible: autotraducciones y retraducciones alógrafas en la obra de Liliana Ancalao

El poemario *Mujeres a la intemperie/Pu zomo wekuntu mew* (2009) es el primer libro que la poeta Liliana Ancalao autotraduce del español al mapudungun y el primer libro bilingüe escrito en Argentina por un

autor mapuche. La direccionalidad del proceso ha sido confirmada por la propia autora y responde a las características que hemos perfilado respecto de un *bilingüismo post-interdicción*.<sup>8</sup> El aprendizaje del mapudungun como segunda lengua que, sin embargo, se considera afectivamente como lengua materna, como ha señalado Ancalao en distintos ensayos sobre el tema (2005, 2016), manifiesta un deseo de recuperación de una porción esencial de la identidad mapuche de la autora: la lengua de los abuelos, perdida en la interdicción de su transmisión intergeneracional debido a su estigmatización en el contexto socioeducativo argentino.

Una de las peculiaridades que se dan en el marco de este contexto sociolingüístico es la decisión de producir trasposos o cruces de palabras sin traducir entre las versiones. En el poema “la mujeres y la lluvia/ *pu zomo engü mauün*” (Ancalao 2009, 22–25), la inserción de palabras castellanas en el texto mapuche (“cebolla”, “febrero”, “tiza”, “moro zaino pangare tostado bayo”) y vocablos mapuche en la versión castellana (“cai cai”, “taill del cauelo”) evidencian el límite de la traducción, es decir, aquello que, a criterio de la autora, no encuentra equivalencia o cercanía semántica entre las lenguas y, así, revela los puntos de inconmensurabilidad lingüística y cultural. En el caso de los términos del castellano, Ancalao sostiene que “no tienen traducción, porque esos objetos (tiza) o calendarios (Febrero) o colores de caballos, vinieron con los conquistadores”. Por otra parte, la elección de mantener los términos mapuche en la versión en español tiene que ver, como también dice la autora, con “palabras [...] que se han ido introduciendo en los ámbitos en los que me muevo y cuyo uso se ha difundido, creo yo, desde 1992 a esta parte. Entonces las dejo ahí, tranquilas, entre las palabras en castellano. La palabra *taill* por ejemplo (que hoy escribiría *taüll*)” (Comunicación personal, 30 de agosto de 2017). De esta manera, Ancalao propone la *irrupción léxica* como modo de hacer palpable su identidad bicultural y la consecuente interculturalidad de su obra, así como la diferencia cultural que se revela cada vez que hay elementos “intraducibles” entre lenguas.

---

<sup>8</sup>“La traducción [al mapudungun] la hago una vez que terminé, que cerré el poema en castellano” (Comunicación personal con la autora, 30 de agosto de 2017).

Otro caso en el que destaca el mismo punto de inconmensurabilidad es con la traducción del término “dios” al mapudungun. Este tiene dos ocurrencias en el poema y dos traducciones distintas: como “trañmaleufu”, y como “kallfuwenu”. Tanto la elección durante el proceso de traducción como la reflexión actual de la autora revelan las complejidades de traducir ciertos conceptos de gran contraste cultural:

“Dios” es una palabra que no estoy usando ahora en mi poesía, es contradictorio usar el nombre de un dios de género masculino y en número singular para referirse a la divinidad del pueblo mapuche. Aquella vez, terminé el poema en castellano, “las mujeres y la lluvia”, y me dispuse a traducirlo al mapuzungun. No me parecía, para nada, dejar el nombre propio sin traducir, entonces busqué en *Las memorias de Pascual Coña* cómo traducía él esta noción, y las copié. Hoy me doy cuenta de que Pascual Coña ya había adaptado la noción del dios cristiano al idioma mapuche, así que no fue la mejor referencia. (Ancalao, Comunicación personal, 30 de agosto de 2017)

En este caso, la reflexión de la poeta demuestra, al igual que en el caso de Chihuailaf, cómo las decisiones de traducción pueden modificarse con el paso del tiempo en base a un cambio en el posicionamiento político y cultural del autor, y en función de lograr una mayor *domesticación* de la traducción o, por el contrario, hacer más evidente la diferencia cultural entre ambas lenguas y cosmovisiones.

Al respecto de los límites de lo traducible, es de especial interés para este estudio el contraste de las autotraducciones de Liliana Ancalao con las traducciones alógrafas al mapudungun realizadas por Víctor Cifuentes de dos poemas de *Mujeres a la intemperie* editados en la antología *La Memoria Iluminada: Poesía Mapuche Contemporánea* (Huenún 2007). Se trata de “las mujeres y el viento” y “las mujeres y el frío”. Al respecto de su edición, cabe resaltar una situación especialmente llamativa: las traducciones de Cifuentes son editadas antes que las propias traducciones de Ancalao, específicamente con una anticipación de dos años. Si nos guiáramos por un criterio estrictamente temporal y pensáramos que, al conceder los textos a la antología, la poeta presentó las versiones en mapudungun, entonces la versión de

Cifuentes se concebiría como una retraducción. En el caso de no haberlas presentado, sus propias autotraducciones serían la retraducción. Sin embargo, desde una perspectiva que dé mayor preponderancia al “potencial interpretativo” (Deane-Cox 2014, 191) de las distintas traducciones más que a la linealidad de su aparición, ambas versiones pluralizan los sentidos del poema en castellano.

El análisis de la retraducción ofrece la posibilidad de comparación entre los dos textos en mapudungun, el de la propia autora y el del traductor alógrafo, para observar, entre otras cosas, “todos los núcleos conflictivos de la traducción planteados por el original y las estrategias aportadas por los distintos traductores” (Zaro Vera 2007, 30–31) y, a partir de esos mismos núcleos, observar si la noción de intraducibilidad de una versión es modificada por la otra.

Las diferencias observadas entre la autotraducción (Ancalao 2009, 26–35) y la retraducción (Huenún 2007, 42–49) del poema “las mujeres y el viento/pu zomo engu küruf” son mayormente léxicas y gramaticales, estas últimas específicamente ligadas a la morfología de los verbos. También se observan diferencias de criterio en el ajuste del texto en mapudungun a las estructuras originales del texto en castellano.

Respecto a las divergencias léxicas, llama la atención el criterio de intraducibilidad para ciertos términos. Por ejemplo, mientras la versión de la autora no traduce “borra de café”, sino que adapta fonológicamente las palabras españolas al mapudungun (“kafe bora”), Cifuentes decide tomar una palabra mapuche como *perpér*, que originalmente se refiere a la “zurrapa” de la chicha, para traducir “borra”.<sup>9</sup> Tal modificación revela que para el retraductor alógrafo existen palabras en mapudungun que pueden adaptarse a los sentidos originales en castellano y traducir una palabra considerada intraducible por la autotraductora.

En cuanto a las formas verbales, también hay diferencias considerables entre ambas versiones. Por ejemplo, en el primer verso, al referirse a la acción de retorno permanente del viento (en castellano, “él siempre

---

<sup>9</sup>Todas las definiciones son tomadas de Augusta (1991) y Catrileo (1998).

va a volver”), Cifuentes elige acentuar el sentido futuro de la misma, con el morfema *-a* (“wüñoay”), mientras que Ancalao prefiere enfatizar el carácter habituativo de la acción con el sufijo *-ke* (“wiñolekey”). El mayor o menor ajuste a la estructura del texto fuente también varía, puesto que Cifuentes elige traducir el adverbio “siempre” con su equivalente mapuche “rumel”, mientras que Ancalao lo deja tácito en función del ya mencionado sufijo habituativo en “wiñolekey”.

Otro término que representa una elección de criterios divergentes es el neologismo utilizado para traducir el término “calles” en el verso “anda desafortado por las calles”. Ancalao marca su afiliación poética con Chihuailaf al recurrir a la forma “rüpüwaria” (literalmente, “camino de la ciudad”), que creó dicho autor y que ha utilizado en varias oportunidades en su poesía. Por otra parte, Cifuentes opta por “trayáy rüpü”, forma propia que también usa el término *rüpü*, “camino”, pero combinado con el verbo *trayai*, el cual indica “poner, aplicar, hacer entrar a golpes, martillazos”. Esta elección, que repite más adelante para traducir “cemento” como “trayáykura”, denota una focalización semántica en el material y su forma de elaboración, más que en el sema “urbano” que forma parte de elementos como las calles, el cemento, o los edificios de las ciudades.<sup>10</sup>

Otra divergencia a tener en cuenta entre las versiones en mapudungun es la dialectal. En este sentido, el verso “se nos vuelan los pájaros” presenta dos formas para traducir la palabra “pájaros”. Mientras Cifuentes usa el término “üñüm”, ampliamente utilizado en *Gulu Mapu* o región occidental del territorio ancestral mapuche, Ancalao toma el vocablo “ishüm”, propio de la zona mapuche-hablante de sur de Río Negro y Chubut en *Puel Mapu*,<sup>11</sup> sector al que pertenece la autora.

El poema, además, muestra ejemplos de que la traducción de Cifuentes resuelve lo que en los versos de Ancalao son calcos semánticos del castellano. Por ejemplo, a la hora de traducir la frase “y hay que poner la pava/ preparar unos mates”, la versión autotraducida registra

<sup>10</sup>Esta es una decisión que Cifuentes sostiene en distintas traducciones. Por ejemplo, en *Seducción de los venenos* de Roxana Miranda Rupailaf, traduce “cemento” como *trayáyriüpü* (2008, 38).

<sup>11</sup>*Puel Mapu* o “tierra del Este” es el territorio ancestral mapuche ubicado al oriente de la cordillera de los Andes.

calcos como el verbo “tükuael” de *tükun*, “poner, colocar” y “pepikaael”, de *pepikawü*, “prepararse, alistarse”. En su lugar, Cifuentes coloca palabras más ajustadas al uso como “anüntükungeay” de *anüntükun*, “poner la olla” y el préstamo “zefängeay”, tomado del verbo original castellano “cebar”. Asimismo, la intraducibilidad del término “pava” (recipiente de metal para calentar agua) que Ancalao registra en su versión, es modificada por Cifuentes al usar el término “fayümkowe”, compuesto por el verbo *fayümn*, “hervir” y el término base *kowe*, “fuente, instrumento para el agua”.

Como contraparte, podemos observar aspectos de mayor precisión léxica en Ancalao cuando, en la traducción de los versos “se nos vuelan los pájaros/ los olores/ la ropa”, utiliza dos verbos en mapudungun para expresar la acción de “volar”: “üpününgün” y “pinüfüngün”. El primero se refiere al vuelo de los pájaros y el segundo, *pinüfn*, al vuelo de “las cosas que no tienen alas como papel, plumas, hojas, copos de nieve y aun los aviadores”. Esta diferencia no es tenida en cuenta por Cifuentes que solamente usa el verbo “üpünamutuy”.

En el pasaje final del poema, se desarrolla un símil entre los olmos y los sobrinos en medio de la ciudad cruzada por los vientos. Llamen la atención divergencias semejantes a las ya mencionadas. En primer lugar, destaca la decisión de Cifuentes de traducir “olmo” como “ngulngú”, vocablo que, efectivamente, no equivale al olmo de origen europeo, sino al “ulmo”, nativo de los bosques del *Gulu Mapu*. En este sentido, cabe señalar una posible confusión del traductor, o bien, una decisión consciente de reemplazo léxico, en función de trascender la intraducibilidad planteada en la versión de Ancalao, que inserta la palabra castellana en el texto mapuche. Probablemente, el referente original del poema no sea el florido y monumental ulmo cordillerano, sino el olmo o álamo negro, una especie comúnmente sembrada en las ciudades áridas y ventosas de la costa y la meseta de la Patagonia argentina, el cual durante sus primeros años es de tronco fino y copa poco frondosa, justamente lo que el texto original describe como “un tallo y unas hojas/ alzándose del suelo/ desafiantes”.

Otra divergencia en la interpretación se da en la traducción de los versos “quiero decir/ ricardo / tus hijos son tan claros / como estos olmos”. Por un lado, el texto de Ancalao marca que “ricardo” es un vocativo y

que el objeto directo de la acción de “decir” es la frase “tus hijos son tan claros”. En oposición, en la estructura “küpá feypín ta/ ricardo”, Cifuentes ha tomado el nombre propio como el objeto directo de la frase y no como vocativo. También se destaca la diferencia en la forma de traducir “hijos”: “yall” en Ancalao, forma general para llamar a los “hijos (as) del padre”, la cual no hace diferencia de género, y “fochüm” en Cifuentes, de *fotüm*, que es la forma de referir a un hijo varón en relación a su padre. En este caso, Cifuentes elige marcar una diferencia de género y, además, modificar “fotüm” por “fochüm”, en el que *-ch* es fonostilema que señala la forma diminutiva y afectiva (Augusta 1903, 249), la cual podríamos traducir como “hijitos (varones)”.

La decisión de traducir la versión mapuche de los poemas de Ancalao señala que, tanto para el traductor como para la propia autora, hay una relación asimétrica con el texto en español. Respecto del bilingüismo post-interdicción de Ancalao, condición que la diferencia de la competencia lingüística de Cifuentes, la propia autora ha señalado:

Afortunadamente hay *kimche* (sabios) que dominan el mapuzungun y trabajan como traductores. No tengo ningún problema en que se reemplace mi traducción, porque sé que el idioma no cabe en los libros de gramática y en los diccionarios que consulto. Me reconozco como una aprendiz de mi idioma materno, idioma al que amo aunque siga siendo limitado mi conocimiento del mismo. (Ancalao, Comunicación personal, 30 de agosto de 2017)

La poeta declara su respeto por la autoridad del traductor como *kimche*, “persona sabia”, experta en la lengua, cuyos conocimientos no rivalizan con los suyos, sino que los alimentan y enriquecen. En consecuencia, el hecho de que la autora reconozca la superioridad lingüística de la versión de Cifuentes parece no contradecir el hecho de que reedite sus propias traducciones y, de esta manera, vuelva a validarlas. En efecto, la autoedición conjunta de ensayos y poemas *Küme miawmi: Andás bien/ Pu zomo wekuntu mew: Mujeres a la intemperie* (2016) presenta las mismas autotraducciones de 2009, situación que se repite en la reedición bajo el título de *Resuello* (2018). Esta posición nos acerca una mirada que no se condice con la explicación de que la autotraducción responde



a la desconfianza en las traducciones alógrafas mencionada previamente (Recuenco Peñalver 2011). Las traducciones, temporalmente cercanas, no son antagonicas, sino que conviven en sus diferencias de criterio.

## Conclusiones

Tanto Liliana Ancalao como Elicura Chihuailaf admiten que, al revisar ciertas decisiones de traducción, su postura política o sus conocimientos culturales se han modificado con el tiempo y llevarían a otras elecciones en el presente. Este dinamismo puede observarse claramente en la operación de reedición de poemas bilingües que lleva adelante Chihuailaf a lo largo de su obra y que efectivamente responde a tendencias variables en el posicionamiento del escritor respecto de cuestiones ideológicas y culturales. En particular, el análisis realizado nos permitió destacar la sustitución de términos androcéntricos por vocablos que incluyen el género femenino, así como la sustitución de vocablos colonizadores o de transferencias léxicas adaptadas fonológicamente al mapudungun, por términos originales de la cultura mapuche y selknam.

En general, las diferentes lecturas que el propio autor hace de su obra no apuntan a “proteger” ciertos contenidos expresados en los textos sino a desafiarlos y producir otros nuevos en la sucesiva confrontación y negociación semántica de las reediciones. De esta manera, la autotraducción se constituye, en la obra de Chihuailaf, como un palimpsesto que permite rastrear sus cambios estilísticos y reflexiones culturales, lo que se vincula a la “reescritura” de la propia identidad mapuche en cambio y desarrollo constante en el trayecto vital del autor.

Las modificaciones estilísticas, semánticas y sintagmáticas que se dan de versión en versión permiten observar las variaciones en el posicionamiento de Chihuailaf en cuanto a decisiones de traducción cultural. Se trata de modulaciones en la búsqueda de una *extranjerización* del texto castellano para evitar traducciones reduccionistas y enfrentar al lector en español a una experiencia en la que se vea arrojado fuera de su espacio de “comodidad cultural”, frente a aspectos propios de la cultura minoritaria del autotraductor.

A través de la obra de Liliana Ancalao, nos interrogamos por la manera en que se manifiesta el *bilingüismo post-interdicción*, es decir, la adquisición del mapudungun tras un período de estigmatización social que porta implicancias políticas, expresivas y afectivas en la construcción identitaria y en la práctica de autotraducción de una autora que se caracteriza a sí misma como “aprendiz” de la lengua mapuche. En los dos poemas seleccionados de *Mujeres a la intemperie! Pu zomo wekuntu mew*, destacamos la movilidad léxica de los mismos, en los cuales se dan inserciones cruzadas de palabras del castellano en el texto mapuche y viceversa. Al indagar en estos cruces y consultar a la propia autora, concluimos que dicho tránsito entre el castellano y el mapudungun revela los momentos de intraducibilidad que se presentan al momento de la autotraducción.

A partir del caso de retraducción de un poema de Ancalao por Víctor Cifuentes, podemos arriesgar la conclusión de que este particular proceso de volver a traducir una obra en el contexto de una lengua minoritaria y en peligro de desaparición, en calidad de mapuche-hablante de amplia competencia, cumple con una función “conservacionista”. Con ello, se salvaguarda la corrección lingüística de las versiones y se prioriza las normas de la lengua y la cultura meta, en una búsqueda por minimizar situaciones como los calcos del castellano o los términos previamente considerados intraducibles. En este sentido, el esfuerzo de precisión en las retraducciones sugiere una inclinación hacia el incremento de la “legibilidad” lingüística y cultural de la versión mapuche, con lo cual se atiende a un lector potencial con conocimientos avanzados del mapudungun.

Por otra parte, las mismas divergencias de interpretación del texto castellano en la autotraducción de Ancalao y la retraducción de Cifuentes indican que no en todos los casos una retraducción es superadora de aquella con la que *compite* en un determinado contexto lingüístico. Por el contrario, tales diferencias permiten evidenciar que ambas traducciones aportan, desde sus aciertos, su mayor precisión o, incluso, su falibilidad, un corpus diverso. Con sus variantes dialectales y los distintos niveles de competencia lingüística, las versiones enriquecen, en el plano de la lengua mapuche, las posibles lecturas de un texto originalmente concebido en castellano. En este sentido, y teniendo en cuenta el contexto de pérdida

de hablantes del mapudungun, las autotraducciones y retraducciones suman esfuerzos en la ardua tarea de mantener viva la lengua. Reflejan, así, un rango variado y múltiple de sensibilidades poéticas y habilidades lingüísticas que son capaces de convivir y dialogar entre las páginas.

## Bibliografía

- Ancalao, Liliana. 2005. “Oralitura: una opción por la memoria”. *El Camarote* 5: 32–33.
- . 2009. *Mujeres a la intemperie/Pu zomo wekuntu mew*. Buenos Aires: El suri porfiado.
- . 2016. *Küme miaawmil/Andás bien. Ensayos/Mujeres a la intemperie/Pu zomo wekuntu mew. Poesía*. Comodoro Rivadavia: Edición de la autora.
- . 2018. *Resuello*. Madrid: Marisma.
- Augusta, F. J. 1903. *Gramática Araucana*. Valdivia: Imprenta Central, J. Lampert.
- . 1991. *Diccionario Araucano. Mapuche-español. Español-mapuche*. Temuco: Kushe.
- Bartolomé, M. 2004. “Los pobladores del desierto. Genocidio, etnocidio y etnogénesis en la Argentina”. *Amerique Latine. Histoire & Mémoire* 10. Recuperado de <http://alhim.revues.org/103>.
- Braidotti, Rosi. 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York: Columbia University Press.
- Caicheo, Sonia. 1977. *Horas de lluvia*. Puerto Montt: Departamento de Cultura. Secretaría Ministerial de Educación.
- Catrileo, María. 1998. *Diccionario lingüístico-etnográfico de la lengua mapuche*. 3 ed. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Chapman, Anne. 2002. *Fin de un mundo. Los selk'nam de Tierra del Fuego*. 2 ed. Santiago de Chile: Taller Experimental Cuerpos Pintados.
- Chihuailaf, Elicura. 1988. *En el país de la memoria*. Quechurewe, Temuco: Edición del autor.
- . 1991. *El invierno, su imagen y otros poemas azules*. Temuco: Literatura Alternativa.
- . 1995. *De sueños azules y contrasueños*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- . 2008. *Sueños de luna azul*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- Colipán, Bernardo. 2005. *Arco de interrogaciones*. Santiago de Chile: Lom.

- Cossio, H. y Oliveros, T. 2014. "El genocidio de indígenas en el sur de Chile que la historia oficial intentó ocultar". *El mostrador*. Disponible en <http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/08/13/el-genocidio-de-indigenas-en-el-sur-de-chile-que-la-historia-oficial-intento-ocultar>.
- Dasilva, Xosé. 2015. "La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas". *Trans* 19, no. 2: 171–182.
- Deane-Cox, Sharon. 2014. *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*. Londres and Nueva York: Bloomsbury.
- Derrida, Jacques. 1997. *El monolingüismo del otro (o la prótesis de origen)*. Buenos Aires: Manantial.
- Falabella, Soledad, Graciela Huinao, y Roxana Miranda Rupailaf, eds. 2009. *Hilando en la memoria. Epu rupa*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Feldman, David. 1977. "Apuntes sobre el bilingüismo". *Boletín AEPE* 17: 31–38.
- González, Tomás. 2019. "Comunidades selk'nam denuncian al Estado ante la ONU: 'Nos están declarando extintos'". *Diario Uchile*. Disponible en <https://radio.uchile.cl/2019/03/14/comunidades-selknam-denuncian-al-estado-ante-la-onu-nos-estan-declarando-extintos>.
- Grutman, Rainer y Trish Van Bolderen. 2014. "Self-Translation". En *A companion to Translation Studies*, ed. S. Bermann y C. Porter, pp. 323–332. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Huenún, Jaime Luis, ed. 2007. *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea. Versiones en mapudungun de Víctor Cifuentes*. Málaga: CEDMA.
- Huinao, Graciela. 2008. *Walinto*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Lienhard, Martin, ed. 2011. *Expulsados, desterrados, desplazados. Migraciones forzadas en América Latina y África*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- Lienlaf, Leonel. 1989. *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- . 2003. *Pewma dungu/Palabras soñadas*. Santiago de Chile: Lom.
- . 2016. *Epu zuam*. Temuco: Cagten.
- Miranda Rupailaf, R. (2008). *Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken. Seducción de los venenos*. Versiones al mapudungun de Víctor Cifuentes. Santiago de Chile: Lom.
- Oustinoff, Michel. 2001. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. París: L'harmattan.
- Paredes Pinda, Adriana. 2005. *Üi*. Santiago de Chile: Lom.

- Ramis, Josep. 2013. “La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto”. *Eu-topías* 5: 99–111.
- Recuenco Peñalver, María. 2011. “Más allá de la traducción: la autotraducción”. *Trans* 15: 193–208.
- Stocco, Melisa. 2017. “Negociación lingüística e identitaria en las autotraducciones de tres poetas mapuche”. *Ticontre* 7: 41–65.
- . 2018. *La autotraducción como práctica ch'ixi textualizadora de un tercer espacio en la actual literatura originaria latinoamericana: el caso de los poetas mapuche en Argentina y Chile*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Venuti, Lawrence. 2008. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Oxford: Routledge.
- Zaro Vera, Juan Jesús. 2007. *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.

# “Rewritten” Identities: Self-Translation and Retranslation in Contemporary Mapuche Poetry

Melisa Stocco

Contemporary Mapuche poetry has a history of publication that spans the early and mid-twentieth century.<sup>1</sup> However, it was not until the late 1970s and 1980s that it became well established as a literary field with a constant, diverse and fruitful production. The works that mark that inaugural stage are *Horas de lluvia* by Sonia Caicheo (1977) and *En el país de la memoria* by Elicura Chihuailaf (1988). Since then, Mapuche literature and, especially, its poetic production have given names and titles of the stature of Leonel Lienlaf with *Se ha despertado el ave de mi corazón* (Premio Municipal de Poesía de Santiago de Chile, 1989), *Pewma Dungu* (2003) and *Epu zuam* (2016), Bernardo Colipán with *Arco de interrogaciones* (2005), Graciela Huinao with *Walinto* (2008), Adriana Paredes Pinda with *Ūi* (2005) and *Parías zugun* (2014) and

---

<sup>1</sup>The three known antecedents are *Cancionero Araucano* by Anselmo Quilaqueo (1939), *Poemas mapuche en castellano* by Sebastián Queupul (1966) and *Epu mari quiñe ülcatun* by Pedro Alonzo Retamal (1970).

---

M. Stocco (✉)

CONICET - Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina

© The Author(s) 2019

L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_4](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_4)

Jaime Luis Huenún with *Puerto Trakl* (2001) or *Reducciones* (2011), to name just a few.

The authors who currently make up the Mapuche literary map are located, in geographical terms, throughout the Mapuche ancestral territory known as *Wallmapu*, a territorial space pre-dating modern physical-political boundaries, which overlaps with the state borders of Chile and Argentina. Mapuche poets come from such diverse areas as southern coastal and Mediterranean Chile, the southern Argentine plateau, the Patagonian mountain range and coast and the urban and metropolitan centers in both countries. This cartography evinces rural origins, as well as the movements resulting from the countryside-city diaspora imposed on the Mapuche people throughout the nineteenth and twentieth centuries by means of state policies of territorial reduction and displacement.

From a strictly linguistic perspective, there is an important amount of bilingual production in contemporary Mapuche poetry, i.e., self-translated between Spanish and Mapudungun and published in both versions. Even though self-translation is not the rule in all cases, since many Mapuche works are written only in Spanish, and several anthologies and poems owe their double register to allograph translations, the practice of translating oneself has great relevance in Mapuche literature and evinces its intercultural quality. Likewise, the crossings between self-translation and other procedures such as retranslation are of special interest for this study, as they make visible the ways in which Mapuche writers and translators reflect upon their processes of identity configuration.

Regarding the linguistic competence of Mapuche self-translators, it is important to point out that few can be qualified as *coordinated bilinguals*.<sup>2</sup> In most cases, their knowledge of Mapudungun is at a disadvantage in relation to Spanish, even among those authors who have learned the language in a domestic context. The evident hegemony of Spanish in the spaces of secondary and even primary socialization implies a

---

<sup>2</sup>Coordinated bilinguals have two bases of well-differentiated semantic coding, which guarantee native expression without interference in each language (Feldman 1977, 35).

decreasing use of Mapudungun and a consequent limitation in the maintenance of a full competence in the vernacular language.

In other cases of self-translation, these authors learn Mapudungun as if it were a second language, that is, through courses, workshops, the use of dictionaries, grammars and bilingual works by other authors. This case of conscious learning of the language is particularly interesting for the study presented in this chapter, since the authors-translators carry out a process of recovery that is not only linguistic, but also has the affective, political and ethical implications that will be accounted for in the next section.

## ***Post-Interdiction Bilingualism*** **and the Motivations for Self-Translation** **in Mapuche Literature**

Within the area of self-translation studies, factors such as exile, migration and the interest in reaching larger audiences are usually considered as catalysts for the practice (Grutman and Van Bolderen 2014). A language is generally incorporated by an author as soon as he/she moves to another country or region, or, in the case of *intra-state* self-translations (Ramis 2013), the target language is used to achieve a wider reception in the majority literary system with which the originating minority system coexists and competes. In the words of María Recuenco Peñalver, the motivations for self-translation generally arise either from economic issues, from prestige aspirations or from “distrust” in the quality of allo-graph translations (2011, 204).

However, if these factors are contrasted with the social and linguistic context of the Indigenous peoples of Abya Yala / Latin America, clear differences in the conditions of production and the motivations to translate will be observed. To begin with, Rosi Braidotti’s argument that the idealized image of an author as “citizen of the world,” a polyglot nomad who moves freely across borders, is a sign of Eurocentric privilege seems to be particularly relevant to the context analyzed in this study (Braidotti 1994, 21). Such identification would be, at least,



questionable or worthy of reformulation in the case of many Indigenous authors who are members or descendants of peoples who have been displaced, marginalized or decimated. Martín Lienhard, for example, has characterized the marginalization of Indigenous populations in Latin America in terms of “internally displaced persons,” a condition rooted in the history of the region that goes back to colonial times and has consequences in the present (Lienhard 2011, 15–17).

The processes of racialization, violence and territorial expulsion undergone by Indigenous peoples have taken place in parallel to a process of sociolinguistic stigmatization. The impact of such political, cultural and linguistic events undoubtedly affects the decision of many Indigenous writers to self-translate and publish bilingual editions—a consideration that by no means suppresses the individual aesthetic searches that self-translation provides. In the particular socio-historical context of the Mapuche people, the state policies of subalternization initiated at the end of the nineteenth century by means of the military territorial occupation campaigns known as “Conquista del Desierto” in Argentina and “Pacificación de la Araucanía” in Chile had their “cultural arm” in the imposition, through formal education, of Europeanizing cultural parameters and Spanish monolingualism. Mapudungun, the Mapuche nation’s language, was stigmatized and considered shameful: in other words, it became the object of a situation of interdiction (Derrida 1997, 100) and, consequently, it was forgotten and lost in the intergenerational transmission of numerous families and communities. Such scenario is described by Mapuche poet Liliana Ancalao in her essay “El idioma silenciado” (“The Silenced Language”), where she reflects on the loss of Mapudungun suffered by herself and her family: “Our grandparents had to go to rural school [...] teachers taught children to be ashamed of the language they spoke at home” (2016, 10).<sup>3</sup>

These sociolinguistic conditions allow us to consider the existence of an ethical-political *telos* in Mapuche self-translation which questions the

---

<sup>3</sup>All translations of Ancalao’s quotes into English are mine.

monolingual and monocultural Spanish-Western European paradigm the Chilean and Argentine States have imposed through education, culture and national historiography. Self-translation is also related to an emotional recovery of the language, which links past and future generations. As Elicura Chihuailaf points out, “[he] write[s] for the daughters and sons of [his] daughters who—in the countryside and in the city— will perhaps read [his] poems in Mapudungun and in Spanish, and will recognize the language, the gesture that mediates between both versions” (1991, 7).

The ethical condition of the decision to self-translate is probably more evident in those authors who, like Ancalao, are not bilingual in Spanish and Mapudungun, but learned the language of their ancestors in adulthood, as a second language: “Writing is done in the original language, in the language that is still maternal, Mapuzungun,<sup>4</sup> although we learn it as a second language, and also in the other language” (2005, 33).

This type of bilingualism, traversed by difficulties and deficiencies in the use of Mapudungun, driven by a political and emotional decision to recover *linguistic territory* and, along with it, an ancestral memory and a distant but familiar sonority, is what we have denominated in other works (Stocco 2017, 2018) *post-interdiction bilingualism*. This concept seeks to characterize the specific sociolinguistic condition of a sector of the current Mapuche population to which a group of writers who self-translate belong. The term includes the prefix “post-” not only because it is temporarily posterior to a situation of linguistic interdiction in the course of a person’s life, but also because the person develops a knowledge of the language as a way to transcend such interdiction. The post-interdiction bilingualism portrayed in the self-translated pages of several Mapuche authors constitutes a means of expression, sometimes accurate, sometimes “stammering,”<sup>5</sup> and therefore, represents a testimony of the achievements and setbacks in the recovery of

---

<sup>4</sup>Both “Mapuzungun” and “Mapudungun” are accepted spellings for the name of the Mapuche language.

<sup>5</sup>This is the description (“balbuceante” in the original) used by Adriana Paredes Pinda (Falabella et al. 2009, 233).

a stigmatized language. This notion will be considered as one of the factors that affect the rewriting, editing and reconfiguration of Mapuche authors' identities in the space of self-translation.

In the two cases analyzed below, self-translation is analyzed as a space where the Mapuche identity of each author is "rewritten," "edited" or "reconfigured" in dialogue with their vital experiences of identity development. In line with the question of "rewriting," we will examine the link between self-translation and other translation practices such as allo-graph retranslation.

## Reeditions and Rewrites: Self-Translation in Constant Review in the Work of Elicura Chihuailaf

Elicura Chihuailaf is, as previously mentioned, one of the Mapuche authors who first published his poetic works in bilingual format. *En el país de la memoria* (1988) included allo-graph translations clearly acknowledged in the epilogue as pertaining to a group of "perfect speakers of Mapudungun" (1988, 76). Already in his next publication, *El invierno, su imagen y otros poemas azules* (1991), the text is presented as being entirely written by Chihuailaf. Since there is no paratextual information about the translations, it is possible to label them as a case of *opaque self-translation* (Dasilva 2015, 172), although the participation of Ruben Sanchez Curihuentro is acknowledged in the prologue as collaborator and reviewer of the texts in Mapudungun (Chihuailaf 1991, 8). Later, the books *De sueños azules y contrasueños* (1995) and *Sueños de luna azul* (2008) were also published in bilingual format and as opaque self-translations.

Chihuailaf's work has a peculiarity that differentiates it from other Mapuche authors: throughout his different books, there is a set of poems that are continuously reedited in both languages. This feature allows us to diachronically trace the stylistic, semantic and syntagmatic modifications applied to the texts, as well as to highlight those instances that reflect ideological changes in the author. These changes can be associated with a tendency to develop either more *decentered* or *naturalizing*

self-translations (Oustinoff 2001), i.e., respectively, translations that make cultural difference more or less evident.<sup>6</sup>

The matrix of poems upon which Chihuailaf makes changes and recurring reeditions constitutes what the author himself has called the "black, white and blue books." Chihuailaf defines *En el país de la memoria* (hereinafter *EPM*) as his "white book that awakes to history and wants to be the first cry of a people that is denied its birth" (1988, 76)<sup>7</sup> and *El invierno y su imagen* (*EI*), as his "black book, a vacillating catharsis of [his] undeniable quota of alienation in the dominant system and also the search for a possible language" (1988, 76). Finally, he calls the section published in *EI* under the bilingual title "*A orillas de un sueño azul / Ina Kajfu pewma mew*" his "Blue Book," "written completely in Mapudungun and which means nothing more than to open our eyes and hear our true language, but which can no longer be, for my brothers and sisters, a single language proposal" (1988, 76). Specifically, the so-called "white book" is made up of the works originally published in triptychs and magazines and compiled in *EPM*; the "black book" is constituted by the poems that form the first non-bilingual part (only in Spanish) of *EI* and the "blue book" is the second part of the same book, which is bilingual. In analyzing this particular operation of continuous edition, Chihuailaf relates the practices of writing and self-translation not only to a stylistic demand, but also to a desire to imitate the evanescence and instability of orality: "My books are a single book, to which I add—or remove— poems that, in turn, for better or worse, I change frequently ... this is the result of demanding more from the texts at hand, and above all, it is an attempt to place my work on the edge of the orality that still prevails in our poetry" (1991, 6).

---

<sup>6</sup>The "decentered" self-translation, in terms of Oustinoff (2001), is comparable to Lawrence Venuti's concept of "foreignizing translation" (2008, 16), since it seeks to generate an estrangement in the target language by presenting reminiscences of the source language and culture. The "naturalizing" self-translation, on the other hand, corresponds to the opposite movement of approaching the norms of the target language, which is similar to the "domesticated" translation classification of Venuti.

<sup>7</sup>All translations of Elicura Chihuailaf's quotations are mine.

A remarkable example is the poem “Antes desaparecieron (a) nuestros hermanos/ (a) nuestras hermanas selknam,” which had three editions: a Spanish monolingual version in *EI* and two bilingual versions published twenty years apart, in *EPM* and *Sueños de Luna Azul* (hereinafter *SLA*). It should also be noted that the first edition of *EPM* contains two versions in Spanish from which the author takes and rewrites fragments to develop the subsequent versions in Spanish. The poem refers to the genocide of the Selknam people<sup>8</sup> and constitutes a tribute to the decimated nation and a warning for the Mapuche people. Regarding the title, the exonym “ona” used in the first two versions (Chihuailaf 1988, 46–48) is replaced in the last two versions by the endonym “selknam” (Chihuailaf 1991, 27; 2008, 81).<sup>9</sup> In addition, the gender reference of the androcentric term “hermano” (“brother”) is expanded into “hermanos / hermanas” (“brothers / sisters”) to refer to the Mapuche interlocutors of the poem:

**Versión 1 EPM**

Ayer adiós hermanos  
onas.

**Versión 2 EPM**

Antes desaparecieron  
(a) nuestros hermanos  
onas.

**Versión 3 EI**

Antes desaparecieron  
(a) nuestros hermanos  
onas.

**Versión 4 SLA**

Antes desaparecieron  
(a) nuestros hermanos/  
(a) nuestras hermanas  
selknam.

---

<sup>8</sup>The economic dynasties that settled in southern Chile and Argentina toward the end of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century (fundamentally conformed by the Menéndez and Braun families, owners of the Tierra del Fuego Exploitation Society) required and financed the advance of the sheep frontier toward Tierra del Fuego-Magellanic territories in order to expand their fortunes, based on the export of wool to England. This expansion led to systematic extermination of the Selk’nam people, whose survivors were deported to the Salesian missions of Dawson Island, which closed within 20 years, leaving only one cemetery as a result (Cossio and Oliveros 2014). Although considered extinct by official historiography, approximately 2700 people in Argentina claim today their ethnic affiliation with the Selk’nam; “although they lack the language, they base their identity claims on historical memory, the old territorial rights and their community membership” (Bartolomé 2004). In Chile, in the region of Magallanes, the Covadonga Ona Community, made up of 200 people, is currently demanding recognition from the State as a living, non-extinct Selknam people (González 2019).

<sup>9</sup>The term “ona,” which means “North” in the Yagan language, was applied and spread through lexical confusion by the English missionary Thomas Bridges to refer to the Selknam people (Chapman 2002, 13).

In the body of the text, this change takes place once again in the case of the vocatives "compañeros" ("comrades") (*EPM1*) and "amigos" ("friends") (*EPM2* and *EI*) of the first line.

The last lines of the poem exhibit a difference regarding how to refer to the wind. Although in *EPM1* there is no such reference, in *EPM2* and *EI*, the wind is referred to as "coming from the East" ("del Este viene") and is modified in *SLA* when adding the Mapuche term "Puelche." These rewritings point at an attempt to assume a *foreignizing* or *decentered* Spanish self-translation, which seeks *adequacy* (Tourey 1995, 56) to the norms and cultural references of the Indigenous world (the people are "selknam," not "ona," and the wind has its own name: "Puelche"). The reediting also shows an intention of broadening the scope of the interlocutors' gender by avoiding the androcentric reductionism of the Spanish plural generic which coincides only with the masculine plural.

The Mapuche versions maintain the gradual ideological change seen in the Spanish texts. The versions in Mapudungun are two: the first is published next to the Spanish version in *EPM2* and the second one in *SLA*: "Kuifi afi iñ pu willimapuche (onas)" (Chihuailaf 1988, 50) and "Kuifi afi iñ pu peni ka lamgen selknam" (Chihuailaf 2008, 80). These versions do not share authorship: the first corresponds to the translations entrusted by Chihuailaf to his parents and to Leonel Lienlaf and Rosendo Huisca, while the second does belong to the author. The full title is maintained, but adjustments similar to those made in the latest Spanish version are made in relation to androcentric uses and non-Mapuche terms. The word with which *EPM* translates "onas" to Mapudungun is "willimapuche," which could be roughly translated as "people from the land of the south," since this is an ethnic group located south of the Mapuche. *Willimapuche* is a neologism and could even lend itself to confusion with the endonym of the Williche communities, that is, the southern branch of the Mapuche people. It is likely that, for this reason, in *SLA* "willimapuche" is replaced with "selknam" which also appears in the Spanish version.

In turn, the decision to use plurals with a gender mark is kept in equivalence to Spanish by referring to "pu peñi" (brothers) and "pu lamgen" (sisters), in replacement of "pu wenüy" (friends). It should be

noted that, in their use, “pu peñi” and “pu lamgen” also indicate other characteristics regarding the interlocutors. “Peñi” and “lamgen” are used to refer to an ethnic peer, that is, to another member of the Mapuche people, while “wenüy” does not necessarily imply this particularity. In fact, it is commonly used to refer to “non-Mapuche friends” or in opposition to terms like “kaiñe” (“enemy”). On the other hand, the use of “peñi” is restricted to male speakers referring to other men, while female speakers use “lamgen” to refer to both male and female ethnic peers. This choice also evinces that the speaker of the poem is male. In addition, the Mapudungun version of the last lines in *SLA* shows the same changes as the Spanish version, in which the wind is named as “Puelche,” “Puel kvrvf” or “Viento del Este.” All the modifications indicated throughout the reeditions show a tendency to prioritize a *decentered* self-translation, that is, a self-translation that emphasizes cultural difference by choosing terms that highlight the Mapuche cultural codes over the Western ones. In this sense, the lexical changes analyzed have an ideological weight in Chihuailaf’s process of self-translation that are linked to the author’s reflections on identity and on Mapuche cultural assertion.

## The Limits of Translatability: Self-Translations and Allograph Retranslations in the Work of Liliana Ancalao

*Mujeres a la intemperie/Pu zomo wekuntu mew* (2009) is the first book that the poet Liliana Ancalao self-translates from Spanish to Mapudungun and the first bilingual book written in Argentina by a Mapuche author. The directionality of the process has been confirmed by the author herself<sup>10</sup> and responds to the characteristics we have outlined regarding *post-interdiction bilingualism*. As Ancalao has pointed out in different essays on the subject (2005, 2016), she learned Mapudungun as a second language, even though she considers it her

---

<sup>10</sup>“I translate the poem [to Mapudungun] once I finished the poem in Spanish” (Personal communication with the author, August 30, 2017).

mother tongue. This acquisition manifests a desire to recover an essential portion of her Mapuche identity: the language of her grandparents, lost in the interdiction of intergenerational transmission due to its stigmatization in the Argentine socio-educational context.

One of the peculiarities within this sociolinguistic context is the decision to produce transfers or crossings of untranslated words between versions. In the poem "las mujeres y la lluvia /pu zomo engü mawün" (Ancalao 2009, 22–25), the insertion of Spanish words into the Mapuche text ("cebolla," "Febrero," "tiza," "moro zaino pangare tostado bayo") and Mapuche words into the Spanish version ("cai cai," "taill del cauelo") evinces the limit of translation. It shows the point where the translator does not find equivalence or semantic closeness between the languages, which reveals the points of linguistic and cultural incommensurability. In the case of Spanish terms, Ancalao maintains that "they do not have translation, because those objects (chalk) or calendars (February) or colors of horses, came with the conquerors." On the other hand, the choice to maintain the Mapuche terms in the Spanish version has to do, as the author explains, with "words [...] that have been introduced in the areas in which [she] dwell[s] and whose use has spread, [she] believe[s], since 1992. So [she] leave[s] them there, quiet, between the words in Spanish" (Personal communication, August 30, 2017). Thus, Ancalao proposes lexical irruption as a way of making palpable her bicultural identity and the consequent interculturality of her work, as well as the cultural difference that is revealed every time there are "untranslatable" elements between languages.

Another case in which the same extent of incommensurability stands out is the translation of the term "god" to Mapudungun. This has two occurrences in the poem and two different translations: as "trañmaleufu" and as "kallfuwenu." Both the translation choices and the current reflections of the author upon those decisions reveal the complexities of translating concepts of great cultural contrast:

"God" is a word that I do not use now in my poetry, it is contradictory to use the name of a male gendered god and in singular number to refer to the divinity of the Mapuche people. That time, when I finished the poem "las mujeres y la lluvia" in Spanish, and I set out to translate it into Mapudungun,



it did not fit to me, at all, to leave the word “dios” untranslated. So I looked into Pascual Coña’s memoirs to see how he translated this notion, and I copied those terms. Today I realize that Pascual Coña had already adapted the notion of the Christian god to the Mapuche language, so it was not the best reference. (Ancalao, Personal communication, August 30, 2017)

In this case, the poet’s reflection shows, as in the case of Chihuailaf, how translation decisions can be modified over time based on a change in the political and cultural positioning of the author and with the aim of achieving either a greater *domestication* of the translation or, on the contrary, making more evident the cultural distance between both languages and worldviews.

Regarding the limits of the translatable, it is of special interest for this study to contrast Liliana Ancalao’s self-translations of two of her poems from *Mujeres a la intemperie* with the translation into Mapudungun of the same poems carried out by Víctor Cifuentes for the anthology *La memoria iluminada* (Huenún 2007). The texts are “la mujeres y la lluvia” and “las mujeres y el viento.” Regarding the edition, it is worth highlighting a particularly striking situation: Cifuentes’ translations were published two years before Ancalao’s. If the present study were guided by a strictly temporal criterion, and the texts granted to the anthology by the poet had included the versions in Mapudungun, then Cifuentes’ versions would be conceived as retranslations. In the case of not having presented them, Ancalao’s own self-translations would then be retranslations. However, from a perspective that gives more prominence to the “interpretative potential” (Deane-Cox 2014, 191) of the different translations rather than to the linearity of their appearance, both versions are considered to pluralize the senses of the original poems in Spanish.

The analysis of retranslations offers the possibility of comparing the two texts in Mapudungun—that of the author herself and that of the translator—to observe, among other things, “all the conflictive nuclei of the translation posed by the original and the strategies contributed by the different translators” (Zaro Vera 2007, 30–31).<sup>11</sup> In those same

---

<sup>11</sup>The translation is mine.

nuclei, it is also possible to observe if the notion of untranslatability in one version is modified by the other.

The differences between the self-translation (Ancalao 2009, 26–35) and the retranslation (Huenún 2007, 42–49) of the poem “las mujeres y el viento /pu zomo engu küruf” are mostly lexical and grammatical, the latter being specifically linked to the morphology of the verbs. Differences of criteria are also observed in the adjustment of the Mapudungun text to the original structures of the text in Spanish.

As for the lexical differences, the untranslatability criterion for certain terms is clearly divergent. For example, while the author’s version does not translate “borra de café” (“coffee grounds”) and adapts the word phonologically to Mapudungun (“kafe bora”), Cifuentes decides to use the Mapuche word *perpér*, which originally refers to the *zurrapa* (sediment of the beverage known as *chicha*).<sup>12</sup> This modification reveals that there are words in Mapudungun that can be adapted to the original meaning in Spanish and thus solve the issue of untranslatability.

With respect to verbal forms, there are also considerable differences between both versions. For example, in the first line, referring to the permanent return of the wind (in Spanish, “él siempre va a volver”), Cifuentes chooses to accentuate the future sense of the phrase with the morpheme *-a* (“wüñoay”), while Ancalao prefers to emphasize the habitutive character of the action with the suffix *-ke* (“wiñolekey”). The degree of adjustment to the structure of the original text also varies, since Cifuentes chooses to translate the adverb “siempre” (“always”) with its Mapuche equivalent “rumel,” while Ancalao omits it due to the aforementioned habitutive suffix in the verb “wiñolekey.”

Another term that represents divergent criteria is the neologism used to translate “calle” [street] in the line “anda desaforado por las calles.” Ancalao establishes her poetic affiliation with Chihuailaf by resorting to the form “rüpüwaria” (literally, “city path”), which the latter author created and has used on several occasions in his poetry. On the other hand, Cifuentes opts for “trayáy rüpü,” a form that also uses the term *rüpü* combined with the verb *trayai*, which means “put, apply, make to

---

<sup>12</sup>All definitions are taken from Augusta (1991) and Catrileo (1998).

enter with blows, hammering.” This choice, repeated later to translate “cemento” (concrete) as “trayáykura,” denotes a semantic focus on the material and its form of elaboration, rather than on the “urban” sense associated with terms such as streets, concrete, or the city buildings.<sup>13</sup>

Another important divergence among the versions in Mapudungun has to do with dialectal variation. In this sense, the following stanza begins with different lexical choices for the word “pájaros” (birds). While Cifuentes uses the term “üñüm,” widely used in Gulu Mapu (the Western region of Mapuche ancestral territory), Ancalao chooses the word “ishüm,” typical of the Mapuche-speaking area of the south of Río Negro and Chubut in Puel Mapu,<sup>14</sup> to which the author belongs.

Cifuentes’ version solves some instances in which Ancalao’s self-translation resorts to semantic calques. For example, when translating the phrase “y hay que poner la pava/ preparar unos mates,” the self-translated version records calques like the verb “tükuael,” from *tükun* (put, place), and “pepikaael,” from *pepikawü* (prepare, get ready). Instead, Cifuentes chooses terms which adjust more to the use in Mapudungun, such as “anüntükungeay,” from *anüntükun* (put the kettle), and the loan “zefängeay,” taken from the original Spanish verb “cebar,” which in this context means “to prepare and serve *mate*.” Also, the untranslatability of the term “pava” (kettle) which Ancalao registers in her version is modified by Cifuentes when using the term “fayümkowe,” composed of the verb *fayümn* (boil) and the base term *kowe* (source, instrument for water).

In contrast, we can observe aspects of greater lexical precision in Ancalao when, in the translation of the lines “se nos vuelan los pájaros / los olores / la ropa,” two verbs are used in Mapudungun to express the action of “volar” (flying): “üpününgün” and “pinüfüngün.” The first refers to the flight of birds and the second, *pinüfn*, to the flight of “things that do not have wings such as paper, feathers, leaves, snowflakes and even aviators.” This difference is not taken into account by Cifuentes, who only uses the verb “üpünamutuy.”

---

<sup>13</sup>This is a choice that Cifuentes maintains in different translations. For example, in *Seducción de los venenos* by poet Roxana Miranda Rupailaf, he translates “concrete” as “trayáyrüpi” (2008, 38).

<sup>14</sup>Puel Mapu or “Land of the East” is the Mapuche ancestral territory located east of the Andes mountain range.

In the final passage of the poem, where a comparison is developed between elm trees and the nephews of the poetic speaker, who dwell in the middle of the city crossed by the winds, other interesting divergences can be found. Firstly, Cifuentes' decision to translate "olmo" as "ngulngú" stands out since this Mapuche word does not refer to the European elm, but to the "ulmo," a tree native to the forests of Gulu Mapu. This choice could be related to a possible confusion of the translator, or else, to a conscious decision of lexical replacement made to transcend the untranslatability proposed in Ancalao's version, which inserts the Spanish word into the Mapuche text. Probably, the original referent of the poem is not the florid and monumental tree of the Andes, but the black poplar, a species commonly planted in the arid and windy cities in the coast and plateau of Argentine Patagonia which, during its first years, has a thin trunk and a scarcely leafy crown, exactly what the original text describes as "un tallo y unas hojas/ alzándose del suelo/ desafiantes" [a stem and some leaves / rising from the ground / challenging].

Another divergence in interpretation occurs in the translation of the lines "quiero decir / ricardo / tus hijos son tan claros / como estos olmos" [I want to say/ricardo/your sons are as bright as these elm trees]. On the one hand, Ancalao's version establishes "ricardo" as a vocative, with the phrase "tus hijos son tan claros" [your sons are so bright] as the direct object of the action of "decir." In opposition, in the structure "küpá fey-pín ta / ricardo," Cifuentes has taken the name "ricardo" as the direct object of the phrase and not as a vocative. The difference in the way of translating "hijos" is also significant: "yall," in Ancalao's version, is the general term to call the children of the father—which does not differentiate gender—while "fochüm," in Cifuentes' version, derived from *fotüm*, is the way used to refer to a male child in relation to his father. In this case, Cifuentes chooses to mark a gender difference and, in addition, to modify "fotüm" by "fochüm," in which *-ch* is a phonostyleme that indicates the diminutive and affective form (Augusta 1903, 249) and that we could translate as "hijitos (varones)" [little (male) children].

The decision to translate the Mapuche version of Ancalao's poems indicates that, for both the translator and the author, there is an asymmetric relationship with the text in Spanish. Ancalao herself has

commented on her post-interdiction bilingualism, a condition that differentiates her linguistic competence from that of Cifuentes:

Fortunately there are *kimche* (wise people) who master Mapuzungun and work as translators. I have no problem replacing my translation, because I know that the language does not fit in the grammar books and dictionaries I use. I consider myself an apprentice of my mother tongue, a language I love even though my knowledge of it remains limited. (Personal communication, August 30, 2017)

The poet declares her respect for the authority of the translator as a *kimche* (wise person), an expert in the language, whose knowledge does not rival her own, but feeds and enriches it. Consequently, the fact that the author recognizes the linguistic superiority of Cifuentes' version does not seem to contradict the fact that she reedits her own translations and, in this way, re-validates them. Indeed, the joint self-publication of essays and poems in the volume *Küme miawmi: Andás bien/Puzomo wekuntu mew: Mujeres a la intemperie* (2016) presents the same self-translations of 2009, a situation the author repeats in the latest reedition under the title *Resuello* (2018). This coexistence of versions does not agree with the view that self-translation usually responds to distrust in the allograph translations (Recuenco Peñalver 2011). The versions studied, albeit produced and published with few years apart, are not antagonistic but coexist in their differences of criteria.

## Conclusions

Both Liliana Ancalao and Elicura Chihuailaf admit, when reviewing certain translation decisions, that their political position or cultural knowledge has changed over time and led to making different choices. This dynamism can be clearly seen in the operation of reprinting bilingual poems that Chihuailaf carries out throughout his work and that effectively responds to variable tendencies in the writer's positioning regarding ideological and cultural issues. The analysis carried out in this study showed some of these variations, such as the substitution of androcentric terms for words that include the female gender

and the replacement of colonizing words, or lexical transfers adapted phonologically to the Mapudungun, with original terms of the Mapuche and Selknam culture.

In general, the changes that Chihuailaf makes in his work do not aim to "protect" certain contents expressed in the texts but to challenge them and produce new ones in the successive confrontation and semantic negotiation of the reeditions. In this way, self-translation works as a palimpsest that allows to track the stylistic changes and cultural reflections of the author—linked, as they are, to the "rewriting" of his own Mapuche identity in constant change and development.

In particular, the stylistic, semantic and syntagmatic modifications observed in each version show the variations in the author's positioning regarding cultural translation decisions. These modulations search for a *decentering* of the Spanish text in order to avoid reductionist translations and to confront the reader in Spanish with an experience which throws him out of a space of "cultural comfort" and reveals aspects of the minority culture of the self-translator.

The way in which *post-interdiction bilingualism* is manifested was studied in the self-translation practice of Liliana Ancalao, an author who characterizes herself as an "apprentice" of the Mapuche language. In the two poems selected from *Mujeres a la intemperielPu zomo wekuntu mew*, the lexical mobility of the poems was highlighted by tracing the cross-insertions of Spanish words into the Mapuche text and vice versa. As confirmed by the author herself, this transit between Spanish and Mapudungun reveals the moments of untranslatability that occur in self-translation.

Regarding the study of retranslation of Ancalao's poems by Víctor Cifuentes, we can risk the conclusion that this particular process, given in the context of a minority language and carried out by a fully competent Mapudungun speaker, fulfills a "conservationist" function. Retranslation safeguards the linguistic correctness in Mapudungun and prioritizes the rules of the target language and culture, in an attempt to minimize situations such as Spanish calques or untranslated terms present in Ancalao's self-translations. In this sense, the search for precision seen in the retranslation suggests a tendency toward increasing the linguistic and cultural "readability" of the Mapuche version, which addresses a potential reader with advanced knowledge of Mapudungun.

On the other hand, the differences in the interpretation of the Spanish text seen between Ancalao's self-translation and Cifuentes' retranslation indicate that retranslations are not always meant to be "superior" to the version with which they *compete* in a specific linguistic context. On the contrary, such differences make it possible to demonstrate that both translations contribute—with their greater precision and even with their fallibility—to a diverse and rich corpus of Mapuche poetry. With their dialectal variants and their different levels of linguistic competence, the different versions enrich the possible readings of a text originally conceived in Spanish. Thus, taking into account the loss of speakers of Mapudungun, we can propose that self-translations and retranslations join efforts in the arduous task of keeping the language alive. They show a varied and multiple range of poetic sensitivities and linguistic abilities that are able to coexist and dialogue across the pages.

## Bibliography

See Bibliography on pp. 121–123.

# **Incorporating Self-Translation and Multilingualism into the History of Spanish American Literatures**





# Self-Translation as a Model for Multilingual Writing in Sor Juana's *Villancicos de la Asunción (1676)*

Belén Bistué

The *villancico* was a poetic genre familiar to seventeenth-century audiences of all social and ethnic backgrounds in the Viceroyalty of New Spain. This was especially true for the sacred type, a representative example of which can be found in the “Villancicos that were sung in the Holy Metropolitan Church of Mexico, in honor to Mary Holy Mother of God, on her Triumphant Assumption, year of 1676,” written by Sor Juana Inés de la Cruz.<sup>1</sup> These compositions usually consisted in sets of eight to nine poems, written in different languages and registers but thematically connected by their celebration of a particular Catholic feast. Each year, new sets of *villancicos* were composed or commissioned by the chapel master of each cathedral to be sung by choirs during public

---

<sup>1</sup>“Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de Méjico, en honor de María Santísima Madre de Dios, en su Asunción Triunfante, año de 1676, en que se imprimieron” (Sor Juana 1952, 3–17). All translations into English are my own unless otherwise noted.

---

B. Bistué (✉)

CONICET - Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina

e-mail: [mbbistue@conicet.gov.ar](mailto:mbbistue@conicet.gov.ar)

© The Author(s) 2019

L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_5](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_5)

religious services on such solemn occasions as Christmas, Epiphany, Corpus Christi, the Immaculate Conception, the Virgin's Assumption, and important saints' days.<sup>2</sup>

The name *villancico*, and the form of the individual poems that composed the sets, had roots in the tradition of Spanish courtly poetry. Initially, the term had referred to secular lyric compositions in the vernacular language that dealt with rural motives (hence their name, which is believed to derive from the Spanish word *villa*, "village"). They were written in simple verses and arranged in the form of a recurring *estribillo* (refrain) glossed by subsequent *coplas* (stanzas), a structure that was retained when, in time, the name also came to designate the religious arrays of poems.<sup>3</sup> The value that the genre had in Sor Juana's times is attested by the fact that sacred *villancicos* were written by such literary figures as Luis de Góngora, in Spain—and by Sor Juana herself, in Mexico.<sup>4</sup> The "Tenth Muse," or "Mexican phoenix," as Sor Juana was called by her contemporaries, was the author of numerous plays, essays, lyric and philosophical poems, as well as entertainment and celebratory pieces commissioned by the court and church, and therefore her work reached a wide audience in the religious, courtly, and popular realms.

*Villancicos*, in particular, gave Sor Juana the opportunity to represent different social and ethnic segments, because of the genre's characteristic combination of different languages and registers. These could include Latin, Spanish, and different literary registers that imitated the patterns

---

<sup>2</sup>Their most frequent function was that of responsories to the lessons in the liturgical service of Matins. Álvaro Torrente notes that the use of *villancicos* in a liturgical context became an established practice in the cathedrals of Spain by the mid-sixteenth century and was soon adopted in the Spanish colonies (2000, 64). Alfonso Méndez Plancarte has found sets of *villancicos* printed in Mexico as far back as 1648 (1952, xxxv).

<sup>3</sup>For a study of this earlier, secular form, see the classical work of Antonio Sánchez Romeralo (1969).

<sup>4</sup>The name of the author was seldom included when the sets were printed, but scholars have been able to identify the authorship of several sets composed by Góngora, some of which have been found in his manuscripts or explicitly included in a compilation of his works printed in Madrid in 1633 (Borrego Gutiérrez 2012, 104–107). In the case of Sor Juana, at least twelve sets of *villancicos*, written between 1676 and 1691, have been attributed to her by scholars with full certainty (Tenorio 1999, 58).

of speech of diverse groups living in the colonies, such as the Portuguese, Galicians, Basque, and Africans. Sor Juana even included Nahuatl in the set she wrote for the Assumption of 1676—a language she would include again only in one other set, composed the following year for the festivity of San Pedro Nolasco (Sor Juana 1952, 28–42).

What interests me in particular in the case of the “Assumption of 1676” set is that it keeps the languages separate. *Villancicos* would often combine different languages inside the same poem, sometimes in the form of a dialog among different types of speakers. However, each poem in this set is fully written in a single language.<sup>5</sup> What is more, in addition to their linguistic compartmentality, the poems have a particular independent quality. They do not offer, as was common, a sequence of scenes or situations related to the celebrated topic, or use each piece to celebrate different aspects of it. Instead, they all cover the same aspects of the Assumption of the Virgin, and they do so, alternatively, in Latin, Nahuatl, and in several Spanish versions corresponding to different registers (including those of colloquial conversation, pastoral poetry, musical, rhetorical, and theological discourses, and an imitation of the speech patterns of African slaves). This is not to say that the poems in this set constitute actual translations of each other. What I propose is that they work as figurative translations, in which Sor Juana plays with actual translation strategies and models. In particular, I believe she uses self-translation as a model for this multilingual composition, and I will argue that, in addition to giving this set of *villancicos* an especially creative dynamics, her use of self-translation strategies generates a critical dialog with past multilingual translation practices that had been used in the context of the Spanish conquest and colonization.

---

<sup>5</sup>Alfonso Méndez Plancarte, in his canonical edition, already noted that while the final poem in other sets of *villancicos* usually combines “a variety of languages: including Latin, Nahuatl, Portuguese, Congolese, and Basque,” this particular set only combines two poems written in different languages, one in a literary parody of the Spanish spoken by African slaves and one in Nahuatl. Méndez Plancarte also mentions that this is the only set in which a poem is written exclusively in Nahuatl (instead of combining Nahuatl and Spanish phrases). Additionally, his note to the Latin poem in this set points out that some of Sor Juana’s other sets of *villancicos* have Spanish-and-Latin “hybrid” poems (Sor Juana 1952, 356, 362 and 365).

Now, before we have a closer look at Sor Juana's text, it is perhaps necessary to address a potential concern. In the context of this book, whose chapters explore aspects of self-translation that are particularly relevant in our contemporary world, the analysis of seventeenth-century occasional poetry, partly written in Latin, may need some justification. In order to provide it, I want to argue that part of the value of studying literary practices and texts that may not seem meaningful today lies precisely in the invitation to discover the conditions, models, and strategies of production and interpretation that can help us make sense of them as literary works. For, in turn, this exercise can give us tools to question and expand our current models of literary analysis. In the case of this particular multilingual text, I believe it can help us broaden our conceptualizations of self-translation, especially in connection with some of the bilingual translation and retranslation practices discussed in the first section of this volume.

## Sor Juana's Experience of Self-Translation

The possibility that Sor Juana was familiar with the activity of self-translation is supported by the historical overview delineated by Julio César Santoyo. As he has shown, this was a common practice already in medieval and early modern times, both in Europe and its colonies. In particular, self-translations were produced—in various directionalities—in the different languages of writing used in Hispanic territories, including Latin, Hebrew, Arabic, Catalan, Amerindian languages, and Spanish. Medieval examples of self-translators include those of Pedro Alfonso, Abraham bar Hiyya, Juda ben Cohen, and Ramón Llull. The list continues in the following centuries with such figures as Enrique de Villena, Alonso de Madrigal (*el Tostado*), Alonso de Cartagena, Alfonso de Palencia, Antonio de Nebrija, Pedro Simón Abril, Fray Luis de León, and the Jesuit Fathers Pedro de Ribadeneira and Juan de Mariana (Santoyo 2005, 860–862). What is more, as Santoyo also remarks in the first chapter of this volume, Sor Juana had some actual practice in translating works of her own. There is at least one documented instance in which she wrote a

Latin epigram and then gave her own Spanish version in octosyllabic stanzas.<sup>6</sup>

Indeed, a brief analysis of the poem's two versions reveals that Sor Juana could engage with this activity in a very creative manner. As the initial couplets show, the double poem generates a very complex play around literal and figurative self-translations:

Nomine materno, mutata parte, Camilla  
dicitur, ut Triviam, digna ministra, colat.  
Totum nomen ego, Triados quae Ancilla, Parentis  
muto: tota in Ave vertitur Heva mihi.<sup>7</sup>

[.....]

El nombre materno tuvo  
Camila mudado en parte,  
para que a la Trivia Diosa  
dignamente ministrase.  
Yo, Esclava del Trino Dios,  
todo el nombre de la Madre  
mudo, y todo para mí  
el EVA se vuelve en AVE.<sup>8</sup>  
(Sor Juana 1951, 170–171)

The convoluted game begins with an allusion to a change in the name of Camilla, the famous warrior queen of the *Aeneid*.<sup>9</sup> In Virgil's epic poem, Camilla's father created her name by slightly altering the name of

---

<sup>6</sup>Jan Walsh Hokenson and Marcella Munson believe there is another piece, included in Sor Juana's complete works in three consecutive versions, that may also involve some form of self-translation. The versions include a *décima* (a poem of ten Spanish octosyllabic verses) described as a gift to Sor Juana, an accompanying Latin translation identified as Sor Juana's own, and a second Latin version identified simply as "Otra" [Another] (Hokenson and Munson 2014, 112).

<sup>7</sup>[From her maternal name changed in part, the name Camilla / she is given, so that the Triple Goddess, as a worthy acolyte, she could attend. / I, the whole name of my Parent, as a Servant to the Trinity, / transform: in me, EVE is fully turned into HAIL.]

<sup>8</sup>[Her maternal name / Camila had changed in part, / so that the Triple Goddess / she could fittingly attend. / I, a Slave of the Threefold God, / the whole name of the Mother / transform, and exclusively for me, / the EVA turns into AVE.]

<sup>9</sup>Sor Juana's Latin verse points explicitly to lines 542–543 of Book 11 of the *Aeneid*: "matrisque vocabit / nomine Casmillae mutata parte Camillam" (Virgil 1991, 56).

her mother, “Casmilla.” He later dedicated her to the service of Diana, whom both poems call the Triple Goddess (in Roman mythology, in addition to representing Artemis, she came to concentrate the attributes of two other Greek deities, Selene and Hecate).

From this initial change, Sor Juana moves to an implicit comparison with the poetic subject, the “I” in the poems (“ego”; “yo”), who also serves a divinity related to the number three: in her case, the God of the Trinity (“Triados”; “Trino Dios”). Like Camilla’s, the name of the poetic subject is said to have suffered a change, from “Eva” (Eve), the mother of all living, to “Ave” (Latin for “Hail”), a salutation used also in Spanish to address the Virgin Mary, mother of God and paradigmatic maternal figure.

At this point in the poem, the transposition becomes a little more complicated, because part of the change takes place only in translation: the family name, the name of the “Parent” in the Latin version (“nomen ... parentis”), becomes in Spanish the “name of the Mother” (“el nombre de la Madre”). This is an interesting change, since by the end of the poem we learn that the name that has been changed is not actually that of the subject’s mother, as in the case of Camilla, but her own name: She has become the mother (the Mother of God). Indeed, as we move forward, the poetic subject can be fully identified as the Virgin Mary, “daughter of Anne” (“*Annae sum nata*”; “*hija de Ana soy*”), turned from God’s Servant into the Mother of God (“*pro Ancilla, matrem me vocat ipse Deus*”; “*que de Esclava, / Madre el mismo Dios me llame*”). In the end—and in a Baroque game that is characteristic of Sor Juana’s poetry—we discover that the poem-in-translation is also a poem about a translation: the cultural translation of the figure of a female queen, from the realm of Ancient Rome into a Catholic context. And once in the context of Catholic ideology, there is also the translation of the negative figure of Eve into the redeeming figure of the Virgin Mary.

In their analysis of the bilingual poem, Jan Walsh Hokenson and Marcella Munson propose that there are even more layers of transposition in the game. They see a possible identification between the “I” of the poem and the poetic persona of Sor Juana. They propose that the “Ave” in the Spanish version is also an allusion to herself. “Ave” (from the Latin *avis*) not only is the familiar form of salutation to the Virgin inherited from Latin prayers, but it also has the literal meaning of “bird.” Therefore, it could be an allusion to Sor Juana’s fame as the “Mexican phoenix,” or

even more specifically as a “*rara avis*” [rare bird], as she was also called because of her exceptionality as a learned woman. Thus, Sor Juana can be said to use self-translation to make a personal exploration of the places available for a woman in both ancient Roman and colonial Spanish American ideologies (Hokenson and Munson 2014, 112–113).

Interestingly, scholars have seen a similar type of exploration in Sor Juana’s *villancicos*. Natalie Underberg, for instance, argues that the feminine characters Sor Juana includes in these compositions work as a “representation of her own experience as woman in Colonial-era Mexico” (2001, 313). With regard to the Assumption of 1676 set in particular, it has been proposed that “in these *villancicos*, through her identification with the figure of the Virgin, Sor Juana was able to perform functions that were prohibited to her as a woman” (Tenorio 1999, 96). Indeed, as we will see in the following section, the *villancicos* in this set portray the Virgin Mary in a variety of roles. As we follow the shifts from one poem to another, we will see an exploration not only of different social functions but also of different literary types, both *feminine* and *non-feminine*. The Virgin becomes a mother, but also a doctor in Theology, a chapel master, and a public orator. She can be cast as the bride in a pastoral poem, but also as an adventurous chivalric knight. These shifts, which are also accompanied by a shift of language or register in each poem, perform the type of cultural transposition we have already found in Sor Juana’s actual self-translation (from Roman warrior queen, to Eve, to the Mother of God). In this context, I believe it is not unreasonable to see these *villancicos* as a series of figurative self-translations.

## Self-Translation Strategies in Sor Juana’s *Villancicos de la Asunción (1676)*

The *villancicos* Sor Juana wrote for the Assumption of 1676 are grouped into three sections. There are three poems in the first two sections and two in the final one.<sup>10</sup> The first poem, “Villancico I,” is written in Spanish.

---

<sup>10</sup>There are only two poems in the third section, because, in the office of Matins, the Latin hymn known as the *Te Deum* was usually sung after the last reading instead of a *villancico*.

It takes the form of a verbal competition between Heaven and Earth, in which the Virgin's elevation in her Assumption is compared with Christ's descent for his Incarnation:

El Cielo y Tierra este día  
compiten entre los dos:  
ella, porque bajó Dios,  
y él, porque sube María.<sup>11</sup>  
(Sor Juana 1952, 3)

As the contest progresses, the Virgin's Assumption is described in relation to the *triumph* of her ascent, her *conception* of Jesus, and her *coronation* as the Queen of Heaven:

Dice el Cielo: —Yo he de dar  
posada por más placer:  
pues Dios vino a padecer,  
*María sube a triunfar*;  
[.....]  
La tierra dice: —Recelo  
que fué más bella la mía,  
pues *el Vientre de María*  
es mucho mejor que el Cielo;  
[.....]  
—Injustas son tus querellas,  
pues *a coronar* te inclinas  
a Cristo con tus Espinas,  
*yo a María con Estrellas*  
(dice el Cielo); y las más bellas<sup>12</sup>  
(Sor Juana 1952, 3–4; emphasis added)

---

<sup>11</sup>[Heaven and Earth on this day / are competing against each other: / she, because God came down, / and he, because Mary goes up.]

<sup>12</sup>[Says Heaven: —I shall give / shelter that entails more pleasure: / for God came to suffer, / while *Mary rises to triumph*; / ..... / Earth says: —I suspect / that mine was more beautiful, / since *Mary's Womb* / is much better than Heaven; / ..... / —Your complaints are unfair, / since you lean to *crown* / Christ with your Thorns, / while I [*crown*], *Mary, with Stars* / (says Heaven); and with the most beautiful ones... ]



At the end of the poem, there is a conciliatory tie between the two competing parties, since both Mary's Assumption and Christ's Incarnation bring peace to the world: "pone, al subir, paz María, / como su Hijo al bajar" (4).<sup>13</sup>

The second poem, "Villancico II," maintains the Spanish octosyllabic rhythm but moves to a different language and register. It describes the Assumption in Latin, using terms that resemble the language of the Biblical poem known as the Song of Songs.<sup>14</sup> Yet, this Latin *villancico* covers the same points the previous one did: the Virgin's *conception* of Christ, her *coronation*, and her *triumph* (here rendered as *victoria*):

Illa quae Dominum Caeli  
gestasse in utero, digna  
[.....]  
Cui virgineum pedem gaudet  
Luna osculari submissa,  
quaeque Stellis coronatur  
fulgore Solis amicta,  
[.....]  
victrix in Caelum ascendit,  
ubi per saecula vivat.<sup>15</sup>  
(Sor Juana 1952, 5; emphasis added)

The descriptions are more elaborate and they appear in a different order, but we can see that the same three points are rendered very closely. The initial verses address the *conception*, specifically mentioning the Virgin's womb (the Spanish "vientre" of the previous song is turned here into the Latin "utero"). A little later the *coronation* appears, here too, accompanied

<sup>13</sup>[Mary brings peace, when she goes up, / as does her Son when he comes down].

<sup>14</sup>It does so almost explicitly in the refrain: "—¿Quae est Ista? ¿Quae est Ista, / quae de deserto ascendit sicut virga, / Stellis, Sole, Luna pulchior? —María" [—Who is This? Who is This / Who ascends from the desert like a line of smoke, / fairer than the Stars, the Sun, and the Moon? —Mary!] (Sor Juana 1952, 5). Cf. Canticum Canticorum 3.6: "Quae est ista quae ascendit per desertum sicut virgula," and 6.10: "Quae est ista [...] pulchra ut luna, electa ut sol..."

<sup>15</sup>[She, who was *worthy of conceiving* / the Lord of Heaven *in her uterus* / ..... / She whose virginal foot / the humble Moon is happy to kiss, / *and who is crowned by the Stars*, / clothed by the Sun's radiance, / ..... / *triumphant, she ascends into Heaven*, / may she live there for centuries.]

by the image of a crown of stars (the Spanish “a coronar . . . con estrellas” becomes here “stellis coronatur”). Finally, her *triumphal ascent* turns from “María sube a triunfar” into “*victrix in Caelum ascendit.*”

“Villancico III” takes us back to Spanish, but this time in the scholarly register of theological discourse. Mary’s assumption takes the form of her elevation to the Chair of Theology: “a leer la suprema *sube* / Cátedra de Teología” [She *goes up* to read at the supreme / Chair of Theology]. In this version of the Assumption, the “celestial students” and the “pure spirits” acknowledge her triumph. Their praise incorporates the two different terms used in each of the previous versions: “le celebran la *victoria* / y el *triunfo* le solemnizan” [they celebrate her *victory* / and solemnize her *triumph*.] And in this theological rendering, her *conception* of Jesus is fittingly celebrated as one of the theological concepts the Virgin masters:

Ninguno *de Charitate*  
estudió con más fatiga,  
y la materia *de Gratia*  
supo aun antes de nacida.

Después la *de Incarnatione*  
pudo estudiar en sí misma,  
con que en la *de Trinitate*  
alcanzó mayor noticia.<sup>16</sup>  
(Sor Juana 1952, 6)

The next three poems are also written in different technical and literary registers of Spanish. The Assumption is described in terms of musical vocabulary, in the style of pastoral poetry, and in that of chivalric novels, respectively. First, “Villancico IV” portrays Mary as a chapel master. She can start with the lowest musical note (*ut*, which was the early name for *do*), go up to *sol* (which in Spanish is also the word for “sun”), and reach a high *la*—as she goes from being God’s lowest servant to receiving the highest praise:

---

<sup>16</sup>[No one studied *de Charitate* / with more eagerness, / and of the subject *de Gratia* / she knew before she was born. / Later, *de Incarnatione* / she was able to study in herself, / for which, on *de Trinitate*, / she was able to reach great fame.]

Desde el *ut* del *Ecce ancilla*,  
 por ser el más *bajo* empieza,  
 y subiendo más que el *sol*,  
 al *la* de *Exaltata* llega.<sup>17</sup>  
 (Sor Juana 1952, 7)

Then comes “Villancico V,” in which the Virgin is presented as a young woman (a “zagala,” in the tradition of the Spanish *pastorela* genre), who is the beloved of the “mayoral” (the main shepherd). This piece establishes a particular translative connection with the earlier Latin poem (“Villancico II”) in that it also paraphrases the Song of Songs. The *zagala* and the divine *mayoral* are also the spouses of the Song of Songs, and in this case, there are more references to the sensual dimension of the Biblical poem. This happens, for instance, when the girl praises her own dark complexion, made bright by the rays of the sun (“la que se alababa / que el color moreno / se lo iluminaron / los rayos Febeos”).<sup>18</sup> Here, the Virgin’s triumphal ascent takes place in the context of a metaphorical embrace:

Por gozar los brazos  
 de su amante Dueño,  
 trueca el valle humilde  
 por el Monte excelso.<sup>19</sup>  
 (Sor Juana 1952, 10)

In the last poem of this section (“Villancico VI”), Mary’s Assumption is rendered as the departure from this world (“del mundo se nos afufa”) of a celestial chivalric knight who goes on a new adventure (“Andante de las Esferas, / en una nueva aventura”). While the previous two poems in this section had not been detailed regarding the specific aspects of *conception*, *coronation*, and *triumph*, here we see these three points scrupulously rendered again. The Virgin is said to have “given birth to a Lion for us” (“la que nos *parió* un León”), to have “deserved

<sup>17</sup>[From the *ut* of *Ecce ancilla*, / which is the *base*, she begins, / and she rises higher than the *sol*, / reaching the *la* of the *Exaltata*.]

<sup>18</sup>Cf. *Canticum canticorum* 1.4-5 and 4.8.

<sup>19</sup>[To rejoice in the arms / of her loving Lord, / she trades the humble valley / for the lofty Mountain.]

an august *crown* / for her service to the Sacred Empire” (“sirviendo al Imperio Sacro / mereció *corona* augusta”), and to “*triumph* forever / in her conquest of the Holy Land” (“conquistó la Tierra Santa, / donde para siempre *triunfa*”) (Sor Juana 1952, 10). The stars on her head appear here, too, as part of her attire, as does the moon at her feet:

Lleva de rayos del Sol  
resplandeciente armadura,  
de las Estrellas el yelmo,  
los botines de la Luna<sup>20</sup>;  
(Sor Juana 1952, 11)

Moving now into the final section, we find one last Spanish text, which presents the Virgin as a victorious orator (“Villancico VII”). In this version, which plays with rhetorical terminology, Mary’s Assumption is the “epilogue” in the *dispositio* of her life. In this context, the poem plays with the notion that she gives birth to the *Word* that became flesh (“ha nacido / *el Verbo* de ella humanado”). Then, her triumph is presented as the “conclusion” of a “syllogism,” and, having been crowned as the Queen of queens, she is fittingly offered the “sacred *antonomasia*.” Interestingly, at this point there is another rhetorical figure used to describe the Assumption, which has to do specifically with translation:

Como Reina, es bien aceté  
la antonomasia sagrada  
que como a tal le compete;  
*y hoy, al Cielo trasladada,*  
*la metáfora comete.*<sup>21</sup>  
(Sor Juana 1952, 13–14; emphasis added)

At the time, it was not unusual to speak of the Virgin’s Assumption as her *translation into Heaven*. The connection between *translation* and

<sup>20</sup>[She carries a shining armor / made from rays of the Sun, / the helmet is made from Stars, / and the boots, from the Moon.]

<sup>21</sup>[Because she is Queen, it is fit that she accepts / the sacred antonomasia / she deserves as such; / and today, translated into Heaven, / she performs the metaphor.]

*metaphor* was also a common one, based on the equivalence of the Greek *meta-phoréo* (<*meta-phéro*) and the Latin *trans-latio* (<*trans-fero*), both of which have the meaning of “carrying over.”<sup>22</sup> I believe this connection, which is placed at the center of the poem, can be seen as a playful reference to Sor Juana’s own figurative translations of the Virgin.

Indeed, in the closing piece (“Villancico VIII”), we see two more *translations* of the Assumption. They are, respectively, encoded in the form of a *negrillos* song, a literary register that parodies the speech of African slaves, and a Nahuatl poem. The latter is identified as a *tocotín*, a poetic form that, as Méndez Plancarte explains, “probably received this name as an onomatopoeic reference to the rhythm of Aztec dances: ‘toco toco totoco, toco’” (Sor Juana 1952, 364).

In the song of the *negrillos*, the Virgin appears as a Queen of dark complexion, whose skin has been tanned by the sun. This establishes a connection with the pastoral bride of the fifth *villancico*, as well as with the tradition of the sensual Spanish *morenica* of folkloric songs. The color of her skin is also *translated* here into a contraposition with the white skin of Spanish colonizers:

*Estríbillo*

—¡Ah, ah, ah,  
que la Reina se nos va!  
—¡Uh, uh, uh,  
que non blanca como tú,  
nin Pañó que no sa buena,  
que Eya dici: So molena  
con las Sole que mirá!<sup>23</sup>  
(Sor Juana 1952, 16)

The whole poem is structured upon a game of contrasting positions. In an opposition that is reminiscent of the competition of the first

<sup>22</sup>In the Romance languages, starting in the early fifteenth century, the term “traducir” (<Lt. *traduco*, a synonym for *transfero*) started to replace other synonyms for “translating,” but at the time Sor Juana was writing, the verb “trasladar” was still used sometimes to indicate the activity of translation.

<sup>23</sup>[*Refrain* / —Ah, ah, ah, / the Queen is leaving us! / —Uh, uh, uh, / she is not white like you, / neither is she Spanish, for they are not good; / for She says: I am dark, / many Suns have looked at me!]

*villancico*, the song progresses through the alternating voices of two African slaves: one of them is happy for the Queen's ascent into Heaven and the other is sad for her departure:

—Cantemo, Pilico,  
que se va la Reina,  
y dalemu turo  
una noche buena.

[.....]

Sará muy galana,  
vitita ri tela,  
milando la Sole,  
pisando la Streya.

—Déjame yolá,  
Flacico, por Eya,  
que se va, y nosotlo  
la Oblaje nos deja.<sup>24</sup>  
(Sor Juana 1952, 16)

Blasico (diminutive for the Spanish name Blas) celebrates the Assumption, transposing some of the elements we have already seen, such as the Virgin's adornment with the sun and stars. But Perico (diminutive for Pedro) laments that she is going away and leaving them "in servitude" (in the colonial *obraje*). Thus, in addition to the double explanation for the color of the Virgin, and in addition to the two contrasting attitudes of Blasico and Perico, the poem as a whole also offers two contrasting readings: while it makes fun of the speech patterns of African slaves (who confuse the "l" and "r" sounds and do not pronounce some word endings), it also offers space for a critique of their oppression under the Spanish colonizers.

Lastly, while adopting a very festive tone, the final poem may be offering some space for critically contrasting views as well. This Nahuatl *tocotín*

---

<sup>24</sup>[—Let's sing, Perico, / for the Queen is leaving, / and let's all give her / a good night. / ..... / She will look very handsome, / dressed in silk, / looking at the Sun, / stepping on the Stars. / — Just let me cry, / Blasico, for Her; / she is going away, and we / are left in servitude.]

presents the Virgin as a noble Aztec lady, emphasizing, above other aspects, her status as mother of Christ and Mother of all.

—Tla ya timohuica,  
totlazo Zuapilli,  
maca ammo, Tonantzin,  
titechmoilcahuíliz.

[.....]

Ca mitztlacamati  
motlazo Piltzintli,  
mac tel, in tepampa  
xicmotlatlauhtili.

Tlaca ammo quinequi,  
xicmoilnamiquili  
ca monacayotzin  
oticmomaquiti.<sup>25</sup>

(Sor Juana 1952, 17)

Caroline Egan has remarked that the familiar Nahuatl term “Tonantzin” [our Mother] had been a source of worry for the early missionaries, because it was a title of address for some of the Aztec goddesses. After the Spanish conquest, the name came to be used to address the Virgin Mary (the Virgin of Guadalupe in particular), and the identification between the Virgin and a pagan deity that she shared title made possible was troublesome for the friars. Egan also proposes that there is room for critical subversion in the final lines of the poem, which salute Mary by saying “cemíac mochíhuaz /in monahuatiltzin” [“forever shall be done / your will”]. She argues that this celebration of Mary’s will—rather than of her exemplary submission to God’s will—is another point that had worried sixteenth-century friars. Indeed, as Egan finds attested in the writings of the Franciscan missionary Toribio de

---

<sup>25</sup>—Beloved Lady, / Since you are departing, / oh, Mother, please / do not forget us. / ..... / Since the Son you love / is much in your debt, / entreat him, Mother, / for all your children. / If he seems unwilling, / remind him gently / how once you gave him / your virginal feeding” (Tr. in Sor Juana 1988, 125–127).

Benavente, there seems to have been an actual confusion between the figure of Mary and God among the Nahua in early colonial times (Egan 2018, 212–213). In this way, we can propose that in this final *translation* of the Virgin as “Tonantzin” and in the exaltation of the Virgin’s triumphant will, there is a space where religious power hierarchies can be momentarily subverted.

In her analysis, Egan proposes that these spaces for subversion stem from Sor Juana’s playful, and critical, engagement with a tradition of literary practices initiated by sixteenth-century friars, and with the risks these practices entailed. Early figures such as the Franciscans Pedro de Gante and Bernardino de Sahagún had been quick to realize “the importance that song and dance held for indigenous communities,” and they had attempted “to inscribe local lyric traditions within the project of evangelization.” Sahagún, for instance, prepared a compilation of Catholic devotional songs written in Nahuatl verse (his *Psalmodia christiana* of 1583). However, the missionaries soon became concerned with the possibility that using the Nahua tongue and lyric traditions could generate confusions—that they could, as in the case “Tonantzin,” promote the identification of Christian notions with Aztec religious beliefs. Ultimately, Egan suggests, they were concerned with the limits of “intelligibility” in the colonial context. She believes that we can still see echoes of this concern in the subversive spaces of Sor Juana’s Nahuatl *tocotín*, as it continues to explore the potentials of using and reformulating indigenous lyric traditions (Egan 2018, 207–209).

In this way, Egan inscribes Sor Juana’s Nahuatl version in the tradition of early evangelization practices used in New Spain and, through them, in the tradition of indigenous poetry. I want to argue that, if we take into consideration all the figurative translations that Sor Juana performs (not only in the *tocotín*, but also in all the other *versions* of the Assumption that the set of *villancicos* offers), we can also inscribe her work in the tradition of another practice: the active production of bilingual Nahuatl-and-Spanish texts carried out by Sahagún and other members of the religious orders, with the help of native translators. As I will discuss in the following section, this practice also ended up generating concerns about its subversive possibilities.



## Sor Juana's *Self-Translations* in the Context of Multilingual Translation Practices

As I have begun to show in previous works, the production of multilingual translations was a textual practice widely used during the Spanish American conquest and colonization (Bistué 2012, 2014). Following in the European tradition of polyglot Bibles and multilingual editions of scientific and literary texts, many of the codices made in sixteenth-century Mexico combine pictograms or transcriptions of Amerindian languages with Spanish versions.<sup>26</sup> The *Codex Mendoza*, for instance, produced in the mid-sixteenth century, presents one version in the form of Aztec pictograms and another in the form of an accompanying Spanish translation. Prepared at the request of Viceroy Antonio de Mendoza, it contains the history of the conquests performed by the Mexica and an inventory of the provincial taxes they received, together with a description of everyday activities of these Aztec people (Berdan and Anawalt 1992). The translation of the pictograms into Spanish is very detailed and systematic, to the extent that every time the pictogram of an object appears it is accompanied by the corresponding Spanish name. For example, on the verso of the fourth page of the codex (folio 4v.), there is a drawing of a man destroying four canoes with a rock, representing, as the Spanish version tells us, “los naturales de los pueblos de Chalco que se rebelaron contra los mexicanos, haziéndoles daño en quebrándoles quatro canoas con la piedra que tiene en las manos.”<sup>27</sup> In addition to this description, we see that each of the four canoes in the picture is accompanied by the Spanish word “canao.”

It is also interesting to note that, in this text, the combination of versions lends itself to the type of cultural transpositions that we have seen in Sor Juana's figurative translations. This is particularly visible in a note

---

<sup>26</sup>For a comprehensive study of this practice in the early modern European realm, see Bistué (2013).

<sup>27</sup>[... the natives of the Chalco people who rebelled against the Mexica, causing damage by breaking four canoes with the rock that the man has in his hands.]

that occupies the last page of the manuscript (folio 71v.), which contains an apology for the particular transpositions the Spanish translator made:

El estilo grosero e ynterpretaçion de lo figurado en esta ystoria supla el lector porque no se dio lugar al ynterpretador de nyngun vagar [...]. Ansi mysmo en donde ban nonbrados alfaqui mayor y alfaqui nouiçio fue ynadbertençia del ynterpretador poner tales nonbres que son moriscos. A se de entender por el alfaqui mayor saçerdote mayor y por el nobiçio saçerdote noviçio. y donde ban nonbrados mezquitas a se de entender por tenplos.<sup>28</sup>

Initially, the translator had chosen to translate two Aztec pictograms with two Spanish words of Arabic origin: “alfaqui” (a word that could designate an expert in the Muslim law) and “mezquita” (mosque). The association between the Aztec and the Muslim religions was not unusual at the time, in the sense that both of them were seen as rivals of Christianity that needed to be converted or defeated. However, once the work was finished, the translator seems to have regretted this transposition. In the final note, he makes a retranslation, proposing to use, instead, two Spanish words of Latin origin, which were more easily associated with Christianity (“sacerdote and “templo,” respectively).

I also believe that here, as in the case of Sor Juana’s cultural transpositions, we can see a potential connection between self-translation and the exploration of the translator’s persona. Interestingly, as Yom Tov Assis mentions, the word *alfaqui* had also been used in Spanish with other meanings, including that of a learned man in the fields of medicine, astronomy, and astrology, but also simply to refer to a “translator” (2001, 134, n. 7). This last meaning suggests the possibility that

---

<sup>28</sup>[The reader must excuse the rough style and the translation of what is depicted in this history, since the translator was not given any room for digression. ... Likewise, where the older *alfaqui* and the novice *alfaqui* are named, it has been an oversight on the part of the translator to use such names, for they are Moorish names. By older *alfaqui*, one should understand older priest, and by novice *alfaqui*, novice priest. And where the name *mosque* has been used, it should be understood as temple.]

the translator of the pictograms may have identified himself with the *alfaquí* (a religious leader, but also translator) as a figure of power in the text—and then regretted it, because of the dangerous religious associations this figure could have. Ultimately, we can see here, as in Sor Juana's alternative transpositions and shifts, the potential that multilingual self-translation has for generating different, uncontrollable readings, and for dislocating identities.

It should be added, that this multi-version manuscript was not an exception. Similar combinations of pictograms and Spanish versions can be found in other sixteenth-century codices, including the *Codex Magliabechi*, the *Codex Telleriano-Remensis*, the *Codex Osuna*, and the *Codex Borbonicus*. The best-known example is perhaps the compilation of historical and cultural information on the Aztec people made in the *Florentine Codex*. This work, which was organized by the previously mentioned Franciscan missionary Bernardino de Sahagún, combines three versions: pictures, Nahuatl transcriptions, and a Spanish version. What is more, it is believed that the earliest text to be printed in Mexico was a bilingual doctrine in Nahuatl and Spanish (*Doctrina christiana en lengua mexicana y castellana*, ca. 1539). There soon followed bilingual catechisms, sermon collections, confession handbooks, and primers, as well as vocabularies and grammars of several Amerindian languages, also printed in bilingual, and sometimes trilingual, format.<sup>29</sup>

As in the case of Sor Juana's *villancicos*, the juxtaposition of versions in these texts worked to articulate different codes of representation and different points of views. In many cases, their production actually involved the collaboration between European missionaries and native translators, in particular the young members of the indigenous nobility who were being educated in the School of Santa Cruz de Tlatelolco. For instance, in the prologue to his *Colloquios y Doctrina christiana* (1524–1564), Sahagún mentions four Nahuatl elders and four students of this school learned in Nahuatl and Latin who helped him in

---

<sup>29</sup>An initial bibliography of multilingual translations printed in Spanish America in the sixteenth and seventeenth centuries is included in Bistué (2014).

the composition of the work (Sahagún 1986, f. 27v.). It is also believed that the translator who prepared the Spanish versions of the *Codex Mendoza* was a canon in the chapter of the Cathedral of Mexico, while the pictograms that appear in the codex were drawn by a Nahua *tlacuilo* (a scribe or, perhaps more properly, a painter). Later, we also find explicit mention of the names of indigenous collaborators in Fray Juan Bautista's extended list of native translators who helped him and other Franciscan missionaries in the composition of bilingual works (Juan Bautista 1606). In this way, we can say that the products of this multilingual activity not only offered different possible readings: they actually incorporated the linguistic identities and points of views of different translators.

In this sense, considering the early colonial production of multilingual translations as a historical context can help us better understand Sor Juana's translation games. Her poems are not actual collaborative works in which translators from different linguistic and cultural identities prepare the different versions. Yet, Sor Juana's playful *self-translations* give her the opportunity to write *as if* she had different linguistic and social identities. Through the shifts of her figurative translations, she can write as an expert in theology, music, rhetoric, and different literary genres. In the final poems, Sor Juana can even sing from the position of slaves and natives, emphasizing their submission but also creating small spaces for a critique of their social subordination. In the end, we cannot make a univocal reading of the Virgin's Assumption in Sor Juana's *villancicos*, and this, I believe, is the value of her literary redeployment of multilingual translations strategies. As readers, we are invited to follow the shifts as well, and perhaps to imagine a form of reading in which multiple positions can coexist without a unifying point of view.

## A Brief Epilogue

To conclude this analysis, I would like to add that, although Sor Juana's figurative use of translation strategies has not been studied as such, some of the scholars who have analyzed her *villancicos* offer descriptions that are highly suggestive of their *translational* dynamics. Mabel

Moraña, for instance, claims that the different social identities represented in Sor Juana's *villancicos* "coexist in the textual territory" but are kept separate, "each of them in its own cultural code" (Moraña 1995, 142). And Yolanda Martínez-San Miguel sees in them "a series of simultaneous explanations, carried out in different verbal and intellectual registers." For this critic, the different, separate voices of the poems represent the fact that, "in America, knowledge emerged as a field of multiple negotiations, where it wasn't possible to establish a univocal cognitive paradigm" (1997, 636 and 646). I would like to go one step further in order to argue that it was through the literary exploration of earlier colonial multilingual translation practices that Sor Juana engaged with this multiplicity.

Soon enough, however, in the context of political and religious unification processes, both multilingual translations and Sor Juana's writings became a source of concern for the Spanish Crown and the Catholic Church. In the early eighteenth century, the Bourbon House would replace the Habsburgs in Spain, and the linguistic policies inaugurated by Phillip II, which promoted the learning of Amerindian languages and the production of multilingual translations, would be abandoned. Spanish would be declared the only official language in the colonies, and the Church would begin to promote the teaching of Spanish as a form of maintaining religious unity (Hernández de León Portilla 1988, 54–57). It should come as no surprise that Sor Juana had wanted to explore the literary potential of multilingual translation. After all, she ended up being considered a subversive writer herself. After a public theological dispute in which she participated, in 1690, she was ordered by her ecclesiastical superiors to stop writing.<sup>30</sup>

In this context, reading Sor Juana's *villancicos* as a figurative form of translation can help us better understand their place in the context of colonial New Spain. Their shifts prevent us from pinning them down into a univocal reading or a single point of view, perhaps because they still represent a more fluid understanding of identity. They also represent some of the functions multilingual translation could still have

---

<sup>30</sup>For more details on this controversy, see, for instance, Arenal and Powell (1994).

before modern processes of linguistic and political unification took full shape. In this sense, Sor Juana's playful engagement with self-translation points to a rich tradition of translation practices that have remained at the margins of literary and translation history. Today, the recovery of this tradition could provide a meaningful historical context for bilingual indigenous poets searching to establish their literary identity—or, better, searching to question the notion of a forcefully unified literary identity.

## Bibliography

- Arenal, Electra, and Amanda Powell. 1994. "Introduction". In *The answer/La respuesta*, by Sor Juana Inés de la Cruz, pp. 1–37. New York: The Feminist Press, CUNY.
- Assis, Yom Tov. 2001. "Catalan Jewry Before 1391: Archival and Hebrew Sources". *Materia giudaica: Rivista dell'Associazione italiana per lo studio del giudaismo* 6, no. 2: 133–138.
- Berdan, Frances F., and Patricia Anawalt, eds. 1992. *The Essential Codex Mendoza*. Berkeley: University of California Press.
- Bistué, Belén. 2012. "Traducción multilingüe en Hispanoamérica colonial: un posible contexto para el estudio de Felipe Guaman Poma de Ayala". *Boletín de Literatura Comparada* 37: 51–68.
- . 2013. *Collaborative Translation and Multi-Version Texts in Early Modern Europe*. Farnham: Ashgate.
- . 2014. "Traducciones multilingües en Hispanoamérica colonial: Un primer intento bibliográfico". *Boletín de Literatura Comparada* 39: 107–127.
- Borrego Gutiérrez, Esther. 2012. "Los autores de las letras de los villancicos de la Capilla Real de Madrid (siglo XVII): ¿Anonimia como costumbre u ocultamiento de identidades?" *Revista de Musicología* 35, no. 2: 97–129.
- Egan, Caroline. 2018. "Lyric Intelligibility in Sor Juana's Nahuatl Tocotines". *Romance Notes* 58, no. 2: 207–218.
- Hernández de León-Portilla, Ascensión. 1988. *Tepuztlahcuilolli, impresos en náhuatl*, vol. 1. México: UNAM.
- Hokenson, Jan Walsh, and Marcella Munson. 2014. "Naming the Nun of New Spain: Sor Juana Inés de la Cruz". In *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*, pp. 106–113. London: Routledge.

- Juan Bautista, Fray. 1606. *Sermonario en lengua Mexicana*. Mexico: Printed by Diego Lopez Dávalos.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. 1997. "Saberes americanos: la constitución de una subjetividad colonial en los villancicos de Sor Juana". *Revista Iberoamericana* 63, no. 181: 631–648.
- Medina, Miguel Ángel. 1987. *Doctrina cristiana para instrucción de indios por Pedro de Córdoba. México 1544 y 1548*. Salamanca: San Esteban.
- Méndez Plancarte, Alfonso. 1952. "Estudio liminar". In *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. Vol. 2., pp. vii–lxxviii. México: Fondo de Cultura Económica.
- Moraña, Mabel. 1995. "Poder, raza y lengua: La construcción étnica del Otro en los villancicos de Sor Juana". *Colonial Latin American Review* 4, no. 2: 139–154.
- Sahagún, Bernardino de. 1986. *Los diálogos de 1524 según el texto de Fray Bernadrino de Sahagún y sus colaboradores indígenas*. Edición Facsimilar del manuscrito original. Paleografía, versión del náhuatl, estudio y notas de Miguel León-portilla. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez Romeralo, Antonio. 1969. *El villancico: estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos.
- Santoyo, Julio César. 2005. "Autotraducciones: una perspectiva histórica". *Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal* 50, no. 3: 858–867.
- Sor Juana, Inés de la Cruz. 1951. *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. Vol. 1: *Lírica Personal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1952. *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. Vol. 2: *Villancicos y letras sacras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1988. *A Sor Juana Anthology*. Tr. Alan S. Trueblood. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Tenorio, Martha Lilia. 1999. *Los villancicos de Sor Juana*. México: El Colegio de México.
- Torrente, Álvaro. 2000. "The Villancico in Early Modern Spain: Issues of Form, Genre, and Function". *Journal of the Institute of Romance Studies* 8: 57–77.
- Underberg, Natalie. 2001. "Sor Juana's 'Villancicos': Context, Gender, and Genre". *Western Folklore* 60, no. 4: 297–316.
- Virgil. 1991. *Aeneid. Book XI*, ed. K. W. Gransden. Cambridge: Cambridge University Press.



# La asincronicidad de las lenguas: la autotraducción y la búsqueda de la modernidad en la obra de Vicente Huidobro

Marcos Eymar

Canonizado en el campo literario hispanoamericano como uno de los fundadores de la poesía moderna (Yurkievich 2002) y escandalosamente ausente de todas las antologías e historias de la literatura francesa, Vicente Huidobro ha sido estudiado solo de forma marginal como lo que fue: un gran autor bilingüe, de la stirpe de otros eminentes creadores políglotas del siglo XX como Samuel Beckett, Vladimir Nabokov o Ezra Pound. El bilingüismo franco-español no constituyó, en modo alguno, un fenómeno excepcional en el contexto cultural latinoamericano de finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Eymar 2011), ni tampoco en el marco de las vanguardias hispánicas. Autores como el peruano César Moro, el ecuatoriano Alfredo Gangotena o los españoles Juan Larrea, Pablo Picasso o Salvador Dalí escribieron textos en francés; sin embargo, ningún otro escritor de la época utilizó los recursos del bilingüismo, y, en concreto, la autotraducción, de manera más creativa. Huidobro compartió con otros muchos autores anteriores, como

---

M. Eymar (✉)

Universidad de Orléans, Orléans, France

© The Author(s) 2019

L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_6](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_6)



Rubén Darío, la fascinación lingüística por el francés y la convirtió en una exploración sistemática de un territorio híbrido entre las lenguas. Semejante proyecto no solo supuso el tránsito del modernismo a las vanguardias, sino que abrió también un horizonte expresivo que sigue desafiando nuestras categorías habituales de lectura y creación.

El relativo desinterés por el bilingüismo de Huidobro se debe, en primer lugar, a la presión que el paradigma nacionalista ha ejercido sobre los estudios literarios a lo largo del siglo XX, pero también a la ausencia de un trabajo filológico exhaustivo. Hasta la monumental edición de la *Obra poética* de Huidobro a cargo de Cedomil Goic (Huidobro 2003), que incluye, además de los libros publicados, numerosos manuscritos inéditos en francés y en español, carecíamos de un trabajo que permitiese apreciar hasta qué punto el vaivén entre los idiomas resultaba decisivo en la génesis de los poemas de Huidobro. Otros manuscritos, como el original francés de las *Tres novelas ejemplares* que el poeta chileno redactó con Jean Arp antes de autotraducirse al español, siguen desaparecidos, impidiéndonos una cabal comprensión de la dimensión bilingüe de la obra. A la espera de que nuevos hallazgos permitan profundizar en este aspecto esencial de la poética de Huidobro, el presente estudio intenta mostrar que la autotraducción y el bilingüismo, lejos de ser una excentricidad vanguardista, entroncan con una aspiración cultural que nace con las Independencias hispanoamericanas y encuentra en el modernismo de Rubén Darío una influyente expresión que Huidobro hereda, profundiza y, a la postre, supera.

## El proyecto modernista: devorar el francés

A lo largo de la Edad Media europea las diferencias lingüísticas en el interior de la Romania se concebían esencialmente en términos sociales y las variantes vernáculas de las distintas regiones europeas eran, en general, designadas como versiones populares del latín: “rustica lingua”, “latina rusticitas”, “rustica romana lingua” (Grondeux 2005, 671–672). Dante Alighieri, en su seminal *De vulgari eloquentia*, desarrolla ya una comparación sistemática entre los diferentes dialectos italianos, paso previo para la creación del “vulgar ilustre” que debía servir de base para

una nueva literatura en romance (Alighieri 2018). La rivalidad entre las lenguas europeas se acentúa a partir del siglo XV, en paralelo con la constitución de los primeros estados modernos. Peter Burke califica el período que se extiende desde el siglo XVI al XVIII como la edad del “descubrimiento de la lengua”, marcada por una creciente “competición lingüística” (Burke 2006, 23 y 82). Prueba de ello son los numerosos textos que, inspirándose en el tratado de Dante, procuraban demostrar la nobleza de una lengua y su superioridad con respecto a otras, como, por ejemplo el *Louvor de nossa linguagem* de João de Barros (1540), el *Dialogo della lingua* de Sperone Speroni (1542), la *Defense et illustration de la langue française* de Joachim Du Bellay (1549) o las *Alabanças de las lenguas... castellana y valenciana* de Martín Viziana (1574). Los criterios para establecer la preeminencia de un idioma eran la eufonía, la riqueza del vocabulario y, también, la similitud con el latín, que seguía siendo la lengua más prestigiosa y la fuente por excelencia de legitimación cultural. Se trataba, pues, de “devorar el latín”, es decir, de apropiarse, mediante la trasposición y la adaptación, del inmenso capital lingüístico y cultural de la lengua del Imperio Romano y de la Iglesia (Casanova 1999, 81).

No es sino en el siglo XVIII cuando, al mismo tiempo que se desarrolla el culto a la razón y al progreso, se abre paso la idea de que la superioridad de un idioma no se funda tanto en cualidades tales como la belleza, la nobleza o la cercanía con el latín, sino en su capacidad para adaptarse al presente y modelarlo. Esta novedosa concepción aparece expresada en el *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française* (1794) de l'Abbé Grégoire, considerado por muchos como el primer programa de una política lingüística nacional (De Certeau et al. 1975). “Cuando un pueblo se instruye, necesariamente la lengua se enriquece, porque la ampliación de los conocimientos establece nuevas alianzas entre las palabras & los pensamientos & necesita nuevos términos”,<sup>1</sup> escribe Grégoire. Puesto que la Francia revolucionaria se hallaba en la vanguardia del progreso humano, solo su lengua, “el idioma de la libertad”, era capaz de vehicular las

---

<sup>1</sup>Las traducciones de citas en francés pertenecen al autor.

nuevas ideas políticas, intelectuales y técnicas de su época, mientras que los “patois”, los dialectos, eran descritos por Grégoire como “jergas pesadas & groseras, sin sintaxis determinada, porque la lengua es siempre la medida del genio de un pueblo: las palabras no crecen más que con el progreso de las ideas y de las necesidades” (Grégoire 1794, 5 y 16).

De hecho, existe un vínculo estrecho entre la idea de progreso auspiciada por la Ilustración y la modernidad literaria tal y como se desarrolla a partir de mediados del siglo XIX. Como escribe Calinescu, lo característico de la modernidad es “su propia conciencia del presente, captado en su inmediatez e irresistible transitoriedad” y la aparición de una concepción del tiempo “histórico, lineal e irreversible, que fluye irresistiblemente hacia adelante” (Calinescu 2003, 19 y 27). Ya Baudelaire, en su fundamental texto “El pintor de la vida moderna” erigía el presente en valor estético absoluto: “El placer que extraemos de la representación del presente se debe no solo a la belleza de la que puede estar revestido, sino también a su cualidad esencial de presente”. No obstante, hay que precisar que cuando Baudelaire se refiere “al presente”, está pensando exclusivamente en “esa galería inmensa de la vida de Londres y de la vida de París” (Baudelaire 1885, 52 y 108). El presente de la modernidad no es simplemente una categoría temporal, compartida por todos los seres humanos, sino una construcción cultural y estética producida solo en ciertas urbes occidentales en la vanguardia del desarrollo capitalista. Como escribe Pascale Casanova, la modernidad establece un “meridiano de Greenwich” a partir del cual se miden las producciones literarias: “es a la vez un lugar localizable en el espacio, centro de todos los centros, que incluso sus competidores reconocen como el centro por medio de su propia competencia con respecto a él, y un punto a partir del cual se evalúa el tiempo específico de la literatura” (Casanova 1999, 127).

Precisamente en el mismo momento en que los progresos en los medios de transporte comenzaban a relativizar el alejamiento geográfico, la distancia entre las metrópolis europeas y las regiones tradicionalmente periféricas como América Latina se volvió no tanto *espacial*, como *temporal*. “Somos un continente en búsqueda desesperada de su modernidad”, escribió Carlos Fuentes (1990, 12). En la misma línea, Octavio Paz, en su discurso de aceptación del premio Nobel, describió la paradójica experiencia latinoamericana de sentirse desalojado del presente:

La búsqueda del presente no es la búsqueda del edén terrestre ni de la eternidad sin fechas: es la búsqueda de la realidad real. Para nosotros, hispanoamericanos, ese presente real no estaba en nuestros países: era el tiempo que vivían los otros, los ingleses, los franceses, los alemanes. El tiempo de Nueva York, París, Londres. Había que salir en su busca y traerlo a nuestras tierras. (Paz 1990, 6)

El propósito de buscar el presente y traerlo a Hispanoamérica constituye la esencia del modernismo como movimiento literario. Desde la Independencia, se manifiesta en las nuevas repúblicas una aguda conciencia del retraso intelectual y material con respecto a las naciones europeas industrializadas. Como parte de una estrategia para distanciarse del pasado colonial, dicho retraso se atribuyó a la herencia española. “No tenemos hoy una idea, una habitud, una tendencia retrógrada que no sea de origen español”, declaró sin ambages Juan Bautista Alberdi (1886b, 355–356). Por el contrario, Francia fue considerada por las élites latinoamericanas como un modelo de progreso, elegancia y modernidad: “Yo he dicho la Francia, cuando he hablado de la Europa, porque en materia de la inteligencia, la Francia es la expresión de la Europa” (Alberdi 1886a, 266). La clave del movimiento liderado por Rubén Darío fue precisamente “el rechazo de la autoridad cultural de España y la [admiración por la] refrescante y ‘modernizadora’ influencia francesa, que incluía las principales tendencias postrománticas, parnasiana, decadente y simbolista” (Calinescu 2003, 82).

Lo que nos interesa aquí es subrayar la dimensión lingüística de dicho proceso. De acuerdo con la ya aludida equiparación entre lengua y desarrollo que se acentúa en el siglo XVIII, en muchos autores de la época, la visión negativa de una España retrógrada se hace extensiva al idioma español. En el imaginario lingüístico de buena parte de las élites letradas del siglo XIX, el español aparece como una lengua barroca, retórica, petrificada en los moldes del Siglo de Oro; el francés, por el contrario, se representa como la lengua de la claridad, la precisión, la modernidad (Eymar 2011, 143). El propio Darío, en un importante artículo publicado en *La Nación* en 1886, explicaba el origen del Modernismo en términos esencialmente lingüísticos, como una tentativa de transformar el español mediante la influencia del francés:

Mi éxito —sería ridículo no confesarlo— se ha debido a la novedad: la novedad, ¿cuál ha sido? El sonado galicismo mental. Cuando leía a Groussac no sabía que fuera un francés que escribiese en castellano. Pero él me enseñó a *pensar en francés*: después mi alma gozosa y joven conquistó la ciudadanía de Galia. (Darío 1938, 120–121)

Darío hace suya la referencia al “galicismo de la mente” que el crítico español Juan Valera había destacado, con cierto matiz reprobatorio, en una reseña de *Azul...* publicada en octubre de 1888 (Valera 1958, 291). El poeta nicaragüense asume plenamente el término para describir una sublimación de la influencia francesa común a los poetas de su generación que apunta a una fusión ideal de los dos idiomas:

Mi adoración por Francia fue desde mis primeros pasos espirituales honda e inmensa. Y aún versos cometí en ella que merecen perdón porque no se ha vuelto a repetir. [...] Al penetrar en ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión, que hay en la lengua de Francia, fue mi pensamiento descubrirlos en el español, o aplicarlos. (Darío 1938, 121)

Darío hace referencia aquí a los poemas “A mademoiselle”, “Pensée” y “Chanson crépusculaire”, que aparecieron agrupados bajo el título de *Échos* en la primera edición de *Azul...*, y fueron retirados de todas las ediciones posteriores a la de 1888. En *Historia de mis libros* Darío también evoca su sueño precoz de “escribir libros franceses” (Pera 1997, 18). El proyecto de convertirse en un escritor bilingüe en el sentido tradicional del término fue abandonado por una actitud más original y ambigua, consistente en pensar en francés y luego *traducir* mentalmente al castellano, como el propio poeta reconocía en una carta dirigida a Miguel de Unamuno: “Yo, ¿le confesaré con rubor?, no pienso en castellano. ¡Más bien pienso en francés! O mejor, pienso ideográficamente, de ahí que mi obra no sea castiza” (Darío 1926, 27). Inclusive, dicha tesis se nos presenta como la clave de una corriente literaria común a toda la América hispánica: “Y he aquí cómo, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaron por lo castizo académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciará el actual movimiento literario americano” (Darío 1938, 121).

Si prescindimos de las precauciones que toma aquí Darío para no herir las susceptibilidades de la crítica española tradicionalista, me parece que su proyecto estético queda claro a la luz del contexto lingüístico y cultural que he esbozado en las páginas anteriores. Darío piensa que la modernidad no solo está en Francia, sino también en el francés; para transferirla a Hispanoamérica y al español, es preciso *devorar* el idioma francés, imitarlo, asimilarlo, según un esquema que, a pesar de las profundas diferencias, no deja de ofrecer ciertos paralelismos con la situación de los escritores renacentistas con respecto al latín. Semejante operación presupone para Darío una forma de autotraducción *sui generis*, una autotraducción interior, mental, en la que ya no se trata de trasponer al español tal o cual texto francés, sino de traducir *el francés al español*. Solo así, piensa Darío, es posible superar el retraso literario, cultural y simbólico y acceder al anhelado y huidizo presente de la modernidad. Huidobro comparte dicho objetivo, así como la creencia de que el francés es el mejor medio para alcanzarlo. En su obra, sin embargo, el bilingüismo, lejos de ser un mero ideal, constituye una de las principales y más concretas características de la nueva lengua de las vanguardias.

## Huidobro y el idioma de la modernidad

Han sido frecuentes las comparaciones entre el poeta nicaragüense y Huidobro, a quien Rafael Cansino Assens calificó de “un segundo Darío” (De Costa 1978, 12). En un homenaje a Darío publicado en la revista chilena *Musa Joven* en 1912, un jovencísimo Huidobro (quien todavía firmaba como Vicente García Fernández) dedicó un apasionado elogio al autor de *Prosas profanas*, calificándolo de “divino poeta” y “excelso artista” (Huidobro 1912, 3), al tiempo que subrayaba su importancia como renovador del español —“el idioma en sus labios adquiere una faz nueva y él nos muestra horizontes ignorados” (3)— y de las formas poéticas: “rompió las cadenas de la retórica, los férreos grillos de la métrica fija, nos enseñó a volar libremente” (9). Todavía en 1926, en *Vientos contrarios*, el chileno defendía con vehemencia al poeta nicaragüense: “Estos señores que se creen representar la España moderna

han tomado la moda de reírse de Rubén Darío, como si en castellano desde Góngora hasta nosotros hubiera otro poeta fuera de Rubén Darío”. Y—de manera más significativa si cabe—afirmaba que solo los renovadores del arte moderno eran capaces de comprender *el idioma* de Darío: “Los que conocemos las bases del arte y la poesía modernos, los que podemos contarnos entre sus engendrados, como Picasso, Juan Gris, yo, Pablo Gargallo (hablo de los que pueden leer *a Darío en su lengua*), sabemos lo que significa el poeta” (Huidobro 1964, 728).

¿Es la modernidad una lengua extranjera? Esta idea, en apariencia paradójica, ayuda a comprender la naturaleza más profunda del influjo de Darío en Huidobro. Diversos trabajos, como el de Óscar Galindo Villaroel, han mostrado los numerosos nexos temáticos y estéticos entre el Modernismo de Darío y el Creacionismo de Huidobro: la versión demiúrgica del poeta, la exaltación de la voluntad creadora, la concepción de la poesía como instrumento de conocimiento, el rechazo del clisé y de las escuelas (Galindo 1998, 216). Del mismo modo que el Creacionismo supone una radicalización de ciertas ideas fundamentales del Modernismo, Huidobro también ahonda en el proyecto lingüístico de Darío. Si Darío renunció pronto a escribir libros franceses, Huidobro publicó una docena de ellos; si Darío se conformó con practicar una evanescente autotraducción mental, Huidobro convirtió este procedimiento en una realidad textual insoslayable, esencial en su búsqueda estética entre 1917 y 1932. No se trata pues solo de préstamos y de modelos literarios, como los que evoca Francisco Aiello en un artículo reciente (2017). Huidobro hereda de Darío un proyecto que es simultáneamente lingüístico, estético e ideológico: se trata de hacer entrar a la literatura hispanoamericana en la modernidad, asimilando, *metabolizando* en español la lengua francesa.

“Todos los españoles de hoy escriben en un tono engolado, que parece salido de otros siglos, en un estilo tieso, rígido, con carraspera de fantasma y frío de catedrales o humedad de cementerios”, declara Huidobro en una entrevista de 1939 (Huidobro 1993, 66). Esta conciencia del retraso lingüístico del español, de su *asincronicidad* con respecto del francés, nos ayuda a entender el hecho, en apariencia sorprendente, de que Huidobro, recién instalado en París, decida escribir inmediatamente en francés a pesar de no dominar la lengua: “Hacia

finales de 1916 me encontré en París, en el círculo de la revista SIC. Sabía muy poco el idioma” (Huidobro 1925, 46). Queda claro, por las correcciones gramaticales que Juan Gris realizó a una primera versión francesa del poema “Aveugle” debida a Huidobro, que, en efecto, los conocimientos de francés del poeta chileno eran muy precarios (De Costa 1984, reproducción no. 12).

Ello explica que, a la hora de traducir al francés los poemas de *El espejo del agua*, Huidobro buscara la ayuda de otros artistas, como Juan Gris, Pierre Reverdy o Pablo Picasso, cuyas intervenciones son patentes en los manuscritos analizados por Cedomil Goic. Según este, el proceso de composición consistía en la redacción de borradores en español y en francés, que eran luego corregidos por Juan Gris, antes de que el propio Huidobro les diese su forma definitiva. Varios manuscritos demuestran que la intervención de Juan Gris iba más allá de las prerrogativas acordadas por lo general al traductor. El pintor español modifica en profundidad la tipografía de poemas como “Matin”, “Fin”, “Guitare” o “Paysage”: elimina la puntuación, reemplaza mayúsculas por minúsculas y, en el caso de los dos últimos poemas, crea una disposición visual caligramática. En una carta a su madre, Huidobro se muestra reticente ante alguna de estas innovaciones (Huidobro 2003, 412). Sin embargo, termina por incluirlas en el libro *Horizon carré*. Otras versiones francesas de Juan Gris, en las que ignoramos el grado de participación del autor, fueron desestimadas para su publicación, como en el caso de la traducción francesa del poema “Arte poética” de *El espejo del agua*:

Que el verso sea como una llave Que abra mil puertas. Una hoja cae; algo pasa volando;	Que le vers soit comme une clef qui ouvre mille portes. Quelque chose passe dans l'air, quelque chose tombe.
Cuanto miren los ojos creado sea,	Quand les yeux cherchent sans rien voir
Y el alma del oyente quede temblando.	et l'âme cependant reste tremblante.
<i>Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;</i>	
El adjetivo, cuando no da la vida, mata.	Un bouton



Estamos en el ciclo de los nervios,  
El músculo cuelga,  
Como recuerdo, en los museos;  
Mas no por eso tenemos menos  
fuerza:

*El vigor verdadero*

*Reside en la cabeza.*

*Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!*

*Hacedla florecer en el poema;*

*Sólo para nosotros*

*Viven todas las cosas bajo el Sol.*

*El poeta es un pequeño Dios.*

un léger coup  
et toutes les chambres s'éclairent.  
La parole juste  
est plus belle si elle est nue.

L'adjectif  
un rideau, cacher (sic) de beauté.

L'épée de Musée

trop lourde.

Siècle du nerf.

On ne connaît pas les muscles.

Rien d'étranger au poème.

Toute concession au public

amoindrit et mêle

un élément impur.

Le sujet attache à la terre.

On ouvre la tête

comme une fenêtre.

Tous les arômes et les vents.

(Huidobro 2003, 63–64)

Cabe notar que la versión francesa acentúa los aspectos irracionales del texto, al tiempo que suprime sistemáticamente todos aquellos elementos que hacen referencia al aspecto demiúrgico de la creación: “Cuanto miren los ojos creado sea”; “Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra”; “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! Hacedla florecer en el poema”; “El poeta es un pequeño Dios”. Es posible pensar que Juan Gris, adepto a los principios del cubismo, fuera poco sensible a la dimensión religiosa y genesiaca del creacionismo, de estirpe indudablemente romántica, y que ello determinase, por parte de Huidobro, el rechazo de la versión del pintor español. No obstante, el cotejo de los manuscritos demuestra que la célebre declaración teórica que abre *Horizon Carré* (“Faire un POÈME comme la nature fait un arbre”), auténtica síntesis de los principios creacionistas, fue realizada también en simbiosis con Juan Gris (Huidobro 2003, 417). Tal y como señala René de Costa: “La colaboración entre Gris y Huidobro durante 1917 fue tan cercana e intensa que es natural pensar que los dos trabajaban como uno solo” (1984, 65). Nos encontramos en presencia de lo que el novelista Guillermo Cabrera Infante, para describir su trabajo en binomio con la traductora

Suzanne Jill Levine, llamaba una “*closelaboration*” (Levine, 1991, xiii) y que yo, de manera más técnica, he propuesto llamar una “autoheterotraducción” (Eymar 2013), es decir, textos donde la frontera entre autotraducción y traducción alógrafa se hallan irremisiblemente desdibujados.

Aunque Juan Gris fuera el principal colaborador de Huidobro en esta etapa inicial, no fue el único. De suma importancia es también la relación con el poeta francés Pierre Reverdy, quien, según el testimonio de Maurice Sallet, confirmado por Cedomil Goic, fue el encargado de traducir al francés para la revista *Nord Sud* varios poemas del ciclo de *El espejo del agua* (Huidobro 2003, 411). Las llamativas variantes introducidas por Reverdy, probablemente con la asistencia o el beneplácito del propio Huidobro, fueron incorporadas a la posterior edición del libro *Horizon Carré* y, de manera aún más significativa, a las posteriores traducciones al español de la versión francesa, realizadas por el propio poeta. El poema “El hombre triste” nos ofrece un ejemplo esclarecedor de esta interesante evolución:

<b>“El hombre triste”</b> ( <i>El Espejo de agua</i> , 1916/17)	<b>“L’homme triste”</b> ( <i>Horizon carré</i> , 1917. Tr. de Pierre Reverdy)	<b>“El hombre triste”</b> (Tr. manuscrita de Huidobro a partir de la versión francesa)
Lloran voces sobre mi corazón... No más pensar en nada.	Sur mon coeur il y a des voix qui pleurent Ne plus penser à rien	Lloran voces sobre mi corazón No más pensar en nada
Despierta el recuerdo y el dolor, Tened cuidado con las puertas mal cerradas.	Les souvenirs et la douleur se dressent Prends garde aux portes mal fermées	Despierta el recuerdo y el dolor Tened cuidado con las puertas mal cerradas
Las cosas se fatigan.	LES CHOSES S’ENNUIENT	LAS COSAS SE FATIGAN
En la <i>alcoba</i> , Detrás de la ventana donde el jardín se muere,	Dans la <i>chambre</i> Derrière la fenêtre où le jardin se meurt	En la <i>alcoba</i> Detrás de la ventana donde el jardín se muere
Las hojas lloran.	les feuilles pleurent	las hojas lloran

En la chimenea	Et dans le foyer tout	Y en la chimenea todo se
<i>languidece</i> el mundo.	<i>s'écrase</i>	<i>abate</i>
Todo está oscuro.	Tout est noir	Todo está oscuro
Nada vive,	Rien ne vit	Nada vive
Tan sólo en <i>el Ocaso</i>	<i>que dans les deux du chat</i>	<i>sino en los ojos del gato</i>
Sobre la ruta	SUR LA ROUTE	SOBRE LA RUTA
<i>se alejaba</i> un hombre.	UN HOMME <i>S'EN</i> <i>VA</i>	UN HOMBRE <i>SE</i> <i>ALEJA</i>
El horizonte habla,	L'horizon parle	El horizonte habla
Detrás todo <i>agonizaba</i>	Et derrière <i>on s'efface</i>	Y detrás <i>se borran</i>
La madre	La mère	La madre
que murió sin decir nada	est morte sans rien dire	que murió sin decir nada
Trabaja en mi garganta.	Et dans ma gorge un souvenir	Trabaja en mi garganta
Tu figura	TA FIGURE	TU FIGURA
se ilumina al fuego	au feu s'illumine	El fuego la ilumina
Y algo quiere salir	Quelque chose voudrait sortir	Alguna cosa quisiera salir
<i>El chorro de agua en el jardín.</i>		
Alguien tose en la otra pieza,	Quelqu'un tousse dans l'autre chambre	Alguien tose en la otra pieza
<i>Una voz vieja.</i>	<i>UNE VIELLE VOIX</i>	<i>UNA VOZ VIEJA</i>
<i>¡Cuán lejos!</i>	<i>Comme c'est loin</i>	<i>Qué lejos</i>
Un poco de muerte	Un peu de mort tremble dans tous les coins.	Un poco de muerte
Tiembla en los rincones.		tiembla en los rincones
(Huidobro 2003, 393–394)	(Huidobro 2003, 425–426)	(Huidobro 2003, 427–428)

Pierre Reverdy introduce profundas modificaciones tipográficas en el original español: la eliminación de los signos de puntuación, la separación de los versos, el uso no convencional de las mayúsculas acercan el poema a la estética cubista. La supresión de los versos “Tan solo en el ocaso” y “el chorro de agua en el jardín” responden, como ya viera Elvezio Canónica, al designio de evacuar los elementos más cercanos a la estética simbolista y modernista (Canónica 1993).<sup>2</sup> Términos de resonancia clásica como “alcoba”, “languidece” o “agonizaba”, o la exclamación arcaizante “¡Cuán lejos!” son sustituidos en francés por términos más modernos y menos marcados como “chambre”, “tout s’écrase”, “on s’efface” y “comme c’est loin”. El cambio de tiempo en las formas verbales, del imperfecto del original al presente de la versión francesa, expresa, además, una preocupación por insuflar inmediatez y dinamismo al texto, muy característica de las vanguardias.

A su vez, la autotraducción española de la traducción francesa — fenómeno poco común en la historia de la literatura— integra todos los avances visuales de la versión francesa, así como la supresión de los elementos simbolistas. En regla general, Huidobro sigue a Reverdy allí donde este se aleja del original español. Expresiones como “detrás se borran” y “alguna cosa quiere salir” son traducciones literales de los versos franceses. En cambio, en otros pasajes, Huidobro decide ser fiel al original español. Es el caso del verso “*Despierta* el recuerdo y el dolor,” que se aleja del francés “*Les souvenirs et la douleur se dressent*”, o de la expresión “trabaja en mi garganta”, que no traduce exactamente “*Et dans ma gorge un souvenir*”. En algunos pasajes la autotraducción española se aparta de las dos versiones precedentes, como en el verso “Y en la chimenea todo se abate”, muy distinto del original, pero tampoco idéntico al francés, ya que “abatirse” no es el equivalente exacto de “s’écraiser” (aplastarse). Lo mismo sucede con “el fuego la ilumina”, que cambia la sintaxis del francés “*au feu s’illumine*”.

---

<sup>2</sup>En su artículo Elvezio Canónica analiza esta versión como si fuera del propio Huidobro, y no una traducción de Reverdy.

En definitiva, la autotraducción al español aparece como el resultado de un meticuloso cotejo de las dos versiones precedentes, si bien la influencia de la traducción de Reverdy es claramente preponderante. La porosidad entre el original, la traducción y la autotraducción refleja el cuestionamiento vanguardista de la figura del creador-demiurgo romántico. De acuerdo con la célebre máxima de Lautréamont (“La poesie doit être faite par Tous, non par un”), se manifiesta una concepción colectiva de la creación poética que favorece el intercambio lingüístico entre los participantes en ella. El trayecto del texto del español al francés y del francés al español supone una clara actualización del mismo que acompaña, en términos de la historia literaria, el tránsito del modernismo a la vanguardia. La autotraducción se apropia de los recursos tipográficos y estilísticos de la versión francesa, operando una transferencia de técnicas vanguardistas inéditas en español que reduce la asincronicidad de los dos idiomas y de los dos campos literarios asociados a ellos. Esta misma asimilación o fagocitación de novedades estilísticas se aprecia en muchas otras versiones francesas de *El espejo del agua*:

El vuelo de los pájaros  
y el gritar de los niños  
Es del mismo color,

*Verde*

(“El hombre alegre”; Huidobro 2003, 397)

Le vol des oiseaux  
Et les cris des enfants  
Sont de la même couleur

(«L’homme gai»; Huidobro 2003, 429)

Un ruido se ahoga en los tapices  
Todavía no encuentras?

*Pues bien, vete,*

*No vengas.*

Les bruit de ses pas  
S’est noyé dans le tapis

*On ne trouve pas*

En la vida  
Sólo a veces hay un poco de sol.

*Sin embargo* vendrá,

Alguien la espera.

(“Alguien iba a nacer”; Huidobro 2003, 405)

Dans la vie  
Il y a quelque fois un peu de soleil

ELLE VIENDRA

ON L’ATTEND

(«Âme»; Huidobro 2003, 441)

Obsérvese cómo las versiones francesas eliminan los conectores (“Pues bien”, “Sin embargo”) y los elementos explicativos susceptibles de reducir el carácter sorprendente de los textos (“verde” “no vengas”).

Esta búsqueda de concisión se acompaña a menudo de un trabajo sobre la tipografía que potencia el impacto visual de los poemas:

La película mil novecientos dieciséis	G
Sale de la caja.	LE FILM 1916 U
	E
La guerra europea.	SORT D'UNE BOÎTE R
	R
Llueve sobre los espectadores	E
Y hay un ruido de tambores.	La pluie tombe devant les spectateurs
Hace frío.	
Detrás de la sala	Derrière la salle
Un viejo ha rodado al vacío.	UN VIELLARD A ROULÉ DANS LE VIDE
(“Año nuevo”; Huidobro 2003, 403)	(«Nouvel an»; Huidobro 2003, 434)

No es casual que la nueva disposición espacial de la versión francesa se acompañe de la supresión de la rima “espectadores/tambores” y “vacío/frío”: el aspecto visual, esencial en el Cubismo y las vanguardias, cobra relevancia en detrimento de los elementos sonoros, claves en la estética simbolista. Del mismo modo, las versiones francesas suprimen a menudo los verbos en primera persona, o los sustituyen por frases nominales o construcciones impersonales. Frente a la importancia de la sinceridad y el yo lírico de la estética modernista, se afirma así el *carácter deshumanizado*, según la célebre expresión de José Ortega y Gasset, del arte vanguardista:

La alcoba se inunda.	La nuit
Estoy perdido.	La chambre s'inonde
Un grito lleno de angustia;	UN CRI
Nadie ha respondido.	PLEIN
(“Nocturno II”; Huidobro 2003, 402)	D'ANGOISSE
	Personne ne m'a répondu
	(«Noir»; Huidobro 2003, 434)

Dicha evolución se documenta también en las autotraducciones de textos teóricos, como en el caso del manifiesto “Total”, del cual, como en el caso de “El hombre triste”, poseemos tres versiones: un original español, una autotraducción francesa y una nueva autotraducción española de la autotraducción francesa:

*Manifiesto Total (1931)*

[Original español no publicado]

Es preferible oír los discursos de un picapedrero, porque él, al menos, siente su cólera y conoce su destino, *él está en la pasión y quiere romper las limitaciones.*

En cambio vosotros no dais la gran palabra que se mueve en su vientre. *No sabéis revelarla.*

El mundo os vuelve las espaldas, poetas, porque vuestra lengua es *demasiado diminuta.* [...]

Lo esperamos con los oídos abiertos *como los brazos del amor.* (Huidobro 2003, 1370–1371)

*Manifeste Total (1932)*

[Autotraducción francesa]

Il préfère entendre les discours d'un terrassier parce qu'il sent sa colère. Il connaît son destin.

Et vous ne lui donnez pas la grande parole qui remue dans son ventre.

Le monde détourne sa tête de vous, parce que votre langue est *trop personnelle.* [...]

Nous l'attendons les oreilles ouvertes. (Huidobro 2003, 1372–1373)

*Manifiesto Total (1933)*

[Segunda versión española]

Es preferible oír los discursos de un picapedrero, porque él, al menos, siente su cólera y conoce su destino.

En cambio vosotros no le dais la gran palabra que se mueve en su vientre.

El mundo os vuelve las espaldas, poetas, porque vuestra lengua es demasiado personal. [...]

Lo esperamos con los oídos abiertos. (Huidobro 1993)

La versión francesa es notablemente más breve que el original español. Entre los elementos suprimidos hallamos referencias a la “pasión”, la “revelación” y el “amor”, palabras todas ellas

estrechamente unidas a la cosmovisión modernista, muy marcada por la herencia del romanticismo. La expresión “demasiado diminuta” (en la versión inicial en español) expresa una aspiración a la grandeza, y aun a la desmesura, sumamente característica de la estética romántica, mientras que la autotraducción al francés (“trop personnelle”) y nuevamente al español (“demasiado personal”) puede leerse como una declaración típicamente vanguardista de desprecio por el yo lírico. Al igual que en los ejemplos anteriores, la autotraducción al francés se convierte en un rito de paso textual necesario para despojarse de resabios decimonónicos e identificarse plenamente con el “esprit nouveau” de las vanguardias.

En la década de los años veinte, la autotraducción sigue actuando como un catalizador de la evolución poética del autor. “Clef de saisons” (1925), autotraducción francesa del poema “Tarde”, muestra la influencia del Surrealismo en la escritura de Huidobro. El original español, con el uso de las mayúsculas, la eliminación de las transiciones lógicas y el recurso a imágenes sorprendentes, acusa la influencia de la estética cubista. La autotraducción, por el contrario, incide en el flujo espontáneo del pensamiento poético con un ritmo casi conversacional. El verso “EL PÁJARO VACÍO” es autotraducido por “Séduisons l’oiseau qui se vide/ / Et qui meuble de chants les ardoises et le sol.” El impacto visual de la imagen poética desaparece para desarrollar los mecanismos inconscientes y asociativos generados por ella.

En otros casos las autotraducciones reflejan la influencia del Dadaísmo, grupo con el que Huidobro mantuvo importantes contactos entre 1920 y 1925, interviniendo en varios actos públicos organizados por Tristan Tzara (Huidobro 2003, 628–629). Las autotraducciones francesas de *Poemas árticos*, incluidas en el volumen *Saisons choisies* (1921), añaden a los originales numerosos juegos lingüísticos típicos del dadaísmo, como la repetición de lexemas, las aliteraciones, las paronomasias, las anáforas o las rimas burlescas:



Un póstumo cantar nos cerró la salida	Tout est <i>parti</i>
(“Balandro”; Huidobro 2003, 549)	Un chant posthume nous ferma la <i>sortie</i> («Balandre», 1921; Huidobro 2003, 550)
Y aquella mariposa que jugó entre las flores de los cuadros revolotea en torno de mi cigarro	Et ce papillon qui venait en <i>sleeping-car</i> Voltage autour de <i>mon cigare</i>
(“Gare”; Huidobro 2003, 545)	(«Gare»; Huidobro 2003, 546)
Y un ángel equivocado	Et l’ange <i>bien-aimé</i>
Se ha dormido sobre el humo de la chimenea	S’est endormi sur la <i>fumée</i>
(“Casa”; Huidobro 2003, 542)	(«Maison»; Huidobro 2003, 543)

En cierto sentido, estas autotraducciones operan modificaciones estilísticas de signo inverso a las versiones francesas de *Horizon carré*. Si las últimas suprimían la rima, las primeras las reintroducen de manera lúdica, muy alejada, eso sí, de la teoría simbolista de las correspondencias. Una vez más, la autotraducción supone una *actualización* de los principios poéticos del autor, un medio para asimilar las novedades estéticas que se generaban en el París de entreguerras, verdadera fábrica del presente literario de la época.

Así pues, las autotraducciones al francés suponen un paso importante en la superación del modernismo por parte de Huidobro. Al mismo tiempo, esta superación constituye una continuación del proyecto modernista, ya que, como he apuntado, la esencia del mismo consistía en buscar la modernidad a través del influjo de la lengua y la literatura francesas. En este, como en tantos otros aspectos, Huidobro avanza por medio de la radicalización de las posiciones de Darío. El autor de *Azul...* nunca negó su condición epigonal con respecto a los escritores franceses que admiraba. “Qui pourrais-je imiter pour être original?” se preguntaba, en francés, en “Los colores del estandarte” y responde: “Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte” (Darío 1938, 121). En una entrevista de 1925, Huidobro deplora esta actitud imitativa: “Los suramericanos, sea por falta de temperamento o por ignorancia

o cobardía —no lo sé—, viven con años de años de retraso, meciéndose en dulce pereza intelectual. Así, el Romanticismo aparece aquí cuarenta años más tarde que en Francia; el Simbolismo, veinte años; el Impresionismo, treinta años; etc., etc.” (Emar 1925). Huidobro no se conforma con realizar una síntesis poética de una modernidad ya hecha, sino que busca orientarla, dirigirla, marcar tendencia. La célebre polémica que le opuso a Reverdy, en torno a la presunta antedatación de la primera edición de *El espejo del agua* con objeto de afirmar su originalidad, debe interpretarse a la luz de esta aspiración, insólita en un autor hispanoamericano de principios del siglo XX. El creacionismo de Huidobro no se presenta como una adaptación al espacio hispanoamericano de los movimientos de vanguardia franceses, sino como una escuela rival. Según Waldo Rojas, ello ayudaría a explicar la ausencia de Huidobro en todas las antologías e historias literarias de la vanguardia francesa (Rojas 2005). Desde mediados del siglo XIX, la modernidad se ha convertido en un capital simbólico de primera importancia y, como cualquier forma de capital, es defendido celosamente por sus detentores.

## Más allá del galicismo mental: escribir en una lengua no materna

Por supuesto, no podemos reducir la importancia de la autotraducción en Huidobro a una función meramente instrumental en tanto que estrategia de apropiación del capital lingüístico y simbólico del francés. Al igual que radicaliza la búsqueda de la modernidad de Darío, también hace lo propio con su proyecto de imbricar literariamente ambas lenguas. Después de los experimentos iniciales, a lo largo de la década de los veinte, la autotraducción abre para Huidobro un espacio propio entre los idiomas a partir del cual van a nacer esos dos grandes poemas de madurez que son *Altazor* (1931) y *Temblor del cielo* (1928).

En el poema de juventud *Adán*, Huidobro resucitaba la figura del nomoteta, aquel que nombra por primera vez las cosas: “Y así fue que la primera / Palabra humana que sonó en la tierra / Fue impelida por la divina fuerza/ Que da al cerebro la Belleza” (Huidobro 2003, 337). En las primeras formulaciones de su teoría creacionista, Huidobro contrapone

“la significación gramatical del lenguaje” a su “significación mágica”, gracias a la cual “las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa” (Huidobro 2003, 1296). La escritura en una lengua segunda, como el francés, enlaza con esa búsqueda de una lengua virgen, liberada de las servidumbres del pasado y de las necesidades de la comunicación: “¿Habéis notado la fuerza especial, el ambiente casi creador que rodea a las poesías escritas en una lengua que comenzáis a balbucear?” (Huidobro 2003, 1280).

En los años veinte Huidobro descubre ese espacio lingüístico virgen no tanto en una lengua como *entre* las lenguas. En el prólogo a su novela *Mío Cid Campeador*, Huidobro declara: “Respecto a algunos giros afrancesados, me place dejarlos y los dejo. Además me parece muy bien que las lenguas se invadan las unas a las otras lo más posible; que las palabras sean como aeroplanos por encima de las fronteras y las aduanas y aterricen en todos los campos” (Huidobro 1992, 18). Numerosas autotraducciones dan fe de esta búsqueda de hibridez lingüística franco-española, heredera tanto del galicismo mental de Darío como del espíritu cosmopolita de las vanguardias:

La terre *est en fièvre* à cause des  
chants séculaires des oiseaux.

Une *petite chose* dans ma tête mesure  
l’infini

(«Le passager de son destin»;  
Huidobro 2003, 1147)

Et mon âme que *devient-elle* mon  
âme

(«Ennui couleur chair»;  
Huidobro 2003, 1112)

lorsque j’ouvrirai pour toi *la féerie*  
de ma science

(«Thermocoeur»; Huidobro 2003,  
1024)

*L’océan bien aimé* sous le marbre  
(«Ocean ou dancing»; Huidobro  
2003, 658)

La tierra *está en fiebre* a causa de  
los cantos seculares de los pájaros

Una *pequeña cosa* en mi cabeza  
mide el infinito

(“El pasajero de su destino”;  
Huidobro 2003, 1142)

Y mi alma qué *deviene* mi alma

(“Hastío color carne”;  
Huidobro 2003, 1110)

el día que yo abra para ti la  
*féerie ciencia de mí*

(“De vida en vida”; Huidobro 2003,  
1022)

*El bien querido océano* bajo el mármol  
(“Océano o dancing”; Huidobro  
2003, 660)

Un nuage <i>montait</i> de mes lèvres («Cigare»; Huidobro 2003, 576)	Una nube <i>montaba</i> de mis labios ("Cigarro"; Huidobro 2003, 575)
Astre natal	ESTRELLA NATAL
Cet oiseau dans la gorge <i>me fait mal</i> («Affiche»; Huidobro 2003, 650)	Este pájaro en el pecho <i>me hace mal</i> ("Cabellera"; Huidobro 2003, 651)
Mais L'OMBRE EST <i>DOUCE</i> à <i>supporter</i> («Fleuve»; Huidobro 2003, 470)	Pero la sombra es <i>dulce a suportar</i> ("Río"; Huidobro 2003, 471)

Resulta obvio que los galicismos léxicos y sintácticos de estas autotraducciones no obedecen a interferencias involuntarias, como era el caso de los primeros borradores en francés de Huidobro, sino a una voluntad deliberada de renovar el idioma, de crear el mismo efecto de sorpresa y extrañeza (lo que los formalistas rusos llamaron desautomatización) que perseguía la disposición tipográfica de los poemas de *Horizon Carré*. Lejos de concebir la autotraducción como un medio de naturalizar un texto a otro idioma y a otro público receptor, Huidobro la concibe como un medio de potenciar la creatividad: no oculta el original, sino que lo integra en una realidad textual bilingüe, más compleja y transgresora que la del texto-fuente. Solo así podemos entender los notables ejemplos de traducción fonética que encontramos en algunas versiones españolas:

Un oiseau de chaleur se pose sur ton <i>doigt</i> («Été en sourdine»; Huidobro 2003, 637)	En tu dedo se posa un <i>pájaro de color</i> ("Estío en sordina"; Huidobro 2003, 639)
Quand <i>la pédale</i> de la langue imite la mer («Chanson de l'œuf et de l'infini»; Huidobro 2003, 999)	Cuando <i>el pedestal</i> de la lengua imita al mar ("Canción del huevo y del infinito"; Huidobro 2003, 996)
Le fleuve <i>où</i> le vent traîne des chansons («Fleuve»; Huidobro 2003, 470)	El río <i>o</i> el viento Arrastra algunas canciones ("Río"; Huidobro 2003, 471)

Desde un punto de vista semántico, no existe ninguna relación entre “chaleur” (calor) y “color”, ni entre “pédale” (pedal) ni “pedestal”, ni entre “où” (donde) ni “o”. Lo que Huidobro traduce en estos ejemplos no es el sentido, sino el sonido. Y es importante destacar que, aunque las versiones españolas puedan leerse con independencia de las francesas, el proceso creativo del autor solo adquiere pleno sentido mediante la comparación de ambas versiones. Nos encontramos ante la materialización textual del galicismo mental de Darío: en estas autotraducciones Huidobro parece pensar en francés y escribir en español. El mismo fenómeno se produce en el título *Temblor de cielo*, construido a partir de la expresión francesa “Tremblement de terre”; en ocasiones, el poeta chileno renuncia a lo que Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet llaman “el procedimiento de equivalencia” y traduce el verso “et le printemps vient sur les hirondelles” del poema “Ombre” (Huidobro 2003, 586) por “y la primavera viene sobre las golondrinas” (Huidobro 2003, 585), en lugar de por la expresión española equivalente “Una golondrina sola no hace verano”.

El bilingüismo como factor creativo adquiere gran importancia en la que es la obra maestra de Huidobro y uno de los textos fundamentales de las vanguardias: *Altazor* (1931). En el prólogo a la obra, leemos un consejo que es también toda una declaración de intenciones: “Se debe escribir en una lengua que no sea materna” (Huidobro 2003, 732). Redactada en español, la lengua materna del poeta, el sentido de dicha admonición parece ser, ante todo, figurado: es preciso evitar la rutina, los automatismos, los clisés, las frases hechas y explorar el propio idioma como si fuera un idioma extranjero. Y, sin embargo, esa máxima es, en realidad, una autotraducción de un primer fragmento en francés escrito por lo menos diez años antes: “Il faut toujours écrire dans une langue qui ne soit pas maternelle” (Huidobro 2003, 813). El bilingüismo y la autotraducción se erigen así en un elemento clave en la génesis del texto, indisociable de la voluntad de renovación del lenguaje por medio del extrañamiento y la desintegración de las categorías gramaticales: “Hay que resucitar las lenguas / Con sonoras risas / Con vagones de carcajadas / Con cortacircuitos en las frases / Y cataclismos en la gramática” (Huidobro 2003, 768).

No resulta, pues, sorprendente que algunos de los pasajes más osados del texto, donde esa aspiración a destruir y reconstruir el lenguaje adquiere su máxima expresión, sean también autotraducciones de borradores preexistentes en francés.

Á l'horitagne de la montazon  
 une hironline sur sa mandodelle  
 décrochée le matin de la lunaille  
 (Huidobro 2003, 818)

Al horitaña de la montazonte  
 La violondrina y el goloncelo  
 Descolgada esta mañana de la lunala  
 (Huidobro 2003, 775)

Los neologismos “horitagne” y “montazon”, formados a partir de la combinación de las palabras “horizon” y “montagne”, son autotraducidos literalmente por “horitaña” y “montazonte”. Lo mismo ocurre con los neologismos “hironline” y “mandodelle” —híbridos de “hironnelle” (golondrina) y “mandoline” (mandolina)— y con “lunaille”—compuesto de los términos “lune” (luna) y “aille” (ala)—. Huidobro crea neologismos en español con los equivalentes exactos de las palabras francesas. Sin embargo, a partir del quinto verso del poema, la necesidad de mantener la rima le obliga a cambiar los términos yuxtapuestos a la raíz de “hironnelle” y su traducción española “golondrina”:

déjà s'approche l'hironselle  
 déjà s'approche l'hironfrère

Ya viene la goloncima  
 Ya viene la golonchina

“Selle” (silla) es sustituido por “cima” y “frèle” (frágil) por “china”. Lo mismo sucede en los versos siguientes, cuando “l'hirongrèle” se traduce como “Ya viene la golonclima”, con “grèle” (granizo) convertido en “clima”, y cuando “l'hironduelle” se transforma en “Ya viene la golonrima”, donde “duelle” (doble o dual, pero también próximo a ‘duel’, duelo) se reemplaza por “rima”. Huidobro no pretende traducir el contenido semántico, sino una misma técnica compositiva, y para ello no duda en emplear términos enteramente diferentes. En cambio, en la serie que se inicia en el verso 17, decide conservar el galicismo “rosignol” para mantener el juego con las notas de la escala musical:

mais le ciel préfère le rodogno  
 son enfant gâté le rorégno  
 sa fleur de joie le romigno  
 ...

Pero el cielo prefiere el rodoño  
 Su niño querido el rorreño  
 Su flor de alegría el romiño  
 ...

La expresión “rodoño” solo adquiere sentido con respecto al borrador francés: la autotraducción integra el original como parte inalienable

de su propia coherencia poética. Paradójicamente el desdoblamiento se convierte en indispensable para garantizar su unidad de sentido. El texto definitivo de *Altazor* se convierte de ese modo en un palimpsesto bilingüe o en lo que Magdalena García Pinto describe como un “collage lingüístico” (García Pinto 1979, 120–121).

En cierto sentido *Altazor*, tan ambicioso, transgresor y original como cualquier gran poema europeo de esa época, representa la culminación de la búsqueda de la modernidad literaria por medio del francés, iniciada en los albores de la independencia hispanoamericana, y teorizada y elevada a movimiento por Darío. Al mismo tiempo, la estrecha imbricación de las dos lenguas, deudora del “galicismo mental” del poeta nicaragüense, singulariza el texto de Huidobro con respecto a otras grandes creaciones vanguardistas y lo proyecta hasta nuestros días como un reto a nuestras categorías habituales de lectura e interpretación. *Altazor* abre un espacio de creación y lectura entre los dos idiomas del cual la autotraducción constituye una manifestación esencial. Hoy, casi noventa años después de su composición, ese territorio sigue en buena medida por explorar, marginado en la frontera de los campos literarios monolingües, confirmando la proclama de *Altazor*: “Hablo en una lengua mojada en mares no nacidos” (Huidobro 2003, 755).

## Bibliografía

- Aiello, Francisco. 2017. “Sobre la lengua francesa en Rubén Darío y en Vicente Huidobro”. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 26, no. 33: 3–10.
- Alberdi, Juan Bautista. 1886a. “Discurso pronunciado el día de la apertura del Salón literario (1837)”. En *Obras completas*. Vol. 1, pp. 257–267. Buenos Aires: La Tribuna Nacional.
- . 1886b. “Reacción contra el españolismo”. En *Obras completas*. Vol. 1, pp. 355–356. Buenos Aires: La Tribuna Nacional.
- Alighieri, Dante. 2018. *De vulgarij eloquentia*. Madrid: Cátedra.
- Baudelaire, Charles. 1885. “Le peintre de la vie moderne”. En *Œuvres complètes*. Vol. 3. París: Calmann Lévy.
- . 1972. *Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists*. Tr. P. E. Charvet. Cambridge: Cambridge University Press.

- Burke, Peter. 2006. *Lenguas y comunidades en la Europa moderna*. Madrid: Akal.
- Calinescu, Matei. 2003. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos; Alianza.
- Canónica, Elvezio. 1993. “La auto-traducción poética creacionista: el caso de Vicente Huidobro”. En *Literatura y bilingüismo. Homenaje a Pere Ramírez*. Kassel: Reichenberger.
- Casanova, Pascale. 1999. *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- . 2004. *The World Republic of Letters*. Tr. M. B. DeBevoise. Cambridge: Cambridge University Press.
- Darío, Ruben. 1926. “Cartas a Miguel de”. En *Epistolario I. Obras completas*. Vol. 13. Madrid: Biblioteca Ruben Darío.
- . 1938. “Los colores del estandarte” [*La Nación*, Buenos Aires, 27 de noviembre de 1896]. En *Escritos inéditos*. Nueva York: Instituto de las Espanas.
- De Certeau, Michel, Dominique Julia y Jacques Revel. 1975. *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois: l’enqute de Grégoire*. Paris: Gallimard.
- De Costa, René. 1978. “Darío y Huidobro”. En *En pos de Huidobro*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- . 1984. *Huidobro: los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Emar, Juan. 1925. “Con Vicente Huidobro”. *La Nación*, Santiago de Chile, 29 de abril de 1925.
- Eymar, Marcos. 2011. *La langue plurielle: le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890–1940)*. Paris: L’Harmattan.
- . 2013. “Autoheterotraduccin: las versiones inglesas de *Vista del amanecer en el trópico de Guillermo Cabrera Infante*”. En *L’autotraduction aux frontires de la langue et de la culture*, ed. Christian Lagarde y Helena Tanqueiro. Limogues: Lambert-Lucas.
- Fuentes, Carlos. 1990. *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori.
- Galindo Villaroel, Óscar. 1998. “Darío y Huidobro: del modernismo a la esttica del sugerimiento”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 27: 211–223.
- García Pinto, Magdalena. 1979. “El bilingüismo como factor creativo en ‘Altazor’”. *Revista iberoamericana* 106–107 (enero-junio): 120–121.
- Grégoire, Henri. 1794. *Rapport sur la nécessité et les moyens d’anéantir les patois et d’universaliser l’usage de la langue française*. Paris: Imprimerie nationale.



- Grondeux, Anne. 2005. "La question des langues avant 1200". *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Âge* 117: 665–689.
- Huidobro, Vicente. 1912. "Rubén Darío". *Musa Joven* 5, año 1 (septiembre).
- . 1925. *Manifestes*. Paris: Editions de la Revue Mondiale.
- . 1933. *Manifesto total*. Buenos Aires: La Nación, 25 de junio.
- . 1964. *Obras completas*. Santiago de Chile: Zigzag.
- . 1992. *Mio Cid Campeador: hazaña*. Santiago de Chile: Ediciones Pedagógicas Chilenas.
- . 1993. *Textos inéditos y dispersos*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos.
- . 2003. *Obra poética*. Madrid: ALCA XX, Colección Archivos.
- Levine, Suzanne J. 1991. *The Subversive Scribe: Translating Latin-American Fiction*. Saint-Paul, MN: Graywolf.
- Paz, Octavio. 1990. "La búsqueda del presente". Octavio Paz – Nobel lecture. *The Noble Prize*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1990/paz/25350-octavio-paz-nobel-lecture-1990> (20 octubre 2018).
- Pera, Cristóbal. 1997. *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispano-americana*. Bern: Peter Lang.
- Rojas, Waldo. 2005. "Huidobro, Moro, Gangotena: tres incursiones poéticas en lengua francesa". *Taller de Letras* (mayo).
- Valera, Juan. 1958. "Azul..." En *Cartas americanas I. Obras completas*. Vol. 3. Madrid: Aguilar.
- Vinay, Jean-Paul and Jean Darbelnet. 1973. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier.
- Yurkievich, Sául. 2002. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Madrid: Edhasa.

# The Asynchrony of Languages: Self-Translation and the Search for Modernity in the Work of Vicente Huidobro

Marcos Eymar

*Translated by Anne Roberts*

Canonized in the Latin-American literary field as one of the founders of modern poetry (Yurkievich 2002) and scandalously absent from anthologies and histories of French literature, Vicente Huidobro has been studied only marginally for what he truly was: a great bilingual author from the same lineage as other eminent twentieth-century polyglot creators such as Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, and Ezra Pound. Franco-Spanish bilingualism was in no way an exceptional phenomenon in the Latin-American cultural context of the late nineteenth century and early twentieth century (Eymar 2011), or in the context of the Hispanic avant-garde. Authors such as the Peruvian César Moro, the Ecuadorian Alfredo Gangotena, and the Spaniards Juan Larrea, Pablo Picasso, and Salvador Dalí all wrote texts in French; however, no other writer of the time used bilingual resources, and self-translation specifically, in a more creative way.

---

M. Eymar (✉)

University of Orléans, Orléans, France

© The Author(s) 2019

L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_6](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_6)

The relative disinterest in Huidobro's bilingualism is primarily due to the pressure the nationalist paradigm has exerted on literary studies throughout the twentieth century, but it can also be attributed to the absence of exhaustive philological work. Until the monumental edition of the poetic work of Huidobro by Cedomil Goic, which includes numerous unpublished manuscripts in French and Spanish in addition to texts already published (Huidobro 2003), we lacked a work that would allow us to appreciate the extent to which the movement between languages was decisive in the genesis of Huidobro's poems. Other manuscripts such as the French original of *Tres novelas ejemplares* that the Chilean poet wrote with Jean Arp before self-translating it into Spanish are still missing, preventing us from fully understanding the bilingual dimension of the work. While waiting for new findings that could allow for an expansion of this essential aspect of Huidobro's poetry, the present study tries to show that, far from being an avant-garde eccentricity, self-translation and bilingualism connect to cultural aspirations born with Spanish-American Independence processes and formalized in the influential expression of Rubén Darío—an expression that Huidobro inherits, reworks in depth, and ultimately surpasses.

## The *Modernista* Project: Devouring the French

Throughout the European Middle Ages, linguistic differences in the interior of the Romance territories were essentially conceived in social terms, and the vernacular variants of the different regions were, in general, designated as popular versions of Latin: “rustica lingua,” latina rusticitas,” “rustica romana lingua” (Grondeux 2005, 671–672). In his seminal work *De vulgarii eloquentia*, Dante Alighieri develops a systematic comparison between different Italian dialects that serves as a first step for the creation of the “vulgar illustre” that he feels ought to form the basis for new literature written in the romance language (Alighieri 2018). In the fifteenth century, the rivalry between European languages is accentuated and parallels the constitution of the first modern states. Peter Burke qualifies the period that extends from the sixteenth century to the eighteenth century as the age of the “discovery of languages,”

marked by a growing “linguistic competition” (Burke 2006, 23 and 82). Proof of this are the numerous texts that, inspired by Dante’s treatise, sought to demonstrate the nobility and superiority of one language with respect to others, such as the *Louvor de nossa linguagem* by João de Barros (1540), the *Dialogo della lingua* by Sperone Speroni (1542), the *Defense et illustration de la langue française* by Joachim Du Bellay (1549), and the *Alabancas de las lenguas... castellana y valenciana* by Martín Viziana (1574). The criteria for establishing a language’s preeminence were its euphony, richness of vocabulary, and degree of similarity to Latin, which remained the most prestigious language and, as such, was the source of cultural legitimacy. The idea was to “devour Latin,” to appropriate, through transposition and adaptation, the immense linguistic and cultural capital of the language of the Roman Empire and the Church (Casanova 1999, 81).

It was not until the eighteenth century that, along with cult of reason and progress, a new idea of linguistic prestige developed, based not so much on qualities such as beauty, nobility, and proximity to Latin, but on a language’s capacity to adapt to the present and model it. This new conception is expressed in the *Rapport sur la nécessité et les moyens d’anéantir les patois et d’universaliser l’usage de la langue française* (1794) by l’Abbé Grégoire, considered by many to be the first program of national linguistic policy (De Certeau et al. 1975). “When the people is educated, the language is necessarily enriched, because the expansion of knowledge generates new alliances between words and thoughts, and new words are needed,” writes Grégoire. Since revolutionary France was at the forefront of human progress, only its language, “the language of freedom,” was capable of conveying the new political, intellectual, and technical ideas of its time; on the other hand, the *patois*, the dialects, were described by Grégoire as “heavy and vulgar jargons, without a fixed syntax, because languages are always the measure of the genius of a people: words can only grow with the progress of ideas and needs” (Grégoire 1794, 5 and 16).

In fact, there is a close link between the idea of progress fostered by the Enlightenment and literary modernity as it developed since the mid-nineteenth century. As Calinescu explains, modernity is characterized by “its own consciousness of the present, grasped in its immediacy

and irresistible transiency,” and by the emergence of a conception of time as “historical, lineal and irreversible, always flowing forward with an irresistible force” (Calinescu 2003, 19 and 27). Baudelaire, in his fundamental text “The Painter of Modern Life,” already assigned an absolute aesthetic value to the present: “The pleasure which we derive from the representation of the present is due, not only to the beauty it can be clothed in, but also to its essential quality of being the present.” However, it must be noted that when Baudelaire refers to “the present,” he is exclusively thinking of “the extensive gallery of London and Paris life” (Baudelaire 1972, 391 and 431). The present of modernity is not simply a temporal category, shared by all human beings, but a cultural and aesthetic construction produced only in certain western cities at the forefront of capitalist development. As Pascale Casanova writes, modernity establishes a “Greenwich meridian” from which literary production is measured: “It is at once a point in space, the center of all centers (which even literary rivals, by the very fact of their competition, are agreed in acknowledging), and basis for measuring the time that is peculiar to literature” (Casanova 2004, 87–88).

At the same time that progress in the modes of transportation began to alter the perception of geographical closeness, the distance between European cities and traditionally peripheral regions such as Latin America became not so much *spatial* as *temporal*. “We are a continent in desperate search of its modernity” wrote Carlos Fuentes (1990, 12). Along the same lines, Octavio Paz, in his Nobel Prize’s acceptance speech, described the paradoxical Latin-American experience of feeling evicted from the present:

The search for the present is not the search for Eden or eternity without dates. For us, Spanish Americans, the real present was not in our countries: it was the time in which others lived, the English, the French, the German. The time of New York, Paris, London. We had to go in search of it and then bring it to our lands. (Paz 1990, 6)

The search for the present in order to bring it to Latin America constitutes the essence of Spanish-American *modernismo* as a literary movement. After achieving independence, the new republics showed an

acute awareness of their intellectual and material lag with respect to industrialized European nations. They attributed these delays to their Spanish heritage as a means to distance themselves from the colonial past. “Today we do not have a single idea, habit, or retrograde tendency that is not from Spanish origin,” declared Juan Bautista Alberdi (1886b, 355–356). On the other hand, France was considered by the Latin-American elites to be a model of progress, elegance, and modernity: “I have said France, when I spoke about Europe, because in matters of intelligence, France is the expression of Europe” (266). The key to the movement led by Rubén Darío was precisely “the rejection of Spain’s cultural authority and the [admiration for] the refreshing and ‘modernizing’ influence of France, which included the principal post-romantic, parnassian, decadent, and symbolist tendencies” (Calinescu 2003, 82).

What interests us here is the linguistic dimension of this process. In keeping with the aforementioned association between language and development, many authors of the period extend the negative vision of a retrograde Spain to the Spanish language itself. In the linguistic imaginary of the nineteenth-century literary elites, Spanish appears as a baroque, rhetorical language, ossified into Golden Age molds; French, on the contrary, is represented as the language of clarity, precision, and modernity (Eymar 2011, 143). Darío himself, in an important article published in *La Nación* in 1886, explained the origin of *Modernismo* in essentially linguistic terms, as an attempt to transform Spanish through the influence of French:

My success—denying it would be ridiculous—is due to novelty: what is this novelty? The renowned mental Gallicism. When I read Groussac, I did not know he was a French writing in Spanish. But he taught me to *think in French*: afterward, my joyous and youthful soul conquered the Gallic citizenship. (Darío 1938, 120–121)

Darío re-appropriates the reference to the “mental Gallicism” that Spanish critic Juan Valera had described, with some disapproval, in a review of *Azul* ... published in October 1888 (Valera 1958, 291). The Nicaraguan poet makes the term his own and uses it to describe a

sublimation of French influence common to the poets of his generation, which points to an ideal fusion of the two languages:

Ever since I took my first spiritual steps, my worship of France was deep and vast. It even led me to perpetrate some verses that deserve forgiveness, because I have not recurred to it [...] As I penetrated certain secrets of harmony, of nuance, of suggestion, that belong to the language of France, I had the thought of discovering them in Spanish, or applying them. (Darío 1938, 121)

Darío refers here to the poems “A mademoiselle,” “Pensée,” and “Chanson crépusculaire,” which appeared together in a section of the first edition of *Azul ...*, and were removed from all editions after 1888. In *Historia de mis libros* Darío also evokes his early dream of “writing French books” (Pera 1997, 18). The project of becoming a bilingual writer in the traditional sense of the term was abandoned for a more original and ambiguous attitude, consisting of thinking in French and then mentally *translating* into Castilian, as the poet himself acknowledged in a letter addressed to Miguel de Unamuno: “I—will I confess it with a blush?—do not think in Castilian. I think in French instead! Or better, I think ideographically, which explains that my work is not properly Spanish” (Darío 1926, 27). This stance is presented as the key to a literary current common to all of Spanish America: “This is how, thinking in French and writing in a Spanish that was praised for its purity by de members of the Spanish Academy, I published the small book that will inaugurate the current American literary movement” (Darío 1938, 121).

If we ignore the precautions taken here by Darío not to offend the sensibilities of traditionalist Spanish criticism, it seems to me that his aesthetic project becomes quite clear in light of the linguistic and cultural context I have outlined in the previous pages. Darío thinks modernity is not only in France, but also in French; to transfer it to Spanish America and to Spanish, it is necessary to *devour* the French language, to imitate it and to assimilate it, according to a scheme that, despite profound differences, offers certain parallels to Renaissance writers’ stance with respect to Latin. Such an operation presupposes for Darío a *sui generis* form of inner, mental self-translation, in which it is no longer a matter of transposing into Spanish this or that particular French text, but

of translating French *into* Spanish. Only in this way, thinks Darío, is it possible to overcome literary, cultural, and symbolic delays and access the desired, elusive present of modernity. Huidobro shares this objective, along with the belief that French is the best means to achieve it. In his work, however, bilingualism is not mere ideal but one of the principal and most concrete forms of the new languages of the avant-garde.

## Huidobro and the Language of Modernity

Comparisons have been frequent between the Nicaraguan poet and Huidobro, whom Rafael Cansino Assens described as “a second Darío” (De Costa 1978, 12). In an homage to Darío published in the Chilean magazine *Musa Joven* in 1912, a very young Huidobro (still signing as Vicente García Fernández) dedicated a passionate eulogy to the author of *Prosas profanas*, calling him a “divine poet” and an “sublime artist” (Huidobro 1912, 3) and underscoring his importance as a renovator of the Spanish language: “in his lips, language acquires a new facet and he shows us new ignored horizons” (3), and of poetic forms: “he broke the chains of rhetoric, the metal fetters of fixed meter, he taught us to fly freely” (9). Still in 1926, in *Vientos contrarios*, the Chilean poet vehemently defended the Nicaraguan poet: “These men who believe they represent modern Spain have fallen into the habit of laughing at Rubén Darío, as if in the Spanish language there had been any poet since Góngora until our time other than Rubén Darío.” Even more significantly, he claimed that only those who were renewing modern art were able to understand *the language* of Darío: “Those of us who are familiar with the foundations of modern art and poetry, who can be counted among their progenitors, such as Picasso, Juan Gris, myself, Pablo Gargallo (to mention those who can read *Darío in his language*), know what this poet represents” (Huidobro 1964, 728).

Is modernity a foreign language? This seemingly paradoxical idea helps explain the profound nature of Darío’s influence on Huidobro. Diverse works, such as that of Óscar Galindo Villaroel, have shown numerous thematic and aesthetic connections between Darío’s *Modernismo* and Huidobro’s *Creacionismo*: the demiurgic version of the poet, the exaltation of the creative will, the conception of poetry as an



instrument of knowledge, and the rejection of the schools and clichés (Galindo 1998, 216). In the same way that creationism supposes a radicalization of certain fundamental ideas of *Modernismo*, Huidobro also delves into the linguistic project of Darío. If Darío soon renounced writing French books, Huidobro published a dozen of them; if Darío was satisfied with practicing an evanescent mental self-translation, Huidobro turned this procedure into an unavoidable textual reality, essential to his aesthetic search between 1917 and 1932. It is not only about borrowing and about literary models, such as those evoked by Francisco Aiello in a recent article (2017): Huidobro inherits from Darío a project that is simultaneously linguistic, aesthetic, and ideological: it is about bringing Spanish-American literature into modernity, by assimilating and metabolizing the French language into Spanish.

“Today’s Spanish writers use a pompous tone, which seems to come from past centuries, in a stiff, rigid style, with the hoarseness of a ghost and the coldness of Cathedrals and cemeteries,” declared Huidobro in a 1939 interview (1993, 66). This awareness of the linguistic lag and asynchrony of Spanish with respect to French helps us to understand the apparently surprising fact that Huidobro, when newly installed in Paris, immediately decided to write in French despite not yet having mastered the language: “Toward the end of 1916, I found myself in Paris, in the circle of the SIC magazine. I knew very little of the language” (Huidobro 1925, 46). It is clear from the grammatical corrections that Juan Gris made to a first French version of the poem “Aveugle,” attributed to Huidobro, that the poet’s grasp of French was quite precarious (De Costa 1984, rep. no. 12).

This explains why, when translating the poems of *El espejo del agua* into French, Huidobro sought the help of other artists, such as Juan Gris, Pierre Reverdy, or Pablo Picasso, whose interventions are evident in the manuscripts analyzed by Cedomil Goic. Apparently, the composition process consisted in creating drafts in Spanish and French, which were then corrected by Juan Gris, before Huidobro himself gave them their final form. Several manuscripts show that the intervention of Juan Gris went beyond the usual translator’s prerogatives. The Spanish painter profoundly modifies the typography of poems such as “Matin,” “Fin,” “Guitare,” and “Paysage”: he eliminates punctuation, replaces uppercase

with lowercase letters and, in the case of the last two poems, creates a calligrammatic visual arrangement. In a letter to his mother, Huidobro is hesitant about some of these innovations (Huidobro 2003, 412). However, he ends up including them in the book *Horizon carré*. Other French versions by Juan Gris, in which we ignore the degree of participation of the author, were rejected for publication, as is the case of the French translation of the poem “Arte poética” from *El espejo del agua*:

Que el verso sea como una llave  
Que abra mil puertas.  
Una hoja cae; algo pasa volando;

Cuanto miren los ojos creado sea,

Y el alma del oyente quede  
temblando.

*Inventa mundos nuevos y cuida tu  
palabra;*

El adjetivo, cuando no da la vida,  
mata.

Estamos en el ciclo de los nervios,  
El músculo cuelga,  
Como recuerdo, en los museos;  
Mas no por eso tenemos menos  
fuerza:

*El vigor verdadero*

*Reside en la cabeza.*

*Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!*

*Hacedla florecer en el poema;*

*Sólo para nosotros*

*Viven todas las cosas bajo el Sol.*

*El poeta es un pequeño Dios.*

Que le vers soit comme une clef  
qui ouvre mille portes.  
Quelque chose passe dans l'air,  
quelque chose tombe.  
Quand les yeux cherchent sans rien  
voir  
et l'âme cependant reste tremblante.

Un bouton

un léger coup  
et toutes les chambres s'éclairent.  
La parole juste  
est plus belle si elle est nue.

L'adjectif  
un rideau, cacher (sic) de beauté.  
L'épée de Musée  
trop lourde.  
Siècle du nerf.  
On ne connaît pas les muscles.  
Rien d'étranger au poème.  
Toute concession au public  
amoindrit et mêle  
un élément impur.  
Le sujet attache à la terre.  
On ouvre la tête  
comme une fenêtre.  
Tous les arômes et les vents.  
(Huidobro 2003, 63–64)

It should be noted that the French version emphasizes the irrational aspects of the text, while systematically suppressing those elements that refer to the demiurgic aspect of creation: “Cuanto miren los ojos creado sea” [Let everything the eyes encompass be created]; “Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra” [Invent new worlds and attend to your word]; “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! Hacedla florecer en el poema” [Why do you sing the rose, Oh Poets! / Make it bloom in your poem]; and “El poeta es un pequeño Dios” [The poet is a small God]. It is possible that Juan Gris, while adept at the principles of Cubism, was not very sensitive to the religious and Biblical dimensions of creationism, undoubtedly of romantic lineage, and that this determined Huidobro’s rejection of the Spanish painter’s version. However, a collation of the manuscripts shows that the famous theoretical statement that opens *Horizon Carré* (“Faire un POÈME comme la nature fait un arbre” [Make a POEM as nature makes a tree]), an authentic synthesis of creationist principles, was also made in symbiosis with Juan Gris (Huidobro 2003, 417). As René de Costa points out: “Collaboration between Gris and Huidobro during 1917 was so close and intense that it is natural to think that the two of them worked as one” (1984, 65). We are in the presence of what the novelist Guillermo Cabrera Infante called “*closelaboration*,” a term he coined to describe his collaboration with the translator Suzanne Jill Levine (1991, xiii). In a more technically manner, I have proposed to call an “self-hetero-translation” (Eymar 2013), that is to say, texts where the boundary between self-translation and allograph translation are irremissibly blurred.

Although Juan Gris was the main collaborator of Huidobro in this initial stage, he was not the only one. Also of great importance is his relationship with the French poet Pierre Reverdy, who, according to the testimony of Maurice Saillet and confirmed by Cedomil Goic, was commissioned to translate into French several poems of the cycle of *El espejo del agua* for the magazine *Nord Sud* (Huidobro 2003, 411). The striking variants introduced by Reverdy were incorporated into the later edition of *Horizon Carré*—probably with the assistance or approval of Huidobro—and, more significantly, into subsequent translations of the French version into Spanish made by Huidobro. The poem “El hombre triste” offers an illuminating example of this interesting evolution:

“El hombre triste” ( <i>El Espejo de agua</i> , 1916/17)	“L’homme triste” ( <i>Horizon carré</i> , 1917. Tr. de Pierre Reverdy)	“El hombre triste” (Tr. manuscrita de Huidobro a partir de la versión francesa)
Lloran voces sobre mi corazón... No más pensar en nada.	Sur mon coeur il y a dex voix qui pleurent Ne plus penser à rien	Lloran voces sobre mi corazón No más pensar en nada
Despierta el recuerdo y el dolor, Tened cuidado con las puertas mal cerradas. Las cosas se fatigan.	Les souvenirs et la douleur se dressent Prends garde aux portes mal fermées	Despierta el recuerdo y el dolor Tened cuidado con las puertas mal cerradas LAS COSAS SE FATIGAN
En la <i>alcoba</i> , Detrás de la ventana donde el jardín se muere, Las hojas lloran. En la chimenea	LES CHOSES S’ENNUIENT Dans la <i>chambre</i> Derrière la fenêtre où le jardin se meurt  les feuilles pleurent Et dans le foyer	En la <i>alcoba</i> Detrás de la ventana donde el jardín se muere las hojas lloran Y en la chimenea todo se <i>abate</i>
<i>languidece</i> el mundo. Todo está oscuro. Nada vive, Tan sólo en <i>el Ocaso</i> Sobre la ruta <i>se alejaba</i> un hombre.	tout <i>s’écrase</i> Tout est noir Rien ne vit <i>que dans les deux du chat</i> SUR LA ROUTE UN HOMME S’EN VA	Todo está oscuro Nada vive <i>sino en los ojos del gato</i> SOBRE LA RUTA UN HOMBRE SE <i>ALEJA</i>
El horizonte habla, Detrás todo <i>agonizaba</i> La madre que murió sin decir nada Trabaja en mi garganta.	L’horizon parle Et derrière <i>on s’efface</i> La mère est morte sans rien dire  Et dans ma gorge un souvenir	El horizonte habla Y detrás <i>se borran</i> La madre que murió sin decir nada Trabaja en mi garganta
Tu figura se ilumina al fuego Y algo quiere salir	TA FIGURE au feu s’illumine Quelque chose voudrait surtir	TU FIGURA El fuego la ilumina Alguna cosa quisiera salir

*El chorro de agua en el  
jardín.*

Alguien tose en la otra pieza, <i>Una voz vieja.</i> <i>¡Cuán lejos!</i> Un poco de muerte	Quelqu'un tousse dans l'autre chambre <i>UNE VIELLE VOIX</i> <i>Comme c'est loin</i> Un peu de mort tremble dans tous les coin.	Alguien tose en la otra pieza <i>UNA VOZ VIEJA</i> <i>Qué lejos</i> Un poco de muerte
Tiembla en los rincones.		tiembla en los rincones
(Huidobro 2003, 393–394)	(Huidobro 2003, 425–426)	(Huidobro 2003, 427–428)

Pierre Reverdy introduces profound typographical modifications into the Spanish original. The elimination of punctuation marks, the separation of verses, and the unconventional use of capitals bring the poem closer to cubist aesthetics. As Elvezio Canónica has observed, the suppression of the verses “Tan solo en el ocaso” [Only at twilight] and “el chorro de agua en el jardín” [the stream of water in the garden] eliminate those elements closest to the symbolist and *modernista* aesthetic (Canónica 1993).<sup>1</sup> Terms with a classical resonance such as “alcoba,” “languidece,” “agonizaba,” or the archaic exclamation “¡Cuán lejos!” are replaced in French by more modern and less marked terms such as “chambre,” “tout s’écrase,” “on s’efface,” and “comme c’est loin.” The change of verb tense from the imperfect of the original to the present of the French version also expresses a desire to breathe immediacy and dynamism into the text—something very characteristic of the avant-garde movements.

At the same time, the Spanish self-translation of the French translation—an unusual phenomenon in the history of literature—integrates all the visual innovations of the French version while suppressing the symbolist elements. As a general rule, Huidobro follows Reverdy at those places where the latter moves away from the Spanish original. Expressions such as “detrás se borran” and “alguna cosa quiere salir”

<sup>1</sup>In his article, Elvezio Canónica analyzes this version as if it were Huidobro’s own instead of a translation by Reverdy.

are literal translations of the French verses. In other passages, however, Huidobro is faithful to the Spanish original. This is the case of the verse “*Despierta el recuerdo y el dolor,*” which moves away from the French “*Les souvenirs et la douleur se dressent,*” or the expression “*trabaja en mi garganta,*” which does not exactly translate the French “*Et dans ma gorge un souvenir.*” In some passages, the Spanish self-translation departs from both of the two previous versions, as in the verse “*Y en la chimenea todo se abate,*” which is very different from the original but not identical to the French, since “*abatirse*” [to fall apart] is not the exact equivalent of “*s’écraiser*” [to be crushed]. The same happens with “*el fuego la ilumina,*” which changes the syntax of the French “*au feu s’illumine.*”

In short, his self-translation into Spanish appears to be the result of meticulous comparison between the two previous versions, although the influence of Reverdy’s translation clearly predominates. The porousness among the original, the translation and the self-translation reflects the avant-garde’s questioning of the figure of the Romantic demiurgic creator. We can see here a collective conception of poetic creation, in accordance with Lautréamont’s ideal (“Poetry must be made by Everyone, not by one”), which facilitates the linguistic exchange among participants. The linguistic trajectory of the text from Spanish to French and from French to Spanish implies a modernization that accompanies, in terms of literary history, the transition from *modernismo* to the avant-garde. The self-translation appropriates the typographical and stylistic resources of the French version, transferring avant-garde techniques unprecedented in Spanish, which reduces the asynchrony of the two languages and their associated literary fields. This same assimilation of stylistic novelties is seen in many other French versions of *El espejo del agua*:

El vuelo de los pájaros  
y el gritar de los niños  
Es del mismo color,  
*Verde*  
 (“El hombre alegre”; Huidobro  
2003, 397)  
Un ruido se ahoga en los tapices  
Todavía no encuentras?  
*Pues bien, vete,*

Le vol des oiseaux  
Et les cris des enfants  
Sont de la même couleur  
 («L’homme gai»; Huidobro 2003,  
429)  
Les bruit de ses pas  
S’est noyé dans le tapis  
*On ne trouve pas*

*No vengas.*

En la vida

Sólo a veces hay un poco de sol.

*Sin embargo* vendrá,

Alguien la espera.

(“Alguien iba a nacer”; Huidobro  
2003, 405)

Dans la vie

Il y a quelque fois un peu de soleil

ELLE VIENDRA

ON L'ATTEND

(«Âme»; Huidobro 2003, 441)

Notice how the French versions eliminate transitions (“Pues bien,” “Sin embargo”) and explanatory elements likely to reduce the surprising quality of the texts (“verde,” “no vengas”).

This search for concision is often accompanied by typography that enhances the visual impact of the poems:

La película mil novecientos dieciséis

Sale de la caja.

La guerra europea.

Llueve sobre los espectadores

Y hay un ruido de tambores.

Hace frío.

Detrás de la sala

Un viejo ha rodado al vacío.

(“Año nuevo”; Huidobro 2003, 403)

G

LE FILM 1916 U

E

SORT D'UNE BOÎTE R

R

E

La pluie tombe devant les  
spectateurs

Derrière la salle

UN VIELLARD A ROULÉ

DANS LE VIDE

(«Nouvel an»; Huidobro 2003,  
434)

It is no coincidence that the new spatial arrangement of the French version is accompanied by the suppression of the rhymes “espectadores / tambores” and “vacío / frío”: the visual aspect, essential to Cubism and the avant-garde, becomes relevant at the expense of sound elements, which were key to the symbolist aesthetic. In the same way, the French versions often suppress verbs in the first person, or replace them with noun phrases or impersonal constructions. In contrast to the value of sincerity and the expression of the lyrical subject of *modernista* aesthetics, the *dehumanized character* of avant-garde art is thus affirmed, to use the well-known expression by José Ortega y Gasset's.

La alcoba se inunda.  
 Estoy perdido.  
 Un grito lleno de angustia;  
 Nadie ha respondido.  
 (“Nocturno II”; Huidobro 2003, 402)

La nuit  
 La chambre s’inonde  
 UN CRI  
 PLEIN  
 D’ANGOISSE  
 Personne ne m’a répondu  
 («Noir»; Huidobro 2003, 434)

This evolution is also documented in the self-translations of theoretical texts, as in the case of the “Total” manifesto, of which we also have three versions, as in the case of “El hombre triste”: a Spanish original, a French self-translation, and a new Spanish self-translation of the French self-translation:

***Manifiesto Total (1931)***

[Original español no publicado]  
 Es preferible oír los discursos de un picapedrero, porque él, al menos, siente su cólera y conoce su destino, *él está en la pasión y quiere romper las limitaciones.*

En cambio vosotros no dais la gran palabra que se mueve en su vientre. *No sabéis revelarla.*

El mundo os vuelve las espaldas, poetas, porque vuestra lengua es *demasiado diminuta*. [...]

Lo esperamos con los oídos abiertos *como los brazos del amor.*  
 (Huidobro 2003, 1370–1371)

***Manifeste Total (1932)***

[Autotraducción francesa]  
 Il préfère entendre les discours d’un terrassier parce qu’il sent sa colère. Il connaît son destin.

Et vous ne lui donnez pas la grande parole qui remue dans son ventre.

Le monde détourne sa tête de vous, parce que votre langue est *trop personnelle*. [...]

Nous l’attendons les oreilles ouvertes.  
 (Huidobro 2003, 1372–1373)

***Manifiesto Total (1933)***

[Segunda versión española]  
 Es preferible oír los discursos de un picapedrero, porque él, al menos, siente su cólera y conoce su destino.

En cambio vosotros no le dais la gran palabra que se mueve en su vientre.

El mundo os vuelve las espaldas, poetas, porque vuestra lengua es *demasiado personal*. [...]

Lo esperamos con los oídos abiertos.  
 (Huidobro 1933)



The French version is noticeably shorter than the Spanish original. Among the suppressed elements we find references to “passion,” “revelation,” and “love,” all of which are closely linked to the *modernista* worldview, itself a descendent of romanticism. The expression “demasiado diminuta” [too minuscule], in the initial Spanish version, expresses an aspiration to greatness, even to excess, which is very characteristic of Romantic aesthetics, while self-translation into French (“trop personnelle” [too personal]) and back to Spanish (“demasiado personal” [too personal]) can be read as a typical avant-garde statement of contempt for the lyric self. As in the previous examples, self-translation into French becomes a rite of passage necessary to shed nineteenth-century remnants and to fully identify with the “esprit nouveau” of the avant-garde.

In the 1920s, self-translation continues to act as a catalyst for the author’s poetic evolution. “Clef de saisons” (1925), a French self-translation of the poem “Tarde,” shows the influence of Surrealism in the writing of Huidobro. The Spanish original, with its capital letters, its surprising images, and its elimination of logical transitions, is influenced by Cubist aesthetics. On the other hand, self-translation affects the spontaneous flow of poetic thought, in an almost conversational rhythm. The verse “EL PÁJARO VACÍO” becomes “Séduisons l’oiseau qui se vide/ / Et qui meuble de chants les ardoises et le sol.” The visual impact of the poetic image disappears in order to develop the unconscious and associative mechanisms it generates.

In other cases, self-translation reflects the influence of Dadaism, a group with which Huidobro maintained close contact between 1920 and 1925, participating in several public events organized by Tristan Tzara (Huidobro 2003, 628–629). The French self-translations of *Poemas árticos*, included in the volume *Saisons choisies* (1921), add numerous linguistic games typical of Dadaism, such as the repetition of lexemes, alliterations, paranomasias, anaphoras, and burlesque rhymes:

Un póstumo cantar nos cerró la salida	Tout est parti
(“Balandro”; Huidobro 2003, 549)	Un chant posthume nous ferma la sortie
	(«Balandre», 1921; Huidobro 2003, 550)

Y aquella mariposa que jugó entre las flores de los cuadros revolotea en torno de mi cigarro ("Gare"; Huidobro 2003, 545)	Et ce papillon qui venait en <i>sleeping-car</i> Voltige autour de <i>mon cigare</i> («Gare»; Huidobro 2003, 546)
Y un ángel equivocado Se ha dormido sobre el humo de la chimenea ("Casa"; Huidobro 2003, 542)	Et l'ange <i>bien-aimé</i> S'est endormi sur la <i>fumée</i> («Maison»; Huidobro 2003, 543)

In a way, these self-translations operate stylistic modifications inverse to the French versions of *Horizon carré*. If the latter suppressed the rhyme, the former reintroduce them in a playful way—far removed, of course, from the symbolist theory of correspondences. Once again, self-translation *actualizes* the poetic principles of the author, as a means to assimilate the aesthetic novelties being generated in interwar Paris, the true factory of the era's literary present.

Thus, self-translations into French represent an important step in overcoming modernism on the part of Huidobro. In turn, this constitutes a continuation of the *modernista* project since, as I have pointed out, its essence consisted in a search for modernity through the influence of French language and literature. In this, as in so many other aspects, Huidobro advances through the radicalization of Darío's positions. The author of *Azul...* never denied his epigonal status with respect to the French writers he admired. "Qui pourrais-je imiter pour être original?" [Whom could I imitate to be original?], he asked in French in "Los colores del estandarte"; then he replied: "Everybody. From each one I learned what I liked, what matched my thirst for novelty and my delirium of art" (Darío 1938, 121). In an interview from 1925 Huidobro deplors this imitative attitude: "South Americans, be it for lack of character or ignorance or cowardice, I do not know, live several years behind, rocking themselves in a sweet intellectual laziness. Thus, Romanticism appears here forty years later than in France; Symbolism, twenty years; Impressionism, thirty years; etc., etc." (Emar 1925). Huidobro is not content with making a poetic synthesis of a ready-made modernity—he seeks to guide it, direct it, and to establish new trends. The famous polemic he had with Reverdy, regarding the

presumed antedating of the first edition of *El espejo del agua* in order to affirm its originality, must be interpreted in the light of this aspiration, unusual in a Spanish-American author of the early twentieth century. Huidobro's creationism is not presented as an adaptation of the French avant-garde movements into the Spanish-American space, but as a rival school. According to Waldo Rojas, this would help explain the absence of Huidobro in all anthologies and literary histories of the French avant-garde (Rojas 2005). Since the mid-nineteenth century, modernity has become a symbolic capital of prime importance and like any form of capital, it is jealously defended by its holders.

## Beyond Mental Gallicism: Writing in Language That Is Not Maternal

Of course, we cannot reduce the importance of self-translation in Huidobro to a mere strategy of appropriation of the linguistic and symbolic capital of French. As he had done with Darío's search for modernity, he also radicalizes the project to literarily imbricate both languages. After some initial experiments throughout the twenties, self-translation opens up for Huidobro a space of his own, in between the languages, from which will spring his two great poems of maturity: *Altazor* (1931) and *Temblor del cielo* (1928).

In his early poem *Adán*, Huidobro had resurrected the figure of the *nomothetes*, he who had named things for the first time: "Y así fue que la primera / Palabra humana que sonó en la tierra / Fue impelida por la divina fuerza / Que da al cerebro la Belleza" [And thus it was that the first / Human word that sounded on the Earth / Was impelled by the divine force / That gives the brain Beauty] (Huidobro 2003, 337). In the first formulations of his creationist theory, Huidobro contrasts "the grammatical meaning of language" with its "magical meaning," thanks to which "words lose their strict representation to acquire a deeper one, as if surrounded by a luminous aura" (Huidobro 2003, 1296). Writing in a second language, like French, relates to the search for a virgin

tongue, free from the servitudes of the past and the necessities of communication: “Have you noticed the special force, almost the atmosphere of creation, that surrounds poems written in a language in which you begin to babble?” (Huidobro 2003, 1280).

In the 1920s, Huidobro discovers this virgin linguistic space not so much in language as *in between* languages. In the prologue to his novel *Mio Cid Campeador*, Huidobro declares: “Regarding some French sounding turns, it pleases me to leave them and I leave them. Besides, it seems appropriate to me that languages invade each other as much as possible; that words be like airplanes over borders and customs and that they land in all fields” (Huidobro 1992, 18). Numerous self-translations attest to this search for French-Spanish linguistic hybridity, heir to both the mental Gallicism of Darío and the cosmopolitan spirit of the avant-garde:

La terre *est en fièvre* à cause des  
chants séculaires des oiseaux.  
Une *petite chose* dans ma tête  
mesure l’infini

(«Le passager de son destin»;  
Huidobro 2003, 1147)

Et mon âme que *devient-elle* mon  
âme

(«Ennui couleur chair»;  
Huidobro 2003, 1112)

lorsque j’ouvrirai pour toi *la féerie*  
de ma science

(«Thermocoeur»; Huidobro 2003,  
1024)

*L’océan bien aimé* sous le marbre  
(«Ocean ou dancing»; Huidobro  
2003, 658)

Un nuage *montait* de mes lèvres  
(«Cigare»; Huidobro 2003, 576)

Astre natal

Cet oiseau dans la gorge *me fait mal*  
(«Affiche»; Huidobro 2003, 650)

La tierra *está en fiebre* a causa de  
los cantos seculares de los pájaros  
Una *pequeña cosa* en mi cabeza mide  
el infinito

(“El pasajero de su destino”;  
Huidobro 2003, 1142)

Y mi alma qué *deviene* mi alma

(“Hastío color carne”;  
Huidobro 2003, 1110)

el día que yo abra para ti la  
*féerie ciencia de mi*

(“De vida en vida”; Huidobro 2003,  
1022)

*El bien querido océano* bajo el mármol  
(“Océano o dancing”; Huidobro  
2003, 660)

Una nube *montaba* de mis labios  
(“Cigarro”; Huidobro 2003, 575)

ESTRELLA NATAL

Este pájaro en el pecho *me hace mal*  
(“Cabellera”; Huidobro 2003, 651)

Mais L'OMBRE EST <i>DOUCE</i> à <i>supporter</i> («Fleuve»; Huidobro 2003, 470)	Pero la sombra es <i>dulce a suportar</i> (“Río”; Huidobro 2003, 471)
---	--

It becomes clear that the lexical and syntactic Gallicisms of these self-translations are not due to involuntary interference, as was perhaps the case with Huidobro's earliest French drafts, but rather a deliberate desire to renew the language, and to create the same effect of surprise and strangeness (what Russian formalists called deautomatization) pursued by the typographical arrangement of the poems of *Horizon Carré*. Far from conceiving self-translation as a means of naturalizing a text into another language for another public, Huidobro conceives of it as a means to enhance creativity: it does not obscure the original, but integrates it into a bilingual textual reality more complex and transgressive than the source-text. Only in this way can we understand the remarkable examples of phonetic translation that we find in some of the Spanish versions:

Un <i>oiseau de chaleur</i> se pose sur ton doigt («Été en sourdine; Huidobro 2003», 637) Quand <i>la pédale</i> de la langue imite la mer («Chanson de l'œuf et de l'infini»; Huidobro 2003, 999) Le fleuve <i>où</i> le vent traîne des chansons («Fleuve»; Huidobro 2003, 470)	En tu dedo se posa un <i>pájaro de</i> <i>color</i> (“Estío en sordina”; Huidobro 2003, 639) Cuando <i>el pedestal</i> de la lengua imita al mar (“Canción del huevo y del infinito”; Huidobro 2003, 996) El río <i>o</i> el viento Arrastra algunas canciones (“Río”; Huidobro 2003, 471)
---	--

From a semantic point of view, there is no relationship between “chaleur” [heat] and “color” [color], nor between “pédale” [pedal] and “pedestal” [pedestal], nor between “où” [where] and “o” [or]. What Huidobro translates in these examples is not the meaning, but the sound. And it is important to emphasize that although the Spanish versions can be read independently from the French ones, the author's creative process only acquires full meaning through the comparison of

both versions. We are faced with the textual materialization of Darío's mental Gallicism: in these self-translations, Huidobro seems to think in French and write in Spanish. The same phenomenon occurs in the title *Temblor de cielo* [Sky-quake], constructed from the French expression "Tremblement de terre" [Earth-quake]; sometimes the Chilean poet renounces what Jean-Paul Vinay and Jean Darbelnet call "the equivalence procedure" and translates the verse "et le printemps vient sur les hirondelles" from the poem "Ombre" (Huidobro 2003, 586) into "y la primavera viene sobre las golondrinas" [and spring rides on the swallows] instead of the equivalent Spanish popular expression "Una golondrina sola no hace verano" [A single swallow does not announce summer].

Bilingualism as a creative factor acquires great importance in Huidobro's masterpiece, and one of the fundamental texts of the vanguards: *Altazor* (1931). In the prologue to the work we read some advice that is also a declaration of intentions: "One must write in a language that is not one's mother tongue" (Huidobro 2003, 732). Written in the poet's mother tongue, Spanish, the meaning of this admonition seems to be, first of all, figurative: it is necessary to avoid routine, automatism, clichés, and formulas, and to explore one's own language as if it were foreign. Yet, the maxim is in fact a self-translation of a fragment written in French at least ten years before: "Il faut toujours écrire dans une langue qui ne soit pas maternelle" [It is always necessary to write in a language that is not maternal] (Huidobro 2003, 813). Bilingualism and self-translation thus become key elements in the genesis of the text, inseparable from the will to renew language through the estrangement and dissolution of grammatical categories: "Hay que resucitar las lenguas / Con sonoras risas / Con vagones de carcajadas / Con cortacircuitos en las frases / Y cataclismos en la gramática" [We must revive the languages / With resounding laughs / With wagons of laughter / With short circuits in the phrases / And cataclysms in the grammar] (Huidobro 2003, 768).

It is not surprising then that some of the most daring passages of the text, where the aspiration to destroy and then reconstruct language acquires its maximum expression, are also self-translations of preexisting French drafts:

À l'horitagne de la montazon  
 une hironline sur sa mandodelle  
 décrochée le matin de la lunaille  
 (Huidobro 2003, 818)

Al horitaña de la montazonte  
 La violondrina y el goloncelo  
 Descolgada esta mañana de la lunala  
 (Huidobro 2003, 775)

The neologisms “horitagne” and “montazon,” formed from the combination of the words “horizon” y “montagne,” are literal self-translations of “horitaña” and “montazonte.” The same happens with the neologisms “hironline” and “mandodelle”—hybrids of “hirondelle” [swallow] and “mandoline” [mandoline], as well as with “lunaille”—made up of “lune” [moon] and “aïlle” [wing]. Huidobro creates neologisms in Spanish by using the exact equivalents of French words. From the fifth verse, however, the need to maintain the rhyme forces him to change the terms juxtaposed to the root of “hirondelle” and of its Spanish translation “golondrina”:

déjà s'approche l'hironselle  
 déjà s'approche l'hironfrèle

Ya viene la goloncima  
 Ya viene la golonchina

“Selle” [chair] is substituted by “cima” and “frèle” [fragile], by “china.” Similarly, in the following verses, when “l'hirongrèle” is translated as “Ya viene la golonclima,” “grèle” [hail] becomes “clima” and “duelle” [double or dual, but also close to *duel*, duel] is replaced by “rima.” Huidobro does not seek to translate the semantic content, but the compositional technique. With this goal in mind, he does not hesitate to use entirely different terms. In turn, in the series that begins in verse 17, he decides to keep the French root of “rossignol” [nightingale] in order to maintain the play with the notes of the musical scale:

mais le ciel préfère le rodognol  
 son enfant gâté le rorégnol  
 sa fleur de joie le romignol  
 ...

Pero el cielo prefiere el rodoñol  
 Su niño querido el rorreñol  
 Su flor de alegría el romiñol  
 ...

The expression “rodoñol” only acquires meaning in connection with the French draft: the self-translation integrates the original as an inalienable

part of its own poetic coherence. Paradoxically, the split becomes indispensable to guarantee its unity of meaning. The definitive *Altazor* text thus becomes a bilingual palimpsest, or what Magdalena García Pinto describes as a “linguistic collage” (García Pinto 1979, 120–121).

In a certain sense *Altazor*—as ambitious, transgressive, and original as any great European poem of its time—represents the culmination of the search for literary modernity through French, initiated at the dawn of Spanish-American independence and theorized and elevated to movement by Darío. At the same time, the close intertwinement of the two languages, indebted to the “mental Gallicism” of the Nicaraguan poet, singles out Huidobro’s work from other avant-garde luminaries and ensures the continued challenge it poses to our usual categories for reading and interpretation. *Altazor* opens up a space for creation, and for reading, in-between two languages. Self-translation is an essential manifestation of this space. Today, almost ninety years after its composition, this territory remains, to a large extent, unexplored, marginalized on the border of monolingual literary fields, and confirming *Altazor*’s proclamation: “Hablo en una lengua mojada en mares no nacidos” [I speak in a language drenched in unborn seas] (Huidobro 2003, 755).

## Bibliography

See Bibliography on pp. 192–194.





# Self-Translation and Exile in the Work of Catalan Writer Agustí Bartra. Some Notes on *Xabola* (1943), *Cristo de 200.000 brazos* (*Campo de Argelés*) (1958) and *Crist de 200.000 braços* (1968)

Paula Simón

## Introduction

This study establishes a dialogue, on the one hand, with studies on the Catalan Republican exile of 1939 in Mexico.<sup>1</sup> On the other hand, it seeks to contribute to the study of self-translation, with the analysis of a particular case of double-self-translation that took place in the context of Republican exile in Mexico and features Agustí Bartra as protagonist. His novel *Xabola* was first published in Catalan in 1943 by Biblioteca Catalana,<sup>2</sup> an editorial house founded by Catalan exiles in Mexico. It was then translated by the author into Spanish, to be published in

---

<sup>1</sup>After the Spanish Civil War, Mexico, then governed by Lázaro Cárdenas, was one of the countries to which the most people fleeing Francoism had exiled to. The cultural impact of this phenomenon was visible in the literary field, in which the Spanish actively intervened without abandoning active ties to their communities of reference.

<sup>2</sup>This edition includes a prologue by Josep Carner, another renowned Catalan intellectual exiled in Mexico.

---

P. Simón (✉)

CONICET - Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina

© The Author(s) 2019

L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_7](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_7)

1958 by the Mexican publisher Novaro with the title *Cristo de 200.000 brazos* (*Campo de Argelés*). A second self-translation, *Crist de 200.000 braços*, which we will analyze as a “retro-self-translation” (Dasilva 2018a, 28) of the 1958 version, was published in Barcelona in 1968 under the imprint of Martínez Roca, two years before Bartra concluded his exile in the Latin American country.<sup>3</sup>

The novel tells the story of four friends who, after the defeat of the Republican government in Spain, cross the frontier and are interned in the Argelés-sur-Mer concentration camp, in the south of France. The author draws on his own experience at the Saint-Cyprien, Argelés-sur-Mer and Agde concentration camps to construct a text that combines bibliographic facts and fictional narrative. The camps were a traumatic experience for Bartra, as they were to all Republicans. They generated a gap in his personal history and constituted the touchstone for the long period of exile. Therefore, it is not by chance that, although Bartra produced a considerable amount of literary works in his life, he maintained an especially close relationship to *Xabola*, a text that accompanied him throughout his long exile.

From its first edition in 1943, until the end of the 1960s, he revised and corrected the text each time he translated it. It is thus possible to observe his artistic and spiritual journey as an exile through the subsequent self-translations of this novel. In his case, self-translation constituted a process in which the original was recreated by means of sustained revision and rewriting. The changes made in each of the versions reveal an author who is conscious of his need to intervene in the host community of both Catalans exiles and Mexican readers. They also speak of the importance of language as a primordial element upon which the writer’s identity is constructed and reaffirmed.

Indeed, the main goal of this study of self-translations of Bartra’s concentrationary novel is to reflect on the value that the author conceded

---

<sup>3</sup>After the 1968 edition, back in Catalonia, Bartra had his book republished in Spanish by Plaza y Janés, based on the Mexican edition of 1958. In 1974, Proa republished the 1968 edition. This is considered the definitive edition of the novel, and it contains a prologue by Francesc Vallverdú.

to the reception of his work. In this sense, it must be taken into account that the first self-translation into Spanish, in 1958, coincides with a period in which the author participated actively in the cultural Mexican realm, and therefore, sought to reach Spanish-speaking readers. In turn, the second self-translation, from Spanish into Catalan, was performed in 1968, just before his return to Cataluña, at a time when he wanted to promote knowledge of his work among the Peninsular Catalan public.

A second objective concerns the relation between languages of writing and identity, and it consists in showing how this novel's journey through diverse versions exemplifies a common characteristic of the exiled intellectual, who establishes a dialectic play of adaptation and resistance to the host space. While the Spanish translation reveals the intention to overcome the obstacles of exile and make a positive vital projection into the new space (the Mexican literary and cultural field), the refusal to abandon the mother tongue represents the difficulty of accepting exile and the attempt to fuel the hope of returning. Since Catalan was interdicted by Franco's regime, Bartra's constant use of this language and his wish to introduce his work in Catalonia even as he risked censorship, constitute acts of resistance and reaffirmation of his Catalan identity.

With these goals in mind, the analysis will be based on the description of the main textual constants and variables that can be identified in Bartra's two self-translations of the novel. Regarding the variables, I want to highlight some paratextual elements in each of the editions, including titles, prologues, and epilogues, since they contribute meaning in relation to the context of production and reception of the work. Likewise, reference will be made to the main changes in the external structure of the Spanish version of 1958 and the Catalan version of 1968, as well as to the modifications in their content (suppression of fragments, additions) and expression (discursive strategies and stylistic resources). This will demonstrate that, for the author, the sustained, active exercise of revision implies a relationship of maximum proximity to the text, a constant reflection on its content, and above all, the inquisitive search for a way of telling a story that continues to interpellate his different intended audiences.

## Agustí Bartra, Catalan Translator and Self-Translator in the Mexican Exile

Agustí Bartra was born in Barcelona in 1908. Having taken to literature at a young age, he soon began writing poems. Toward the end of the Civil War, having already ventured in the world of literary competitions and the edition of some works, he joined the military forces on the Aragonese front. In 1939, like so many others, he had undertaken the exodus to France. When he arrived at the border, he was held captive at the Saint Cyprien camp, from which he escaped along with Tarrès, a companion who would inspire one of *Xabola's* main characters. They were soon captured by the French guard and sent, first to the Argelès-sur-Mer camp and, later, to the Agde camp, where both of them remained for some months. There, he met Vives, Puig, and Roldós, upon whom he would base the other three protagonists of the novel. In February of 1940, he headed toward the Latin American exile with his future wife Anna Murià. They passed through the Dominican Republic and Cuba before arriving to Mexico, the country that would host them for several years.

From the first moments, translation was a financial necessity for Bartra. He translated works from English and French into Spanish and Catalan, as he continued to write his own poetry and prose. The offer to translate North American poetry into Catalan helped him access grants from the Guggenheim Foundation, thanks to which he spent some time in the United States, where he was also a guest at renowned Universities. In México, he produced a considerable poetic and narrative work, contributed to Mexican and Catalan magazines in exile, and even edited *Lletres*, a literary magazine published by Biblioteca Catalana between 1944 and 1948. He maintained uneven relations with Catalan intellectuals in Mexico, but he cultivated a lasting friendship with some of them, including Josep Carner and Pere Calders. As to the works he published in exile, some of the titles include *Oda a Catalunya des dels tròpics* (1944), *Màrsias i Adila* (1948), *Quetzalcóatl* (1960), and *La lluna mor amb aigua* (1968). In the late 1950s, with the publication of his extended poem *Odiseo*, and due to his friendship with Alberto Gironella

and his participation in literary social gatherings and poetic recitals, he became part of the Mexican literary and cultural environment. Cecilia Treviño's analysis of Bartra's work, published as *Polyphemus' eye. Vision of the works of Agustí Bartra* (1957), made him known in the Mexican intellectual circuit. Even though his children had settled in Mexico, Bartra and his wife decided to return to Barcelona in 1970, two years after the Catalan version of *Cristo*, under the title *Crist de 200.000 braços*, was published in this city. In his country of origin, the author resumed his prolific writing and busy cultural agenda. In the 1970s and 1980s, he won several prizes, including the Premi Carles Riba Prize in 1973, the Creu of Sant Jordi in 1981, and the Premi de la Crítica for Catalan poetry in 1982. That same year, he passed away in Terrassa, Catalunya.

According to the analysis of Lucía Azpeitia Ortiz, the Catalan author developed a “self-translation project” throughout his life with heterogeneous linguistic directionality (2018, 238). In addition to the self-translations of *Xabola*, Bartra had the habit of revising his work, and he self-translated many of his texts from Catalan to Spanish and vice versa.<sup>4</sup> He carried out an active process of revision and rewriting that gives support to María Recuenco Peñalver's assertion that “a self-translation, despite having a precedent in the original that exists in another language, is also an original, in the sense that it has been produced by the author's hand” (2011, 201).

In this opportunity, I am interested in analyzing two profound textual transformations that the author performs during the process of self-translation and retro-self-translation of *Xabola*, which includes, as we saw in detail, the Spanish version of 1958, *Cristo de 200.000 brazos (Campo de Argelés)*, and the Catalan version of 1968, *Crist de 200.000 braços*. These two moments reveal the fundamental milestones of the author's passage through exile and the return to his country of origin.

---

<sup>4</sup>Some notable self-translations are *L'arbre de foc* (1946), Catalan version of the poem *Tree of Fire* (1940), published in the Dominican Republic during the first months of exile, and *The Moon Dies with Water* (1968), Spanish version of *La lluna mor amb aigua*, published in Barcelona in 1968. An exhaustive list of works self-translated into Spanish and Catalan can be read in Azpeitia Ortiz (2018).

The initial self-translation into Spanish was prepared for an edition of 15,000 copies, which would make possible the circulation of the text beyond the limits of the exiled Catalan community. This opportunity came at a time in which the author had begun to participate actively in the Mexican cultural realm. The fact that the modifications of the original text are so many and so profound (from the title to the external structure, the organization of content, and even certain stylistic features), added to the evidence that the target version would later be the one used by Bartra in his retranslation to Catalan (this time without so many changes), lead us to define this first self-translation as the “prototypic version.” This version, according to Xosé Manuel Dasilva, is constituted when the self-translated text is the “starting point in versions into other languages of those works translated by the author himself.” Dasilva moves to consider the reasons why this type of self-translations can occupy a preeminent position with respect to the original version:

On one hand, the self-translator can introduce in the work he transfers a substantial amount of modifications of aesthetic character. On the other, the self-translator can produce a version that functions as a model for other translators, solving in this version many of the difficulties that had appeared in the source text. (Dasilva 2018b, 236)

In Bartra’s case, the translation of *Xabola* into *Cristo* for the Mexican public serves mainly to satisfy the first of these reasons, since the modifications he makes will be maintained in subsequent self-translated versions.

The second self-translation, titled *Crist de 200.000 braços* and edited in Barcelona, was made in the last period of Bartra’s Mexican exile, when he had already contemplated the possibility of return. It also coincided with a phase of relative editorial openness in the Francoist regime, when editions in the national languages became more frequent. This second self-translation, in which the author returns to the Catalan language of the first version, can be classified, according to Dasilva’s typology, as a “retro-self-translation,” since “the author materializes a new version of the text in the first language [...], taking as departure the self-translated text in the second language” (2018a, 28). It is through this new version that Bartra is able to reach a new generation of Catalan readers.

One of the variables used to classify self-translations is the geographic and sociocultural context in which they are produced. Consequently Josep Ramis has differentiated “intra-state self-translations,” made between literatures in contact, from “inter-state self-translations.” The former type occurs “between two literatures that share the same physical and political frame, and whose languages and cultures are, therefore, in contact and direct competition” (Ramis Llaneras 2015, 59). The latter takes place in situations of migration and exile, when “the second language and culture are not adopted in a ‘natural’ manner, but imply, instead, an effort of adaptation, sometimes even of gratitude, to the host society” (Ramis 2013). In cases like Bartra’s and those of other Catalan exiles in Mexico, the task these authors face participates, in some way, in both categories. Despite cultural differences, they maintain both languages during exile, since for them these two languages have always been in contact and in competition. At the same time, the exiled author must face a process of adaptation to the new space that frequently presents large obstacles for publishing his work and become known to an unfamiliar audience. In this way, it is difficult to maintain a constant balance between the desire for integration into the host space, where there are new readers, and the need to maintain direct contact with the community of reference, constituted by institutions and Catalan exiles, among whom the language is directly connected with the defense of their identity. Thus, the experience of Catalan intellectuals in Mexican exile is informed by a dialectic game between adaptation and resistance.

## The Itinerary of Bartra’s Concentrationary Novel in the Mexican Exile

According to Anna Murià, “her husband’s experience of the concentration camps had been so intense, that it became inevitable and necessary for him to ‘turn it into a literary work’” (2013, 50). The exceptionality of what he had lived and the ethical compromise to give an account of it after having survived, may have contributed to the fact that *Xabola*, the fictionalized testimony of this biographical experience, accompanied the Catalan author for many years and through different places.

*Xabola's* argument, which is maintained later in the self-translated versions, revolves around the experiences of four friends (Vives, Puig, Roldós, and Tarrés), who are together for few months in the Argelès-sur-Mer concentration camp. The text begins at the border, when the four comrades walk, under strict French vigilance, toward the concentration camp to which they have been assigned. The action then becomes minimal and repetitive: the never-ending days endured in the camp, the construction of a shack (*xabola*) for shelter, the precarious material and sanitary conditions to which they are confronted daily. The story gains richness when the friends engage in deep conversations about their past and reflect on their present. Through these conversations, they remember their childhood, their hometowns, and their families, as well as the losses brought about by the Civil War. The alternating stories grant a philosophical density to the narrative, making it a unique text in the universe of testimonial concentrationary works.

Although the text is written in the third person, there are fragments in “el carte de Vives,” in which the narrator uses the first person, positioning himself as one of the protagonists. This character is a fictional transposition of the author himself and of Pere Vives, one of the comrades who shared the stay in the camp with Bartra in real life. In her husband’s biography, Murià describes how his friendship and admiration toward Vives lead Bartra to concentrate in a character both of their experiences: “In the Vives of *Chabola* [*Xabola*] Bartra combined the personality of the real Pere Vives with his own: the thoughts, the reactions of the fictional character can be those of his friend, or they can be his own” (Murià 2013, 55). This fusion of extra-textual identities in a fictional character presents a variation with respect to other Spanish concentrationary testimonial narratives about the French camps (which usually remain closer to documentary references and data): the irruption of fiction in the testimonial autobiographical narrative, which creates a type of narrative usually classified as “self-fiction.” This quality lies particularly in this oscillation between reality and fiction, which, as Serge Doubrovsky explains, is not resolved on the discursive plain. Instead, it is always ambiguous, kept in an unceasing back and forth, in an impossible and unattainable place that only functions in this particular text (1998, 70). Despite having introduced numerous structural and



stylistic changes in the different translations of the novel, the status of the self-fictional is something that Bartra has decided to maintain.

Another invariant in the different self-translations is the work's message, tied to the idea that survival in the concentration camp is possible thanks to solidarity and comradeship, moral values that should not be abandoned inside the barbed wire. Friendship and care for one another are revealed in the work as intrinsic human qualities that are tested in extreme conditions. The four friends soon understand that the only path forward in the concentration camp is to offer unconditional collaboration to one's neighbor. Thus, the work gains philosophical depth, as it detaches itself from the political character that characterizes other testimonial texts of the time, such as *Argelés-sur-Mer* (1940), by Jaime Espinar, and *Alambradas. Mis nueve meses por los campos de concentración del sur de Francia* (1941), by Manuel García Gerpe, two stories that are impregnated by the desire to denounce, before their readers, the oppression that Republicans suffered when they left Spain and were interned in the French camps.

## **From *Xabola* (1943) to *Cristo de 200.000 brazos* (1958): The Author's Insertion into the Mexican Cultural Realm**

Between 1941 and 1977 Franco's dictatorship prohibited the celebration of the "Jocs Florals," a traditional poetic contest, from taking place in Barcelona. Because of this, Catalan exiles celebrated them in the different countries that hosted them, under the name of "Jocs Florals de la Llengua Catalana." In 1942, they were organized in Mexico, and in that opportunity, the award of the Premi Fastenrath was also celebrated in Mexico.<sup>5</sup> Bartra received this prize for *Xabola*, which made him worthy

---

<sup>5</sup>The Premio Fastenrath Prize Foundation created with donations from the widow of Johannes Fastenrath Hürxthal (1839–1908)—legal expert, writer, translator, and German Hispanist, member of the Royal Spanish Academy. From 1909–2003, it was awarded annually to writers of Spanish nationality writing in Spanish and in Catalan (in this latter case it acquired the name of Premi Fastenrath).

of having his novel published the following year, with the patronage of the Orfeó Catalá de Mèxic, in the Biblioteca Catalana.

Founded in 1942 by another exile, Bartolomeu Costa-Amic, Biblioteca Catalana specialized in texts that dealt with Catalan topics in the fields of history, politics, and general culture. In addition to Bartra, a group of exiled Catalan writers congregated around this editorial project, including such names as Pere Foix, Jordi Arquer, and Agustí Cabruja (FL 2016a, 353), and around other similar projects, Edicions Lletres and Edicions Catalanes, generating a community of exiled Catalan authors and readers. The proximity of this community suggests the type of reader that Bartra targeted when he decided to publish *Xabola*.<sup>6</sup>

However, although in his first years of exile Bartra remained quite close to the Catalan community, in the mid-fifties he began to involve himself more actively in the Mexican cultural circle, and he even started to incorporate themes of Mexican culture into his writing, as can be seen in the poem *Quetzalcoátl*, of 1960. In those years, he befriended local artists and intellectuals and his Works began catching the attention of young writers. Murià remarks that young authors and critics such as José de la Colina “felt attracted to the mature writer, whom they admired and who took them warmly under his wing, listening to them and speaking with them as equals” (2013, 209). Novaro proposed to publish the Spanish version of his concentrationary novel in a 1943 pocket edition. The release of 15,000 copies would be a good opportunity to make the work known to the public that recognized him.

In regard to the 1958 edition, Azpeitia Ortiz comments that its back cover describes the author as a Spanish poet, and also as an exiled Spanish writer (2018, 242), and this is maintained on the back cover of the reedition made by Plaza and Janés in 1970, in Barcelona. The decision to present the author as Spanish instead of Catalan may speak

---

<sup>6</sup>The publication of works in Catalan was not exclusive to Mexico. In Argentina, for instance, the editorial service of *Revista Catalunya* was known for receiving and remunerating contributions by Catalan writers who began to arrive to the country in 1939.

of the editorial goal to bring him closer to the Spanish-speaking public, but it can also be read as a way of cutting him from his cultural Catalan roots. Murià does not comment on this decision, possibly because Bartra did not perceive this editorial decision as a problem. What she underscores in her biography is that the author saw the publication of *Cristo de 200.000 brazos* (*Campo de Argelés*) as an opportunity to revise and correct the text, to the extent of almost rewriting it:

When he prepared *Chabola* in its Spanish version, at the request of a Mexican editor, he did not make a translation but re-creation; he changed a lot of things, starting with the title which was *Cristo de 200.000 brazos*, which came from *Poema del Hombre*, also re-created again when he translated them into Spanish. Bartra is implacable with his work; very few of his compositions remain in their original state, and many of them are definitively buried to him. (Murià 2013, 66)

In fact, the Spanish edition shows profound modifications with respect to the initial text, separated, as they were, by several years and the experience of exile. In terms of Dasilva's classification, *Cristo* could constitute a case of "opaque" self-translation, in that there is no register of textual or paratextual signals that refer the reader to the source version, a situation that leads the public to perceive the new edition as an original text (Dasilva 2015, 172). Additionally, the 1958 edition could be defined as the novel's "prototypical version," into which the author has incorporated his definitive aesthetic decisions (Dasilva 2018b, 236).

As to the paratextual elements, it should be noticed that the target version did not include the prologue by Josep Carner that had accompanied *Xabola*. This prologue offered biographical details and succinctly described and contextualized the plot. Carner, a friend of the author's, argued that *Xabola* was a poem about friendship, rather than a novel, and he considered that it was precisely this valorization of friendship that could bring optimism to exiled Catalans (Carner 1943, XII). Possibly, this prologue was omitted to avoid circumscribing the author to an exclusively Catalan audience, paving the way for the arrival of new readers who were less familiar with the circumstances of the Catalan exiles in Mexico.

In *Cristo de 200.000 brazos* (*Campo de Argelés*), in contrast to the initial version, an epilogue by the author is included. It extends the novelistic fiction to present the last page of “el carnet de Vives.” In this closing text, the author ratifies the self-fictional quality of the work: “this *carnet* contains many stories I have made up to tell myself in times of despair and solitude, others that have been narrated to me, and yet others that I have lived” (Bartra 1970, 121). He also confirms the specific purpose of his text, which is precisely to transmit the degradation suffered in the concentration camps, so that it is not forgotten. Vives states:

Captivated by my story—by the way, I do not miss a chance to tell it out loud whenever I find someone who deserves to hear it—a great human being shall sit one day before his desk in order to return it purified by the fires of its inspiration’s splendor. (122)

In a gesture that splits the author’s character into two, Bartra poses as this human being whose work it is to make the literary transfer of the protagonists’ testimony, in order to guarantee its transmission to his compatriots and to the next generations—or, as he also suggests, “to those who were like them and those who could be so” (122). In this way, many years after his concentrationary experience, and without the haste of what must be written with urgency, Bartra exposes his ethical position as witness, based on the mandate to use his words to avoid that such catastrophes as Francoism continue to repeat themselves.

Another significant modification in the Spanish edition is the choice of title. *Xabola* pays homage to the four friends with whom Bartra endured the months in the concentration camps, because, although the material structure that held them together (their *xabola*) was vulnerable and weak, it symbolizes the indestructible tie they forged upon the base of solidarity and camaraderie. The narrator describes how the four friends worked side by side to construct the shelter that protected them during that winter in the South of France. In the Spanish version, Bartra chooses the title *Cristo de 200.000 brazos*, which indicates an opening to all Spanish Republicans. As Francie Cate-Arries explains, the

new title aims to represent “the massive concentration camp as a colossal body of Christ, an anthropomorphic symbol of the collective pain of a defeated people” (Cate-Arries 2010). It gives a deeper philosophical meaning to the experience, since exile and the concentration camps were part of the cross that the Spanish had to carry in the twentieth century, a punishment they had to overcome in order to survive.

The external structure of the text also shows significant alterations in the Spanish version. In the first place, while *Xabola* was divided in two parts—the first includes seventeen chapters and the second, eleven, all without a title—in *Cristo*, there is a reordering of the narrative material into three parts, containing between four and five chapters each. In this sense, *Xabola*’s structure was somewhat more chaotic and disperse, perhaps a result of the closeness between the experience and the writing instance. On the contrary, the new structure of *Cristo* reflects a firmer control of the narrative and descriptive sequences.

The changes made in the text’s internal structure follow the same line: the passing of time and, especially, the emotional distance gave Bartra the opportunity to reorganize the novel’s content. Each of the parts of *Cristo* starts with a general description of the concentration camp. The first chapter, titled “Defeated City,” describes the before and after of the installation of the camp on the beaches of the South of France, and the threat this space posed to the Spanish: “One month before, the beach of Argelés was deserted. Now, the golden belt of beach had disappeared, and seagulls are rare” (Bartra 1970, 8). The second and third parts open with a chapter on the men’s perception of time in the camps, something inexistent that had been replaced with an eternal wait. After that, each of the chapters focuses on the four friends, their routines in the camp, and the stories they shared about their past lives.

In the target version, Bartra reorganizes fragments, and he cuts out or condenses sequences and dialogues that were too long in *Xabola*, or, as Francesc Codina explains, were of merely documentary value (2009, 268); he even incorporates some paragraphs with deeper descriptions of the characters, made from an emotional point of view. As he makes these changes, he also retains some central sequences, such as the chapters that sustain fiction of Vives’ carnet, and some key chapters such as those that deal with the construction of the shack and the death of Roldós.

In the end, by rewriting this text, Bartra searches to give his work a much deeper level of literary elaboration than the one he had achieved in the initial version.

## **From *Cristo de 200.000 brazos (Campo de Argelés)* (1958) to *Crist de 200.000 braços* (1968): The Author's Return to Catalonia**

As signaled before, the return of Bartra to Barcelona coincides with a moment of relative openness in Franco's dictatorship, during which some important events took place. On the one hand, there was the return of renowned exiled intellectuals, as was the case of Ramón Sender, which gave Franco's regime a resemblance of indulgence. On the other, editorial spaces were opened for the publication of works written by the exiled authors before they had been banned, such as works by Manuel Andújar and by Bartra himself, which generated a sort of boom of the novel of Republican exile (Larraz 2014, 294).<sup>7</sup> In addition to novels, several survivors of the French camps, many of which had also been in exile, began to edit their testimonies in Spain, with the intention of writing the history of the defeated. Among these works are *Memorias de un español en el exilio* (1968), by Nemesio Raposo, and *Los perdedores: memorias de un exiliado español* (1973), by Vicente Fillol. Lastly, with the impulse of the Press and Printing Law of 1966, the publication of Catalan texts became more frequent:

Catalan literature wanted to increase its visibility and, at the same time, recover the tradition of literary production that Franco's regime had interrupted. For Catalan literature, in its subordinated and peripheric quality, translation must achieve [...] two objectives: the first one, to accumulate literary capital of the first order, to establish a pattern and return Catalan

---

<sup>7</sup>Censorship was one of the most efficient tools that Francoism designed to hide the voices of intellectuals critical of the regime. For a comprehensive study of this complex system, see Fernando Larraz (2014).

literature to the level of central and normalized literatures; the second, to assume the literature of mass consumption to recover the readers that it has gradually been losing and are difficult to recover. (Ramis 2013)

Throughout the years of exile, Bartra had only managed to publish two Catalan books of poems in his country of origin, *Poemes: primera antologia* (1954) and *Marsias i Adila* (1957), this last one edited in Biblioteca Selecta. For this reason, the opportunity of retranslating his concentrationary novel into Catalan to be published in Barcelona by Martínez Roca<sup>8</sup> meant to him not only a material return but “a spiritual return” as well (Murià 2013, 290). In fact, after his return to Barcelona in 1970, Bartra did not publish any other works in Spanish, suggesting that his use of this language had been directly tied to the possibilities of reception in Mexico.

The 1968 edition was published with the subtitle *Refugiats catalans als camps de concentració francesos* [Catalan Refugees in the French Concentration Camps], which agrees with the purpose of numerous novels and testimonies of those years that collaborated to recover the history of those defeated by Francoism. In a letter to Sergi Puyol cited by González Tura, the author comments that the novel passed censorship but not without him being forced to suppress some lines that were compromising from a political point of view. Luckily, he clarifies, censorship was not able to diminish the most profound meaning of the text, associated with freedom, and universal love (González Tura 2009, 28). Although during those years there was a tendency to allow the circulation of these voices, the truth is that censorship remained, thwarting any attempt at a political critique of the regime.

With regard to the paratexts, the back cover of this edition contains again some significant elements. Next to the author's photograph, we find traces of the rhetoric of the defeated, without any specification of the reasons or the consequences of the defeat. The novel is presented as “una

---

<sup>8</sup>Manuel Martínez Roca, ex-member of the UGT and ex-soldier, worked as manager for Grijalbo publishers, founded in 1949 in Mexico by the Catalan exile Juan Grijalbo and to which Bartra contributed important translations (FL 2016b, 528). Upon his return, Manuel made his brother Francisco Martínez Roca his associate to build the homonymous publishing house that published the Catalan version *Crist de 200.000 braços*.

obra única de creació i testimoni sobre els camps de concentració francesos on van anar a raure tants milers de catalans a l'acabament de la guerra” [a unique work of creation and testimony about the French concentration camps where many thousands of Catalans were buried at the end of the war] (Bartra 1968). The communion between testimony and creation is maintained in the work, as it had been achieved in the first self-translation, and as the author had taken care to underscore in the epilogue. In the brief text of the back cover, there is no visible intent to highlight Bartra's exile or the political reasons that led him to it. He is portrayed as a renowned writer, and the main motivation of the edition is described as an invitation for those who experienced the narrated circumstances, in the concentration camps, to recognize themselves in the text, and at the same time, to provide the new generations with means of learning about this past.

It is also worth mentioning that in this case, the title is translated literally from the Spanish version. The structure of parts and chapters of this version is also maintained, as are the epigraphs selected to introduce each of the parts. Regarding the content, González Tura mentions another passage of the letter to Sergi Puyol in which the author confirms having made some changes in his self-translation into Catalan, admiring himself of the significant differences between the 1943 text and the current version (González Tura 2009, 28).

Bartra's work of revision and correction for the Catalan version was not as intense as in the previous instance, possibly because he had achieved a version that satisfied him aesthetically in the first self-translation. In this case, textual adjustments are circumscribed to minimal stylistic corrections and rewriting of some rather opaque passages of the previous version. In terms of stylistic corrections, he adds adjectives, incorporates brief final phrases in some paragraphs to add dramatic tension and even uses a different font to denote the day-dream quality of some the protagonists' memories (Bartra 1974, 36). Ultimately, although the 1958 version seems to be the more finished one, to Bartra the correction process never seems to end, even less so when he has the opportunity of self-translation. This is how his wife remembers him: “When he has to translate his work, the modalities of another language, added to the passing of time, demand even more modifications from him” (Murià 2013, 66).



## Final Comments

The reflection on the self-translations of *Xabola* has allowed us to follow not only the linguistic trajectory of the process, from Catalan to Spanish and then to Catalan again, but also—and especially—the geographic, political, and spiritual trajectory of Agustí Bartra, representative of the Republican intellectual exile in Mexico. We have seen that his choice of languages formalizes two different attitudes—not always in agreement—toward his exiled condition. On the one hand, the initial translation of his concentrationary novel into Spanish was instrumental in his process of immersion in the Mexican culture, which had recently started through the contact with intellectuals and young local writers. Novaro's edition tended to downplay certain traits of the author's Catalan identity, with the aim of attracting a Mexican public who could empathize with the Hispanic cultural roots of exiled Republicans. In this work, Bartra found the opportunity to correct in depth a text that had been conceived almost simultaneously with the experience it narrated. As we saw, the temporal and emotional distance allowed him to focus on the literary, self-fictional re-elaboration, and to strip the text away of its purely documentary content. Additionally, the possibility of editing the concentrated novel again in his country of origin, and in Catalan, rekindled in Bartra the spirit of resistance. The long years of exile and adaption to Mexico did not diminish the desire to maintain his roots and his Catalan identity alive. This is why, although he did not make large modifications in his retro-self-translation of *Cristo* into Catalan, he revises the text again, in order to polish its style and composition.

Ultimately, Agustí Bartra maintained a transparent position with regard to his language of literary writing, even as he felt in constant tension between the adaptation to the host space and the need to affirm his Catalan identity in exile. In a letter that his wife includes in the author's biography, he asserts that “[E]ither one writes in the language of the great freedom of creation, or one does not write in any language.” One is not human in Catalan, Spanish, or French: “one is not who he is because of an instrument, but through the grace of the value and the essential quality of being a man towards other men” (Murià 2013, 235).

For him, the language of writing must follow the principle of freedom: the freedom he exercised in Mexico when he chose to make his work accessible to a larger audience and, in this way, integrate himself into the society that had hosted him, the freedom he regained when he returned to Catalonia, after having been robbed of it by Francoism, and above all, the freedom he recovered by writing a novel about the French concentration camps.

## Bibliography

- Azpeitia Ortiz, Lucía. 2018. “Representacions de l'autotraducció als peritextos bibliogràfics d'Agustí Bartra”. In *Bilingüisme, autotraducció i literatura catalana*, ed. Enric Gallén and José Francisco Ruiz Casanova, pp. 233–251. Lleida: Punctum.
- Bartra, Agustí. 1943. *Xabola*. México: Biblioteca Catalana.
- . 1968. *Crist de 200.000 braços. Refugiats catalans als camps de concentració francesos*. Barcelona: Martínez Roca.
- . 1970. *Cristo de 200.000 brazos (Campo de Argelés)*. Barcelona: Plaza y Janés.
- . 1974. *Crist de 200.000 braços*. Barcelona: Proa.
- Carner, Josep. 1943 “Pròleg”. En *Xabola*, by Agustí Bartra, pp. V–XII. México: Biblioteca Catalana.
- Cate-Arries, Francie. 2010 “Cristo de 200.000 brazos (campo de Argelés). Agustí Bartra y el himno a la fraternidad entre alambradas”. In *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, vol. 2. Coord. Pierre Civil y François Cremoux. CD ROM.
- Codina, Francesc. 2009. “*Crist de 200.000 braços*. De l'experiència de la derrota a l'afirmació poètica”. *Reduccions. Revista de poesia* 93–94: 264–278.
- Dasilva, Xosé Manuel. 2015. “La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas”. *Trans. Revista de traductología* 19, no. 2: 171–182.
- . 2018a. “Bilingüismo literario y autotraducción en Galicia”. In *Bilingüisme, autotraducció i literatura catalana*, pp. 13–38. Lleida: Punctum.
- . 2018b. “La autotraducción como versión prototípica”. *Meta* 63, no. 1: 235–252.
- Dobrovsky, Serge. 1998. *Autobiographiques: de Corneille a Sartre*. París: PUF.

- FL. 2016a. "Biblioteca Catalana". In *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, vol. 1, p. 353. Sevilla: Renacimiento.
- . 2016b. "Grijalbo, Editorial". In *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, vol. 2, p. 528. Sevilla: Renacimiento.
- González Tura, Oriol. 2009. *Agustí Bartra: de Xabola a Crist de 200.000 braços. La recerca de la veu*. Treball de recerca. Barcelona: Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Larraz, Fernando. 2014. *Letricidio español*. Gijón: Trea.
- Murià, Anna. 2013. *Crónica de la vida de Agustí Bartra*. México: FCE.
- Ramis, Josep Miguel. 2013. "La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto". *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* 5. <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/34674/99111.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Ramis Llaneras, Josep M. 2015. "Aproximación teórica a la traducción y la autotraducción. A propósito de las literaturas catalana y española". *Revista de Filología Románica*, Anejo IX: 59–72.
- Recuenco Peñalver, María. 2011. "Más allá de la traducción: la autotraducción". *Trans. Revista de Traductología* 15: 193–208.

# **The Choice of Self-Translation and the Conditions of Linguistic Multiplicity in the Iberian Peninsula**



# No a la autotraducción. Razones para renunciar a la traducción de obra propia en el contexto de las relaciones asimétricas entre el castellano y el euskera

Garazi Arrula-Ruiz y Elizabete Manterola Agirrezabalaga

## Introducción

En el estado español la autotraducción tiene una presencia considerable y multitud de escritores traducen su propia obra entre una de las lenguas minoritarias de la península y el español, lo cual ha fundamentado una amplia investigación sobre esta actividad (véanse, entre otros, los trabajos de Julio-César Santoyo 2002, 2010, 2013; Xosé Manuel Dasilva 2009, 2010, 2013, 2016; Josep Ramis 2014; o Garazi Arrula-Ruiz 2016). Esta contribución pretende seguir por la misma vía y se centrará

---

Esta contribución es parte del trabajo realizado por el grupo de investigación TRALIMA/ITZULIK (GIU 16/48) financiado por la Universidad del País Vasco UPV/EHU y reconocido por el Gobierno Vasco como grupo consolidado (IT1209-19).

---

G. Arrula-Ruiz · E. Manterola Agirrezabalaga (✉)  
Universidad del País Vasco UPV/EHU, Vitoria-Gasteiz, España  
e-mail: [elizabete.manterola@ehu.eus](mailto:elizabete.manterola@ehu.eus)

G. Arrula-Ruiz  
e-mail: [garazi.arrula@ehu.eus](mailto:garazi.arrula@ehu.eus)

© The Author(s) 2019

L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_8](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_8)

en la traducción del euskera al castellano. La investigación sobre la autotraducción en literatura vasca ha ido ganando terreno en los últimos años. José Manuel López Gaseni observó su presencia en la literatura infantil y juvenil en el libro *Autoitzulpengintza euskal haur eta gazte literaturan* (2005), y posteriormente Elizabete Manterola analizó los pormenores de esta actividad en el seno de la literatura vasca traducida a otras lenguas (2011, 2012, 2014). El estudio de la teoría y la práctica de la autotraducción en la literatura vasca ha sido el tema principal de la tesis doctoral de Arrula-Ruiz (2018). Asimismo, otros autores también han realizado contribuciones sobre el fenómeno (Amorrortu et al. 2006; Uribarri 2013; Santoyo 2002, 2010, y 2013; Ibarluzea 2015; Cid Abasolo 2016).

Hasta la fecha, los estudios sobre autotraducción se han centrado principalmente en analizar las obras autotraducidas, pero todavía no han explorado algunas otras realidades, como por ejemplo el estudio de obras que podrían haber sido autotraducidas pero cuyos autores prefirieron dejar que fueran traducidas de manera alógrafa. Como creemos que es igual de interesante reflexionar sobre lo que se autotraduce y lo que no, nos hemos propuesto observar el rechazo a la autotraducción como punto central de esta contribución.

Mucho se ha escrito sobre las razones que impulsan a los autores a enfrentarse a la traducción de su obra, pero no se ha dedicado tanta atención a por qué los autores multilingües rechazan la opción de autotraducirse o no repiten la experiencia una vez que la han probado. En esta contribución, observaremos la decisión de no autotraducirse, una decisión que se toma de manera muy consciente en un contexto en que se promueve la participación de los autores en la creación del texto meta, como lo es el de la traducción del euskera al castellano. Al tratarse de un trasvase entre lenguas en situación asimétrica, la opción de autotraducirse se convierte muchas veces en necesidad u obligación, si es que se quiere llegar a ver la propia obra traducida. Para llevar a cabo este estudio, se analizará la trayectoria literaria de varios autores contemporáneos vascos, con el fin de observar en qué momento de su carrera surgió la oportunidad de autotraducir su obra al castellano, y cómo y por qué tomaron la decisión de rechazar dicha propuesta. También se tendrán en cuenta las implicaciones que haya podido tener el rechazo a la traducción de obra propia. La información recopilada aquí es solo una pequeña muestra de los muchos autores que pueden haber dicho que no a traducir su obra. Téngase en cuenta,

además, que es difícil recoger testimonios sobre la decisión de no traducirse, algo que de por sí no atrae la atención de los medios o el público.

## Autotraducción en la literatura vasca

Los autores multilingües de lenguas en contacto como el euskera y el español (o el francés) tienen la opción de autotraducirse o de dejar en manos ajenas el trasvase de su obra.<sup>1</sup> Se trata de una decisión individual, que responde a las necesidades o los requerimientos del momento, al posicionamiento del autor respecto a la actividad traductora y al contexto concreto en que se sitúa la traducción de una obra; pero, a su vez, esa decisión individual se convierte en algo colectivo, ya que el conjunto de las decisiones individuales marcará una tendencia en el trasvase entre este par de lenguas. Por ello, observaremos a continuación la relación entre el sistema literario español y el sistema literario vasco para identificar las características de esa relación y las convenciones existentes en el trasvase literario entre ambos, lo cual nos ayudará a ubicar el papel que desempeña la autotraducción.

Tal y como hemos subrayado en contribuciones anteriores (Manterola 2014; Arrula-Ruiz 2018), es difícil definir qué entraría dentro de la literatura vasca y qué no, ya que hay autores vascos que crean su obra en castellano o francés, otros que lo hacen en euskera y otros que escriben en ambas lenguas. La denominación de literatura vasca podría incorporar a todos aquellos autores que geográficamente pertenezcan al País Vasco, o en un sentido más restringido, la literatura vasca podría referirse solo a los autores que escriben su obra en euskera. Es difícil establecer unos límites claros. Si partimos del supuesto de que un sistema literario se define por la lengua que emplea, será difícil incluir a los autores que escriben en más de una lengua en un solo sistema. Asimismo, en una cultura como la vasca, los lectores, los escritores, las editoriales y el mercado dominan más de una lengua y algunos de ellos funcionan en diferentes lenguas en su día a día. Emplear el concepto de literatura nacional, por otra parte, también resultará problemático cuando los límites nacionales no coincidan

---

<sup>1</sup>Las autotraducciones de obras vascas pueden tener como lengua meta el castellano, cuando se trata de autores vascoespañoles, o el francés, cuando se trata de autores vascofranceses. Esta contribución se centrará en los primeros, ya que la lengua española es el punto de unión de las diferentes contribuciones de este volumen.

con los límites lingüísticos. En el caso de la literatura española, por ejemplo, esa denominación se emplea en ocasiones para referirse a lo que se produce dentro de los límites estatales (sin discriminar la lengua utilizada para ello), pero en la mayoría de los casos se usa para referirse únicamente a lo que se crea en lengua castellana, por lo que se obvia lo que se produce en lenguas como el gallego, el catalán o el vasco, entre otras.

La literatura creada en euskera no constituye un sistema del todo completo, ya que existe cierta dependencia hacia el sistema literario español. Según José Lambert, “en el interior de las literaturas, como en las actividades cotidianas, sus miembros combinan los diferentes sistemas y subsistemas entre sí. Esto explica que tantas literaturas en las sociedades multilingües sean en realidad sistemas incompletos” (Lambert 1999, 68). Domínguez (2010), por su parte, define como comunidad interliteraria específica, noción creada por Đurišin (1993), el contexto español en que se entrelazan diferentes sistemas literarios. Las diferentes literaturas del Estado componen un polisistema compuesto por diferentes estratos, donde junto a una literatura principal (la que se crea en español) se encuentran otros subsistemas periféricos que actúan con un grado de autonomía diferente. En las relaciones que se establecen entre las diferentes literaturas que conforman la comunidad interliteraria específica y también en las que se establecen con otros sistemas externos, es habitual que la lengua española se emplee como puente para facilitar la comunicación, lo cual incrementa la dependencia hacia el sistema central. Es en este contexto donde se sitúa la autotraducción, actividad con amplia presencia que actúa como mediadora entre las diferentes periferias o las relaciones exteriores. Según Dasilva, “la literatura española tiende a adueñarse de las obras de las literaturas periféricas que aparecen autotraducidas al castellano” (2009, 146), por lo que la autotraducción se convierte en una herramienta de doble filo: tanto puede contribuir a la difusión de la obra de un autor en lengua minoritaria como puede actuar en detrimento de su identidad lingüística y cultural.

No hay constancia de un estudio detallado de la presencia global de la autotraducción en ámbito ibérico, pero sabemos, gracias a estudios concretos sobre las diferentes literaturas periféricas, que existe un número considerable de autores que se autotraducen en cada espacio bilingüe: “[e]l número de autores que se han traducido a sí mismos al castellano



después de que las lenguas regionales (el catalán, el gallego y el euskera) adquirieron estatus co-oficial en sus respectivas comunidades autónomas supera fácilmente la centena” (Grutman 2016, 56). El plurilingüismo institucionalizado que existe en las diferentes comunidades autónomas posibilita un intercambio considerable entre el español y las lenguas cooficiales, y muchas obras se vierten en forma de autotraducciones (Manterola 2018a, 7). De hecho, la oficialidad de las lenguas minoritarias ha supuesto un claro impulso para el desarrollo de sus literaturas y, por ende, para la actividad autotraductora. Aunque solamente se haya identificado algún que otro libro autotraducido desde inicios del siglo XX, la autotraducción ha ido aumentando de manera continuada desde la década de los 80 (Manterola 2014; Arrula-Ruiz 2018).

Dasilva (2009, 152) y Rainier Grutman (2011) defienden que la direccionalidad de las autotraducciones que se producen en el intercambio asimétrico demuestra su carácter diglósico. Lo habitual es que se produzcan *supraautotraducciones* (Grutman 2011, 83), es decir, traducciones de la lengua minoritaria hacia la mayoritaria. Así ocurre en las diferentes literaturas del espacio ibérico (véanse Dasilva 2009 para el gallego, Ramis 2014 para el catalán o Manterola 2014 y Arrula-Ruiz 2018 para el euskera). Según Grutman, las *infraautotraducciones*, de la lengua mayoritaria a la minoritaria, representan casos excepcionales en la era postfranquista española (2016, 62). De hecho, en los estudios que hemos realizado no se han identificado autotraducciones literarias que tengan el euskera como lengua meta, sino que siempre ha resultado ser la lengua de partida.

El intercambio cultural entre el euskera y el español se caracteriza por mantener una relación asimétrica que lleva a los autores en lengua minoritaria (al igual que a otros agentes culturales) a mantener una relación de dependencia hacia la lengua hegemónica y a tener que responder a los requerimientos de la cultura meta. Por lo que se refiere a la traducción literaria, el castellano es la principal lengua de llegada de las obras exportadas del euskera hacia otras lenguas, con el 46,68% del total (Manterola 2014, 133). Por otra parte, en trabajos anteriores hemos indicado que se impulsa a los autores vascos a que se encarguen en primera persona del trasvase de su obra al castellano. Como explica Dasilva, “la voracidad endocéntrica del Estado reclama que los textos

escritos en lenguas periféricas no solo sean traducidos al castellano, sino que se presenten como verdaderos originales por medio de autotraducciones” (Dasilva 2009, 146). Sus palabras bien se pueden aplicar a la realidad vasca. Así, no es de extrañar que más de la mitad de lo que se traduce del euskera al castellano se haga mediante la autotraducción: según los datos recogidos, la autotraducción es el modo de traducción escogido en el 48,89% de los trasvases al castellano, seguido por la traducción alógrafa (34,29%) y la autotraducción en colaboración (4,58%) (Manterola 2018a, 8).<sup>2</sup> El porcentaje de autotraducciones va en aumento, ya que en 2011 constituía el 39,67%, seguido muy de cerca por la traducción alógrafa con un 38,53% (Manterola 2014, 139).

La tipología de los autotraductores vascos es muy diversa. Existe una traducción al castellano de al menos 181 autores, aunque haya grandes diferencias entre ellos en el número de obras. En total, 51 escritores no han traducido nunca una obra suya, mientras que 108 han autotraducido al menos una obra al español. Otros cuatro autores han autotraducido al menos una obra en trabajo conjunto con otro traductor; es decir, la autotraducción en colaboración ha sido su única experiencia de autotraducción. En otras 18 ocasiones, falta información fidedigna sobre quién ha vertido la obra al español. Vemos así que el número de autotraductores dobla el número de aquellos que nunca han probado a verter su obra a otra lengua. Sin embargo, no hay que pensar que los primeros se autotraducen de una manera continuada. De hecho, mientras que para algunos es una actividad más sistemática, la mayoría de los autores que prueban la autotraducción lo hacen solo una o dos veces. El 55,55% de los autotraductores contabilizados lo ha hecho solo en una ocasión y son solo 5 los escritores que han autotraducido 10 o más libros (Manterola 2018a, 11).

En este contexto, el término “autotraductor” puede resultar problemático, ya que se emplea al mismo tiempo para denominar a autores que han traducido una única obra propia y a otros que han traducido más, del mismo modo que se emplea tanto para aquellos que se

---

<sup>2</sup>El restante 12,24% corresponde a las obras que no se han podido clasificar, ya sea por falta de información o por haber recogido datos contradictorios.

traducen de manera sistemática como para aquellos que lo han probado y posteriormente han renegado de ello (Manterola 2018a, 11). En el apartado siguiente, observaremos detenidamente la decisión de no traducir obra propia, bien sea una renuncia absoluta tomada desde el inicio de la carrera literaria o una renuncia que se produce posteriormente, consecuencia de una mala experiencia, por ejemplo.

## La renuncia a la autotraducción

Existe una extensa relación bibliográfica en torno a las razones que conducen a un autor a traducir su obra, una decisión consciente motivada por varios factores. Por ejemplo, Eva Gentes (2009) se refiere a factores personales, literarios, pragmáticos, políticos y económicos como determinantes a la hora de autotraducirse y Simona Anselmi (2012), por su parte, identifica razones editoriales, poéticas, ideológicas y económicas/comerciales. Además del “apetito [de los autores] de contrastar mediante la versión en castellano la calidad de sus originales” (Dasilva 2010, 270), también se han identificado razones sociales e intereses pedagógicos, como señala David Ar Rouz con relación a las obras autotraducidas del bretón: “une façon de tenir compte de leur environnement sociolinguistique dans leur production littéraire” (Ar Rouz 2015, 118). Así, no es de extrañar que algunos estudios clasifiquen las motivaciones para la autotraducción en dos grupos interrelacionados: por un lado, las motivaciones personales, con el foco en el autor, y, por otro lado, las motivaciones externas, centradas en el sistema literario (López Gaseni 2005; Ramis 2014; Arrula-Ruiz 2018).

Según Elizabeth Klosty Beaujour (1989), la autotraducción es siempre una opción, no una obligación. Sin embargo, si bien es cierto que dos autores en la misma posición pueden decidir tanto traducir su obra como no hacerlo, las razones para la elección son múltiples y a veces devienen de motivaciones externas, por lo que no se puede afirmar de manera absoluta la opcionalidad de la autotraducción, más aún en situaciones de diglosia y contacto de lenguas (Manterola 2014, 79). Además, como advierte el autor y autotraductor Francesc Parcerisas (2002), la actitud ante la autotraducción no es estática, ya que puede variar en la

trayectoria de los autores según cambien los factores externos e internos. En ese mismo sentido, Gentes apunta que las clasificaciones tienen un carácter demasiado estático y que no tienen en cuenta la posibilidad de cambio. Las razones que puedan haber llevado a alguien a autotraducirse en primer lugar no tienen por qué ser las mismas que le impulsen a seguir autotraduciendo sus libros (Gentes 2016, 88). Como veremos más adelante, se puede decir lo mismo sobre las razones para rechazar la autotraducción.

Con respecto a la literatura vasca en particular, se han identificado las mismas razones para autotraducirse ya mencionadas por otros investigadores en relación con autores de lenguas minorizadas y literaturas en contacto (Krause 2005; Castro 2011). Una motivación que se puede añadir a la lista en el caso de autores vascos es la censura, ya que, a pesar de que hoy en día no sea un factor condicionante, provocó alguna autotraducción en época pasada (Arrula-Ruiz 2018, 37).

Los estudios que recogen y clasifican las razones para rechazar la autotraducción literaria no son numerosos. Parcerisas menciona cuatro tipos de escritores, según la postura que adoptan ante la autotraducción. Se refiere, en primer lugar, a los escritores que no quieren traducir su obra, aunque sean bilingües y capaces de llevar a cabo dicha tarea. “Prefieren no verse enzarzados en la valoración que esta actividad implica, en la necesaria relectura y apreciación crítica del original, y les resulta más satisfactorio dejar su traducción en manos de un buen profesional” (Parcerisas 2002, 13). Muchos de estos escritores no reconocen su obra en la lengua de destino, no la sienten como propia. Tal es el caso del autor galés Twm Morys:

Realmente pierden tanto en el proceso de traducción que el esfuerzo casi no vale la pena, algo así como pasarle a alguien una botella de vino sin alcohol. Cada vez que he visto trabajos míos en inglés, apenas los he reconocido, como a un amigo que ha sufrido un terrible accidente. (Morys 2003, 55)

El escritor Unai Elorriaga identifica entre los autores vascos tres razones para no volver al original. En primer lugar, el no verse capaces de llevar a cabo la labor traductora por falta de conocimiento de las normas básicas de traducción. Uxue Alberdi, por ejemplo, ha traducido

varias obras literarias al euskera, pero no se ve capaz de traducir sus obras al castellano, ya que, según dice, lo suyo es un bilingüismo práctico, no literario (Sariugarte 2012). Por ello, su novela *El juego de las sillas* (2012) fue vertida al castellano de manera alógrafa. Sin embargo, posteriormente a estas declaraciones, fue la misma autora quien autotradujo del euskera al castellano el libro de literatura infantil *Cuando os hagáis pequeños* (2013). En segundo lugar, Elorriaga menciona la falta de tiempo, pues la gran mayoría de los escritores vascos no viven de la escritura, sino que tienen alguna otra profesión. A esa razón práctica se le puede sumar el cansancio acumulado en el proceso de escritura, también en el caso de autotraductores asiduos; ese fue el motivo de Harkaitz Cano y de Ixiar Rozas para dejar la traducción al castellano de algunas de sus obras en manos de otro traductor (*Twist* fue vertida al castellano por Gerardo Markuleta y *Beltzuria*, por José Luis Padrón, respectivamente). Los dos habían realizado autotraducciones con anterioridad, pero, en ese caso concreto, ambos mencionan el cansancio y la falta de fuerzas suficientes para asumir el trasvase (Manterola 2018b, 106). En palabras de Rozas, “el libro es fruto de varios años de trabajo y tenía claro que no lo quería traducir yo, debido al cansancio, por una parte, pero también porque sabía que es un libro difícil de traducir, y así ha sido” (Astiz 2017). Precisamente, tras ser cuestionado por el motivo para dejar el trasvase al castellano en manos de otro traductor, Cano contestó así: “Sinceramente, porque no tenía fuerzas para acometer ese trabajo en ese momento, para volver a meterme en una historia de esa envergadura” (Rivas 2013).

La falta de tiempo y el cansancio acumulado parecen responder a factores puntuales, y no a una postura constante ante la autotraducción. En la clasificación de Elorriaga, la tercera y última razón para no autotraducirse se refiere a no querer reconstruir la obra original por miedo a crear otra obra (Elorriaga 2008, 183). Esa tentación de crear algo diferente al texto de origen ha sido el motivo para rechazar la autotraducción durante años en el caso de Jon Alonso: “Liburua berriz idatziko nuke, eta ez dut nahi, planteamendua ez baita hori. Gaztelaniara itzultzen hasita, berria egin beharko nuke, birsortu egin beharko nuke, bertsio bat edo”<sup>3</sup> [Escribiría otra vez el

---

<sup>3</sup>Todas las traducciones de las citas en euskera son nuestras.

libro, y no quiero eso, porque ese no es el planteamiento. De traducirlo al castellano, tendría que hacer algo nuevo, tendría que recrearlo, algo como una versión] (Montorio 2007). Al mencionar que ese no es el planteamiento, Alonso no especifica en qué debería consistir dicho planteamiento, pero no parece que contemple la “versión” como resultado del proceso auto-traductivo. En la misma intervención, explica que la reescritura se debe a la posición asimétrica de las lenguas implicadas. Por ejemplo, la falta de registros equivalentes en ambas lenguas y el diferente bagaje literario y social de las lenguas pueden ser, según menciona Alonso, motivación para la reescritura (Montorio 2007, 71–73). Alonso es traductor profesional y ha traducido obras de otros autores al castellano y al euskera. Recientemente, ha traducido al castellano una de sus novelas (*En el bando de los buenos*, 2018), lo que manifiesta el dinamismo de la actitud ante la autotraducción que mencionaba Gentes. Desconocemos las motivaciones que han llevado a Alonso a traducir su obra, y, a falta de un estudio comparativo y sistemático, tampoco sabemos hasta qué punto se puede considerar el producto traducido una “recreación”. Lo que sí sabemos es que la relación asimétrica de la combinación lingüística, motivo para la necesidad de recreación según el autor, no ha cambiado.

También Alberdi expresaba su preocupación de crear algo nuevo cuando Alfaguara le propuso publicar *Aulki joko* (2009) en castellano. La escritora Miren Agur Meabe tradujo la obra, y, tras pasarles la traducción a algunos lectores, la editorial replicó que la novela era demasiado fragmentada y que ese tipo de literatura ya no estaba de moda, así que preguntó a la autora si podía desarrollar algunos fragmentos. Alberdi se negó, al considerar que la novela ya estaba terminada y publicada en su lengua original: “Garbi ikusi nuen gainera jarrera hori agertu zutela euskarak bizi duen bazterketa egoeratik, estatus faltagatik. Ziur naiz ez zirela horrelakorik esaten atrebitu ere egingo, adibidez, ingelesez idazten duen norbaiti” [Vi claramente que esa actitud era consecuencia de la posición marginal que ocupa la lengua vasca, de su falta de estatus. Estoy segura de que no se atreverían a pedir algo así, por ejemplo, a alguien que escribe en inglés] (Sariugarte 2012). A pesar de que desde el principio no fuera una autotraducción, la editorial pidió la participación de

la autora en la creación del texto en castellano, al igual que se observa en otros casos; de haber aceptado, el producto traducido se hubiese publicitado posiblemente como un segundo original, como es habitual en los casos de traducciones con colaboración autoral (Arrula-Ruiz 2018, 41). Finalmente, *El juego de las sillas* (2012) se publicó como una traducción alógrafa en una editorial vasca. Desconocemos si Alberdi ha tenido más ofertas para traducir sus obras, pero, además del libro de literatura infantil mencionado más arriba, no ha realizado ninguna otra autotraducción.

Tanto Alberdi como Alonso relacionan la situación asimétrica de las lenguas implicadas con la práctica autotraductora. Uno de los textos más conocidos en contra de la autotraducción es sin duda “Against Self-Translation” de Christopher Whyte (2000), en el que el autor denuncia que en su caso la autotraducción no fue una opción, sino una imposición. Whyte aduce la urgente necesidad de publicar el original gaélico junto con su traducción inglesa en el caso de la poesía, algo que no entiende, sobre todo considerando las pocas traducciones que tienen el inglés como lengua meta (2000, 69). Considera que la autotraducción no tiene nada de inocente, y que se suele dar en situaciones de exilio o de gran dependencia lingüística y cultural. Basándose en su experiencia y desde el contexto sociolingüístico escocés, critica que la autotraducción relega la lengua minorizada a una posición de servidumbre, sobre todo en el caso de las ediciones bilingües, donde se difumina el orden cronológico de los textos: “La práctica autotraductora desacredita el proceso original de escritura” (Whyte 2000, 183). Es por esa razón que Whyte dejó de autotraducir y publicar en ediciones bilingües. Según Gentes, por el contrario, a algunos escritores les resulta difícil escoger la lengua literaria, ya que al decantarse por una parece que traicionan a la otra; la autotraducción puede ser una vía para evitar esa traición y expresar el carácter bilingüe del autor, así como para hacer frente a la invisibilidad en el caso de autores de lenguas minoritarias. Sin embargo, tras un estudio más exhaustivo, Gentes concluye que las ediciones bilingües, *per se*, no hacen visible el proceso traductor, ya que muchas veces no se indica en los peritextos que se trata de una traducción (Gentes 2013, 277), por lo que el orden cronológico queda de nuevo a la sombra.

En esa misma línea, Parcerisas opina que en algunas ocasiones la traducción puede representar una amenaza para una lengua que no sobreviviría a no ser que su extrema vulnerabilidad se respete en su totalidad.

En los casos de gran asimetría entre lenguas, el nivel cero de traducción, es decir, no traducir, puede ser un intento de amparo y lealtad lingüística:

Si alguien nos quiere leer, parecen decirnos [los escritores de las lenguas minoritarias que renuncian a la autotraducción], no somos nosotros los que vamos a traducir nuestras obras; es el lector el que tendrá que traducirse a nuestra cultura, a nuestro campo literario. (Parcerisas 2009, 121)

De alguna manera, la postura del escritor y filósofo Joxe Azurmendi se asemeja a esa actitud que identifica Parcerisas. Más que un intento de proteger la lengua, Azurmendi refleja una voluntad de fortalecer el imaginario vasco. No reniega de toda traducción, pero sí renuncia a traducir sistemáticamente sus obras de manera alógrafa o de cualquier otra manera, hasta que el pueblo vasco no tenga “un mundo sólido y propio” (Agirre 2014). Azurmendi ha traducido alguno de sus textos al alemán, lengua en la que también escribe, y, de sus más de cien publicaciones en euskera, cuenta con solo dos libros traducidos al castellano (*Los españoles y los euskaldunes*, traducción de Edorta Agirre, y *La violencia y la búsqueda de nuevos valores*, traducción de Xabier Makazaga). Para entender la cerrazón temporal<sup>4</sup> de su postura, hay que tener en cuenta que Azurmendi entiende la construcción nacional en relación directa con la autonomía de la lengua y la cultura.

La traducción sistemática al castellano también causa reparo al escritor Joseba Sarrionandía, a pesar de que considera necesario traducir desde el euskera a otras lenguas.

Euskarazko kalitateko literatura guztia espainierara berehala itzultzen bada, azken urteotan egiten ari den bezala, euskal idazleak bitartekaritzat espainiera hartzen badu beti, euskal literatura espainolaren apendizeta izateko tendentzia indartuko dugula iruditzen zait, eta orduan ez dakit berez euskarazkoa den biblioteca horniduratarako edo zertarako geratuko den. [Si toda la literatura de calidad en euskera se traduce rápidamente al castellano,

---

<sup>4</sup>Decimos “temporal” ya que su postura responde al estatus actual de la lengua y la cultura vascas; sin embargo, es “supuestamente temporal”, ya que resulta muy cuestionable que vaya a alcanzar un estatus simétrico con respecto al castellano o francés al menos en las próximas décadas.



como está sucediendo estos últimos años, si los escritores vascos tienen siempre al español por intermediario, creo que aumentará la tendencia de la literatura vasca a ser apéndice de la española, y entonces no sé para qué servirá la biblioteca en euskera, para fondos, tal vez.] (Etxeberria 2002, 333)

Al igual que en el caso de Alonso, los factores que dominaban en la postura de Sarrionandia parecen haber cambiado, al menos con respecto a sus últimos trabajos. Se trata de un autor consagrado, con una larga trayectoria literaria. Desde sus comienzos a principios de los 80 hasta el año 2012, únicamente una obra suya había sido vertida al castellano (de la mano de la traductora Bego Montorio) y, en poco tiempo, se han publicado tres traducciones. En 2012, la editorial Pamiela publicó el ensayo *¿Somos como moros en la niebla?*, traducido por Javier Rodríguez Hidalgo, donde el autor añadió un gran número de páginas en comparación con el texto original en euskera. En 2016, vio la luz *Hilda dago poesia? / ¿La poesía está muerta?*, una antología bilingüe que recoge los poemas publicados en euskera entre 1980–1995, por primera vez junto con su traducción al español. Se trata de una autotraducción en colaboración con la editora del volumen, Eva Linazasoro. Ese mismo año también se publicó la traducción de *Kolosala izango da (Será colosal)*, Txalaparta 2016), de la mano de Daniel Escribano. Es significativo que la mayoría de las traducciones de las obras de Sarrionandia hayan sido a otras lenguas, pero no al castellano.<sup>5</sup> De hecho, consideramos que la reciente publicación de las obras de Sarrionandia en castellano es consecuencia directa de haber sido galardonado con el Premio Euskadi de Ensayo, en 2011, por la obra *Moroak gara behelaino artean?*. Es decir, la aceptación de la obra de Sarrionandia por parte de las instituciones públicas le abrió las puertas a la traducción al castellano.

Entre los autores vascos bilingües euskera-francés, los testimonios donde explican las razones para rechazar la autotraducción son más limitados (al igual que la producción de autotraducciones al francés de textos en euskera). En concreto, el autor Ur Apalategi es el único que expresa su renuncia a autotraducirse y lo hace aduciendo razones ético-políticas, ya que no rehúsa la autotraducción como tal:

---

<sup>5</sup>Sarrionandia cuenta con seis traducciones de libros en catalán, tres en italiano, dos en alemán, una antología poética en gallego y un libro de literatura infantil y juvenil en inglés.

Printzipioz nahiago dut sortzen igaro denbora, eta ez itzultzen. Eta euskal literaturarentzat kaltegarria iruditzen zait, oro har, auto-itzulpengintza sistematizatzea. Arazo etiko-politikoa dela uste dut. Ez lidake inolako arazorik sortuko beste hizkuntza gutxitu batera auto-itzulpena praktikatzek. Kontua da hizkuntzak indar harreman batean daudela eta ez dela gauza bera hizkuntza batera ala beste batera itzultzea. Ondorio edo efektu sistemiko nahiz politikoak ditu auto-itzulpengintzak. [En principio prefiero dedicar mi tiempo a crear, y no a traducir. Y me parece perjudicial para la literatura vasca sistematizar la autotraducción de manera general. Creo que es un asunto ético-político. No me suscitaría ningún problema practicar la autotraducción a otra lengua minoritaria. La cuestión es que las lenguas se encuentran en una relación de poder, y que no es lo mismo traducir a una lengua o a otra. La autotraducción tiene consecuencias o efectos sistémicos y políticos.] (Ibarluzea 2017, 129–130)

El intento para normalizar el sistema literario en euskera y el deseo de que las relaciones interliterarias se asemejen a las de las culturas hegemónicas es, para Kirmen Uribe, la primera razón para dejar la traducción de sus obras en manos de otra persona. Así lo expresa en una conferencia, donde admite que él se puede permitir el solicitar a la editorial de turno que busquen a un traductor profesional. Su reconocimiento internacional y su posición como autor referencial en los sistemas literarios vasco y español se lo permite, algo que, por razones económicas o de estatus, no pueden decir muchos autores vascos. “Además, hay otras razones, yo creo que si uno se autotraduce, al final, la Vulgata<sup>6</sup> es la versión en castellano, y eso [...] a mí no me satisface. Creo que la versión que tiene que ser traducida es la versión en euskera, si es posible” (Uribe 2016). Según el catálogo ELI, en el caso de las obras de Uribe, la versión fuente para traducciones hacia algunas lenguas balcánicas ha sido el castellano, pero también se han hecho numerosas traducciones directas desde el euskera (al inglés, al francés, al japonés y al gallego, entre otras). Uribe ha participado en alguna de

---

<sup>6</sup>Uribe llama Vulgata a la versión que (al igual que la versión latina atribuida a San Jerónimo en el caso de la Biblia) es la que se va a traducir a otras lenguas. Aquí se refiere a la versión inédita modificada que sirvió como fuente para la traducción al inglés de su primera novela (*Bilbao-New York-Bilbao*).

sus traducciones al castellano, como en el poemario *Mientras tanto dame la mano* (2004) en colaboración con Ana Arregi y Gerardo Markuleta. Al igual que en el caso de Alberdi, la única autotraducción al castellano de Uribe es un libro de literatura infantil (*No soy rubia*, 2004), lo que puede reflejar que lo consideren un género de menos prestigio o más sencillo de traducir. Sin embargo, al contrario que Alberdi, Uribe está familiarizado con el lenguaje literario en castellano y también escribe textos breves en la lengua hegemónica.

De hecho, hay otros ejemplos de autores que no se sienten lo suficientemente capacitados para traducir su obra al castellano, incluso después de haber probado la experiencia autotraductora. En las letras vascas, Anjel Lertxundi es uno de los casos más destacados de autor que rechaza traducir obra propia porque prima dedicar su esfuerzo a trabajar su estilo y su lenguaje literario en una sola lengua. En toda su carrera desde que empezó a publicar en 1970, ha traducido al castellano solo uno de sus relatos breves, “Lur hotz hau ez da Santo Domingo” (Egia 1999, 113). Esa experiencia le sirvió para darse cuenta de en qué consistía la práctica autotraductora y del problema que le suponía el texto traducido (Manterola 2017a, 200); el texto en castellano era un *work in progress* del original en euskera: “Nire bizitza osoa eman baldin badut estilo jakin hori lantzen hizkuntza jakin batean, zertan hasi behar dut neure libururen bat itzultzen, aurrez baldin badakit guztiz neutralizata geldituko zaidala nik nahi nukkeen estilo hori?” [Si me he pasado toda la vida elaborando un estilo propio en una lengua, ¿para qué voy a empezar a traducir mis libros, si ya sé de antemano que ese estilo al que aspiro va a quedar totalmente neutralizado?] (Egia 1999, 114, 120). En lo consiguiente, Lertxundi ha preferido dejar en manos de otros la tarea de verter sus obras al castellano, principalmente en manos del editor y traductor Jorge Giménez Bech.<sup>7</sup>

En una entrevista más reciente, Lertxundi ha aportado más detalles sobre su decisión de no autotraducirse:

---

<sup>7</sup>Manterola (2017a) cataloga de “semi-autotraducción” las traducciones hechas en colaboración entre Giménez Bech y Lertxundi, presentadas como alógrafas.

Nire planteamendua da: nire hizkuntzan planteatu behar ditut dauzkadan arazo narratiboak eta estilistikoak. Jakinaren gainean banago hemendik bi urtera lan hori gaztelaniara itzuliko dudala, dauzkadan arazo horiek aplazatu ditzaket, eta orduan itzulpen hori ez da itzulpen bat, baizik eta bertsio bat. [...] Irizpide hori muturrera eramanez gero, ez nuke euskaraz publikatuko euskaldun munduarentzat bakarrik den obrarik, beste publikoari inolaz ere interesatuko ez zaion lanik —adibidez, *Letrak kalekantoitik*—, baizik eta itzulgarriak bakarrik. Itzulgarriekin bakarrik ez du funtzionatzen literaturak, etxerako *pro domo* bakarrik diren obrak ere behar ditugu. Eta zeintzuk diren horiek? Zure hizkuntzaren beraren baitakoak direnak. [Mi planteamiento es este: tengo que plantear en mi lengua los problemas narrativos y estilísticos que contemplo. Si sé de antemano que dentro de dos años voy a autotraducir esa obra al castellano, puedo aplazar esos problemas, y entonces esa traducción no es una traducción, sino una versión. [...] Si llevamos ese criterio al extremo, no publicaría en euskera ninguna obra que se dirija en exclusiva al mundo vasco parlante, que no interesa en absoluto a ningún otro público —por ejemplo, *Letrak kalekantoitik*—, sino tan solo esos trabajos que son traducibles. La literatura no funciona solo con obras traducibles, también necesitamos obras que sean *pro domo*, solo para consumo interno. ¿Que cuáles son? Las que son propias de tu lengua.] (Lertxundi 2016)

Esta vez, a pesar de que la motivación estilística no se pierde del todo, la argumentación para rechazar la autotraducción se asemeja a la de Azurmendi, en cuanto se refiere a crear obras literarias exclusivamente para un público vasco parlante. Cabe subrayar que, aunque la postura política e ideológica mostrada por estos autores influya en su decisión de no autotraducirse, no hemos identificado ningún autor en las letras vascas que renuncie a que su obra sea traducida. Es decir, la renuncia a la autotraducción no conlleva la renuncia a ser traducido.

Entre los autores que renuncian a la práctica después de haberla probado, también hay quienes comparten la idea de Alberdi de que no por ser una persona bilingüe automáticamente se es un escritor bilingüe, como es el caso de Jon Arretxe. Aunque al principio él mismo intentase traducir sus obras, pronto se dio cuenta de que eran “malas traducciones”, por lo que dejó esa tarea en manos de profesionales (Erostarbe 2012). En lo que se refiere a sus novelas más recientes, Cristina Fernández se encarga de la traducción y la editorial Erein publica el libro en euskera y

el libro en castellano de manera simultánea. Al igual que Arretxe, Arantxa Urretabizkaia rechaza firmemente la opción de autotraducirse después de haber probado en qué consiste. A principios de los 80, una editorial catalana se interesó por la obra *Zergatik panpox*,<sup>8</sup> contrató a un traductor para que la tradujera directamente del euskera al catalán, pero al mismo tiempo le pidió a la autora que la tradujera al castellano “para facilitar la tarea del traductor”. Se trataba, por lo tanto, de una traducción con fines funcionales, ya que la intención primera no era su publicación. Aquella experiencia le hizo ver que el oficio de traducir requiere mucho esfuerzo y preparación: “y decidí que ya tenía suficientes oficios de los que poder vivir para ponerme a aprender otro” (Urretabizkaia 2011). Desde entonces, no ha vuelto a traducir literatura.

También encontramos el caso contrario: la primera vez que Miren Agur Meabe tradujo su obra al castellano, no se sentía segura con el resultado, por lo que Kepa Murua revisó el borrador de la autora. Tras aquella experiencia en colaboración, Meabe ganó confianza y ha trabajado de manera individual desde entonces (Manterola 2017b). Hay que recordar que Meabe es escritora y traductora profesional y que, además de sus obras, también ha traducido de manera alógrafa varios títulos de la literatura vasca, lo que puede influir en su práctica autotraductora (Arrula-Ruiz 2017).

Es difícil llevar a cabo un estudio cuantitativo de autores vascos que hayan rechazado la autotraducción después de haberla probado, ya que no son tantos los autores con un número cuantioso de traducciones en su haber; no hay, tampoco, testimonios suficientes para ilustrarlo, puesto que no es habitual conocer los detalles sobre el proceso de negociación de las traducciones (ofertas recibidas, elección del traductor, renuncia a la autotraducción, rechazo al mismo hecho de ser traducido, etc.). En estos casos, los investigadores nos vemos obligados a realizar suposiciones atendiendo al contexto y a los factores que puedan haber influido en la decisión de los autores. Por ejemplo, Edorta Jimenez tiene seis libros traducidos al castellano, obra de los traductores Bego Montorio (cuatro), Mikel Iriarte (uno) y Jose Luis Padrón (uno). Desconocemos si Jimenez

---

<sup>8</sup>En palabras de Urretabizkaia, en aquella época “la producción literaria en euskera no solía ser traducida” (2011), por lo que aquella muestra de interés hacia su obra fue bastante insólita.

ha tenido ofertas para autotraducir su obra y si, de ser así, las rechazó. Lo que podemos suponer es que, en comparación con otros autores vascos que cuentan con más de cinco obras traducidas al castellano, es el único que no ha probado lo que es traducir obra propia, por lo que cabría pensar que la no-autotraducción de sus obras se debe a una postura meditada.

Otro caso interesante es el de la asidua autotraductora Mariasun Landa, quien ha autotraducido todas sus obras de literatura infantil del euskera al castellano, veintiocho en total, pero escribió su primera novela para adultos en castellano (*La fiesta en la habitación de al lado*, 2007), una obra autobiográfica sobre su juventud en París, que se publicó simultáneamente con la traducción al euskera realizada por Jesus Mari Lasa. En palabras de Landa, en aquella época no hablaba ni escribía en euskera y los recuerdos de entonces le vienen en castellano o en francés, por lo que optó por el castellano para escribir esta obra (Azurmendi 2007). Sin embargo, desconocemos por qué no tradujo ella misma su obra al euskera, teniendo en cuenta que su lengua de escritura habitual es el euskera y que cuenta con una amplia experiencia autotraductora. Podría deberse a que la direccionalidad sea la opuesta en este caso, o que se trate de una obra para adultos, o al carácter autobiográfico de la obra.

En este punto, es importante considerar también que por mucho que uno renuncie a la autotraducción, a la responsabilidad principal del trasvase, es difícil desentenderse completamente del proceso traductor en el caso de literaturas minorizadas que se llevan a la lengua hegemónica. En la literatura vasca, muchos autores acaban revisando el texto traducido antes de la publicación (Ibarluzea 2015). Por ejemplo, tras explicar los motivos para no traducir su obra, Uribe admite que lee las traducciones al castellano, aunque no le gusta mucho meterse en la traducción: “Yo soy muy respetuoso. Hombre, si hay fallos, si ha entendido mal una frase o un giro, pues le digo ‘oye, esto no es así, quería decir esto otro’, pero si no, no me meto en la labor del traductor” (Uribe 2016). Urretabizkaia es de la misma opinión; ella es periodista, y no le agrada cuando la persona entrevistada trata de controlar el texto escrito, por lo que ella tampoco lo hace (Arrula-Ruiz 2016). La traductora Bego Montorio, quien ha traducido del euskera al castellano una veintena de libros, considera que los autores le han ayudado a mejorar el texto final. Puede decirse que los autores han desempeñado la labor de editor

en sus traducciones. Asimismo, Montorio dice que ella tiene la última palabra en sus traducciones, ya que es ella quien las firma (Montorio 2017). Con respecto a los aspectos formales de la publicación, según el grado de implicación de los autores en las traducciones, lo cual es difícil de identificar a simple vista, y según los intereses y criterios de las editoriales, esas traducciones con revisión autoral pueden ser presentadas como traducciones alógrafas, traducciones en colaboración o, sin más precisión, versiones en castellano.

Ahora bien, pensando en una posible tipología, en aquellos casos en que ambos el autor y el traductor alógrafo participen en el trasvase de su obra del euskera al castellano, cabría preguntarse si dicha colaboración se puede considerar como una renuncia a autotraducirse o se trata de un modo de seguir en contacto con la autotraducción.<sup>9</sup> Todo dependerá del grado de participación de cada una de las partes. En el supuesto de que un autor decidiera dejar en manos ajenas la labor de traducir su obra y posteriormente hubiera dado el visto bueno a la misma, es decir, si se trata de una traducción autorizada, entonces sí que podríamos hablar de renuncia; sin embargo, en los casos en que la participación del autor en el proceso traductor es más significativa, en forma de semiautotraducción (Dasilva 2016), sería más difícil decir que ha renunciado a la autotraducción.

## Observaciones finales

En este estudio se ha demostrado que, al igual que mencionaba Parcerisas con relación a la práctica autotraductora, tampoco el rechazo a la autotraducción puede considerarse una actitud estática, ya que puede variar en la trayectoria de los autores según cambien los factores externos e internos. Así lo hemos visto en el caso de Alonso, Sarrionandia, Alberdi y Meabe; los tres primeros rechazaron en un primer momento la autotraducción, aunque más tarde tradujeron

---

<sup>9</sup>Tal y como se ha demostrado, la colaboración entre un traductor alógrafo y un autotraductor puede ser de naturaleza muy diversa y puede asemejarse más a una autotraducción individual o a una traducción alógrafa. Véanse Manterola (2017a, 2018b) o Dasilva (2016) para más detalle sobre el tema.

alguna obra suya. En el caso de Meabe, la direccionalidad fue a la inversa, ya que en primera instancia realizó una autotraducción en colaboración y después continuó autotraduciendo en solitario. Aunque los autores bilingües sean libres de optar por autotraducirse o no y se trate de una decisión individual, en el caso del trasvase del euskera al castellano —donde el flujo de traducción es continuo y está en constante tensión con los sistemas hegemónicos con los que coexiste— la decisión de autotraducirse o no pasa a tener un efecto más allá de lo personal para influir directamente en el sistema literario y sus tendencias en las relaciones con otras lenguas. Así, hemos identificado razones sociopolíticas para rechazar la autotraducción que aducen el estatus minorizado del euskera frente a las lenguas hegemónicas con las que cohabita, y, a su vez, esa misma razón puede llevar a autores en lengua vasca a autotraducir sus obras, considerando que será la manera más fácil —si no la única— de ver su obra traducida.

Tal y como se ha demostrado en la presente aportación, es difícil deducir las razones reales que se esconden detrás de la no autotraducción o de la renuncia a la autotraducción, ya que, para los autores, hablar del proceso de negociación de una traducción no es lo más habitual. Asimismo, no nos ha sido posible realizar un estudio cuantitativo de autores vascos que hayan rechazado la autotraducción desde el comienzo o una vez de haberla probado. Sin embargo, creemos pertinente ahondar en este aspecto, ya que la no traducción aporta tanta información como la traducción sobre las relaciones interliterarias. Existen motivaciones personales y externas que se interrelacionan en el proceso de decisión. Sin embargo, se podría proponer que la elección de no autotraducirse tiene un componente más marcado en un contexto en que se potencia la participación de los autores en la traducción de su obra. Otra observación pertinente es que la mayoría ha probado la experiencia de autotraducirse, sobre todo en el caso de libros de literatura infantil. Por último, querríamos recordar que la renuncia a la autotraducción no tiene por qué estar directamente ligada con el rechazo absoluto a la traducción y difusión de una obra. De hecho, en este estudio no se ha identificado ningún autor vasco que rechace la traducción hacia otras lenguas, aunque sí es cierto que algunos muestran preocupación ante los posibles riesgos que entrañaría una exportación sistemática.



## Bibliografía

- Agirre Dorronsoro, Lorea. 2014. “Joxe Azurmendirekin solasaldia”. Jakin. <http://www.jakin.eus/memoria/solasaldiak/joxe-azurmendi/8> (última consulta 04/09/2018).
- Amorrortu Gómez, Estíbaliz, et al. 2006. “Autoitzulpenaren zenbait aspektu Unai Elorriagaren *SP-rako tranbia/Un tranvía en SP* lanean: XML azterketa literarioari aplikatuta”. *Oihenart* 22: 83–126.
- Anselmi, Simona. 2012. *On Self-translation: An Exploration in Self-translators' Teloi and Strategies*. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Ar Rouz, David. 2015. “De l'autotraduction à la traduction de soi : éléments de réflexion bretonne”. *Glottopol* 25: 103–123.
- Arrula-Ruiz, Garazi. 2016. “Deserria itzultzen. Lantegiaren kronika, 1.eguna”. *EIZIE*. [http://www.eizie.eus/Jarduerak/itzultzaile\\_berriak/iibb\\_kronika0620.pdf](http://www.eizie.eus/Jarduerak/itzultzaile_berriak/iibb_kronika0620.pdf) (última consulta 03/09/2018).
- . 2017. “What We Talk About When We Talk About Identity in Self-Translation”. *Ticntrre* 7: 1–21.
- . 2018. “Autoitzulpenaren teoria eta praktika Euskal Herrian/Theory and Practice of Self-translation in the Basque Country”. Tesis doctoral, Universidad del País Vasco UPV/EHU.
- Astiz, Iñigo. 2017. “Traizioa bikaintzen (itzulpengintzaz-autoitzulpengintzaz)”. Mesa redonda con Ixiar Rozas y Danele Sarriugarte, dentro del programa *KMko solasak*. Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea. [http://kmk.gipuzkoakultura.eus/eu/component/dmyoutubelist/?vId=-6tKJ7JIUU\\_w&v-Lista=PLqn6hpy8PMcE0elC5uziOzs1xvSQtIs9Y&pag=&pagToken=](http://kmk.gipuzkoakultura.eus/eu/component/dmyoutubelist/?vId=-6tKJ7JIUU_w&v-Lista=PLqn6hpy8PMcE0elC5uziOzs1xvSQtIs9Y&pag=&pagToken=) (última consulta 01/06/2018).
- Azurmendi, Nerea. 2007. “Mariasun Landa relata en primera persona el año en que su vida ‘tomó un nuevo rumbo’”. *El Diario Vasco*, 29 November. <https://www.diariovasco.com/20071129/cultura/mariasun-landa-relata-primera-20071129.html> (última consulta 31/08/2018).
- Beaujour, Elizabeth Klosty. 1989. *Alien Tongues: Bilingual Writers of the 'First' Emigration*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- Castro, Olga. 2011. “Apropiación Cultural en las traducciones de una obra (autotraducida): la proyección exterior de *Herba Moura*, de Teresa Moure”. En *Aproximaciones a la autotraducción*, ed. Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro, pp. 23–43. Vigo: Academia del Hispanismo.

- Cid Abasolo, Karlos. 2016. "Autotraducción literaria desde el vasco". *Revista de Filología Románica* 9: 177–192.
- Cordingley, Anthony, ed. 2013. *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. Nueva York: Bloomsbury.
- Dasilva, Xosé Manuel. 2009. "Autotraducirse en Galicia: ¿bilingüismo o diglosia?". *Quaderns. Revista de traducció* 16: 143–156.
- . 2010. "La autotraducción vista por los escritores gallegos". En *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, ed. Enric Gallén, Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, pp. 265–279. Berna: Peter Lang.
- . 2013. *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*. Berna: Peter Lang.
- . 2016. "En torno al concepto de semiautotraducción". *Quaderns. Revista de traducción* 23: 15–35.
- Domínguez, Marta. 2010. "Fenómenos de traducción frecuentes entre literaturas de una misma comunidad interliteraria específica". En *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, ed. Enric Gallén, Francisco Lafarga, y Luis Pegenaute, pp. 61–76. Berna: Peter Lang.
- Đurišin, Dionýz. 1993. *Communautés interlittéraires spécifiques 6: notions et principes*. Bratislava: Academie Slovaque des Sciences.
- Egia, Gotzon. 1999. "Anjel Lertzundi eta Jorge Giménez Bech: idazlea eta bere itzultzailea". *Senez* 21: 113–131.
- Elorriaga, Unai. 2008. "Idazlea itzultzaile". *Senez* 35: 177–182. <http://www.eizie.org/eu/Argitalpenak/Senez/20081028/elorriaga> (última consulta 12/02/2019).
- Erostarbe, Gorka. 2012. "Toure detektibea sortu du Jon Arretzek". *Berria*. [https://www.berria.eus/paperekoa/1484/032/001/2012-05-29/toure\\_detektibea\\_sortu\\_du\\_jon\\_arretzek.htm](https://www.berria.eus/paperekoa/1484/032/001/2012-05-29/toure_detektibea_sortu_du_jon_arretzek.htm) (última consulta 15/07/2018).
- Ettxeberria, Hasier. 2002. "Joseba Sarrionandia". In *Bost idazle Hasier Etxeberriarekin berbetan*, pp. 277–346. Irun: Alberdania.
- Ferraro, Alessandra y Rainier Grutman. 2016. *L'Autotraduction littéraire*. Paris: Classiques Garnier.
- Gentes, Eva. 2009. *Toujours infidèle—Writing from the Midzone: Dieliterarische Selbstübersetzung im 20. Jahrhundert*. Munich: GRIN.
- . 2013. "Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions". *Orbis litterarum* 68, no. 3: 266–281.
- . 2016. "'... et ainsi j'ai décidé de me traduire'. Les moments déclencheurs dans la vie littéraire des autotraducteurs". En *L'Autotraduction littéraire*, ed. Alessandra Ferraro y Rainier Grutman, pp. 85–101. Paris: Classiques Garnier.

- Grutman, Rainier. 2011. "Diglosia y traducción 'vertical' (en y fuera de España)". En *Aproximaciones a la autotraducción*, ed. Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro, pp. 69–91. Vigo: Academia del Hispanismo.
- . 2016. "L'autotraduction, de la galerie de portraits à la galaxia des langues". En *L'Autotraduction littéraire*, ed. Alessandra Ferraro y Rainier Grutman, pp. 39–63. Paris: Classiques Garnier.
- Hokenson, Jan Walsh y Marcella Munson. 2007. *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Ibarluzea, Miren. 2015. "The Translation Habitus of Contemporary Basque Writers". *Estudios de traducción* 5: 59–75.
- . 2017. *Itzulpengintzaren errepresentazioak euskal literatura garaikidean: eremuaren autonomizazioa, literatur historiografiak eta itzultzaileak fikzioan*. Bilbao: UPV/EHU.
- Krause, Corinna. 2005. "Translating Gaelic Scotland: The Culture of Translation in the Context of Modern Scottish Gaelic Literature". <http://www.aberystwyth.ac.uk/mercator/images/CorinnaKrause.pdf> (última consulta 03/09/2018).
- Lambert, José. 1999. "Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multiculturales". En *Teoría de los polisistemas*, ed. M. Iglesias, pp. 53–70. Madrid: Arco.
- Lertxundi, Anjel. 2016. "Anjel Lertxundirekin solasean", 11 March 2016. <http://uberan.eus/?gatzetan-gordeak/elkarrizketak/item/anjel-lertxundirekinsolasean> (fecha de última consulta 11/07/2019).
- López Gaseni, José Manuel. 2005. *Autoitzulpengintza euskal haur eta gazte literaturan*. San Sebastián: Utrisque Vasconiae.
- Manterola, Elizabete. 2011. "La autotraducción en la literatura vasca". En *Aproximaciones a la autotraducción*, ed. Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro, pp. 111–140. Vigo: Academia del Hispanismo.
- . 2012. *Euskal literatura beste hizkuntza batzuetara itzulia*. Bilbao: UPV/EHU.
- . 2014. *La literatura vasca traducida*. Berna: Peter Lang.
- . 2017a. "Collaborative Self-Translation in a Minority Language: Power Implications in the Process, the Actors and the Literary Systems Involved". En *Self-Translation and Power*, ed. Olga Castro, Sergi Mainer, y Svetlana Page, pp. 191–215. Londres: Palgrave Macmillan.
- . 2017b. "Autoitzulpena norbere larruan". Mesa redonda con los autores Miren Agur Meabe, Itxaro Borda e Iban Zaldúa moderado por Elizabete Manterola en el simposio *Autoitzulpena eremu diglosikoetan* celebrado en la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco UPV/EHU.

- <https://ehutb.ehu.eus/series/5a3a5e83f82b2b62518b45ea> (última consulta 15/06/2018).
- . 2018a. “Self-Translation from a Diglossic Perspective: The Reality of the Basque Country”. *Testo & Senso* 19: 1–18.
- . 2018b. “Evolución de la faceta (auto)traductora o de autor traducido. La casuística vasca actual”. *eHumanista/IVITRA* 13: 100–115.
- Montorio, Bego. 2007. “Euskal literatura gaztelaniaz. Itzulpena, autoitzulpena, bertsioak...”. *Senex* 32: 69–80.
- . 2017. “Idazle elebidunen itzultzailea: beste ikuspuntu bat”. comunicación oral en el simposio *Autoitzulpena eremu diglosikoetan*, celebrado en la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco, UPV/EHU. <https://ehutb.ehu.eus/video/5a3a70cdf82b2b69518b45cf> (última consulta 04/09/2018).
- Morys, Twm. 2003. “A Refusal to Be Translated”. *Poetry Wales* 38, no. 3: 55.
- Parcerisas, Francesc. 2002. “Sobre la autotraducción”. *Quimera: revista de literatura* 210: 13–14.
- . 2009. “De l’asymétrie au degré zéro de l’autotraduction”. *Quaderns. Revista de traducción* 16: 117–122.
- Ramis, Josep Miquel. 2014. *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*. Barcelona: Eumo.
- Rivas, Javier. 2013. “Una de las labores de la literatura es adelantarse a la verdad notarial”. *El País*. [https://elpais.com/ccaa/2013/03/16/pais-vasco/1363390444\\_972167.html](https://elpais.com/ccaa/2013/03/16/pais-vasco/1363390444_972167.html) (última consulta 04/09/2018).
- Santoyo, Julio-César. 2002. “Traducciones de autor: Una mirada retrospectiva”. *Quimera: Revista de Literatura* 210: 27–32.
- . 2010. “Autotraducciones intrapeninsulares: Motivos históricos, razones actuales”. En *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, ed. Enric Gallén, Francisco Lafarga, y Luis Pegenaute, pp. 365–380. Berna: Peter Lang.
- . 2013. “Autotraducción: ensayo de tipología”. En *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*, ed. Pilar Martino Alba, Juan Antonio Albaladejo Martínez, Juan Antonio, y Martha Pulido, pp. 205–221. Madrid: Dykinson, D.L.
- Sarriugarte, Danele. 2012. “Idazleak itzultzaile: Uxue Alberdi”. *clearazi*. <http://clearazi.eizie.eus/2012/10/19/idazleak-itzultzaile-uxue-alberdi/> (última consulta 01/02/2018).
- Uribarri Zenekorta, Ibon. 2013. “Pseudo-autotraducciones: Un caso en los orígenes de la novela en lengua vasca”. En *L’Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, ed. Christian Lagarde y Helena Tanqueiro, pp. 231–240. Limoges: Lambert Lucas.

- Uribe, Kirmen. 2016. “La traducción necesaria”. Conferencia inaugural de las jornadas *El ojo de Polisemo VIII* celebradas en la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco, UPV/EHU. <https://ehutb.ehu.es/video/58c67225f82b2b78268b4574> (última consulta 10/06/2018).
- Urretabizkia, Arantxa. 2011. “Escribir y traducir desde el País Vasco”. Transcripción de la conferencia impartida en el Instituto Cervantes de Madrid. [https://www.cervantes.es/imagenes/file/lengua/urretabizkaia\\_conferencia.pdf](https://www.cervantes.es/imagenes/file/lengua/urretabizkaia_conferencia.pdf) (última consulta 03/09/2018).
- Whyte, Christopher. 2000. “Against Self-Translation”. *Translation and Literature* 11, no. 1: 64–71.

# Saying “No” to Self-Translation: Reasons for Renouncing to Translate One’s Work in the Context of Asymmetric Relations Between Spanish and Basque

Garazi Arrula-Ruiz and Elizabete Manterola  
Agirrezabalaga

*Translated by Ana Elena Roby*

## Introduction

In the Spanish State, self-translation has a visible presence. Many writers translate their own work between one of the minority languages of the Peninsula and Spanish, which has given origin to a wide-ranging body of research on this practice (see, among others, the work of Julio-César Santoyo 2002, 2010, 2013; Xosé Manuel Dasilva 2009, 2010, 2013, 2016; Josep Ramis 2014; and Garazi Arrula-Ruiz 2016). This contribution intends to follow the same path, focusing on the translation

---

This contribution is based on the work carried out by the research group TRALIMA/ITZULIK (GIU 16/48), financed by the Universidad del País Vasco UPV/EHU and recognized by the Basque Government as a consolidated research group (IT1209-19).

---

G. Arrula-Ruiz · E. Manterola Agirrezabalaga (✉)  
Universidad del País Vasco UPV/EHU, Vitoria-Gasteiz, España  
e-mail: [elizabete.manterola@ehu.eus](mailto:elizabete.manterola@ehu.eus)

G. Arrula-Ruiz  
e-mail: [garazi.arrula@ehu.eus](mailto:garazi.arrula@ehu.eus)

© The Author(s) 2019

L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_8](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_8)

from Basque into Spanish. Research on self-translation in Basque literature has gained terrain in the past few years. José Manuel López Gaseni discussed its presence in children's and youth literature in his book *Autoitzulpengintza euskal haur eta gazte literaturan* (2005), and later Elizabete Manterola analyzed the details of this activity in the field of Basque literature translated into other languages (2011, 2012, 2014). The study of self-translation theory and practice in Basque literature is the main focus of Arrula-Ruiz's doctoral thesis (2018), and other authors have also written about this phenomenon (Amorrortu et al. 2006; Uribarri 2013; Santoyo 2002, 2010, 2013; Ibarluzea 2015; Cid Abasolo 2016).

To this day, self-translation studies have mainly focused on the analysis of self-translated works, but they have not yet explored other realities, such as works that could have been self-translated but whose authors preferred to have them translated allographically instead. In the belief that reflecting upon what authors have chosen not to self-translate can be equally important, we have chosen the rejection of self-translation as the main focus of this contribution.

Much has been written about why authors translate their own work, but not as much attention has been paid to why multilingual authors reject self-translation or do not repeat the experience after trying it a first time. Our goal is to observe the decision not to self-translate, a decision made in a very conscious manner within a context that promotes the author's participation in the creation of the target text, as is the realm of translation from Basque into Spanish. Since we are dealing with a case of transfer between languages in asymmetric positions, the option of self-translation many times becomes a necessity or an obligation if the author wants to see the work translated. Taking this context into account, we will analyze the literary trajectory of several contemporary Basque authors, to identify the moment in their career when the opportunity to self-translate their work into Spanish emerged, and to consider how and why they made the decision to reject this opportunity. We will also consider some of the implications that this rejection may have had in their careers. The information gathered here is only a small sample of the many authors who have said "no" to the proposal of translating their own work. It should also be considered that it is difficult to gather testimonies about this decision, as it is not something that tends to attract the attention of the media and the public.

## Self-Translation in Basque Literature

Multilingual authors of languages in contact, as are Basque and Spanish (or French), have the option of either self-translating their work or leaving the transfer in someone else's hands.<sup>1</sup> It is an individual decision, which responds to the needs or requirements of the moment, the position of the author regarding the practice of translation, and the concrete context of the work's translation, but, at the same time, this individual decision becomes something collective, since the sum of individual decisions will mark a trend in the transfer between the two languages. Because of this, we will also take into account relationships between the Spanish literary system and the Basque literary system, in order to identify the conventions that are characteristic of the literary transfer between them. This will help us locate the specific role performed by self-translation.

As we have highlighted in previous contributions (Manterola 2014; Arrula-Ruiz 2018), it is difficult to define what belongs to Basque literature and what does not, as there are Basque authors who create their work in Spanish or French, others who do so in Basque, and yet others who write in both languages. The category of Basque literature could include all authors who geographically belong to the Basque Country, or in a more restricted sense, it could refer to only those authors who write in Basque. It is difficult to establish clear limits. If we start from the assumption that a literary system is defined by the language it employs, it will be difficult to include those authors who write in more than one language in only one system. At the same time, in Basque culture, readers, writers, publishing houses, and the market are proficient in more than one language, and some of them function in different languages in their everyday life. On the other hand, employing the concept of national literature will also be problematic in a context where national limits do not coincide with linguistic limits. In the case

---

<sup>1</sup>Self-translations of Basque works can have Spanish as their target language in the case of Basque-Spanish authors and French, when they are Basque-French. In line with the general theme of this volume, this contribution will focus exclusively on the first group.



of Spanish literature, for instance, this denomination is sometimes used for everything that is produced within state limits (without discriminating the language used), but in most cases, it is more restrictively used to refer to what has been created in the Spanish language, so that works produced in such languages as Galician, Catalan, and Basque are excluded.

The literature created in Basque does not constitute a complete system, since it is relatively dependent on the Spanish literary system. According to José Lambert, “within literatures, as well as in daily activities, members combine different systems and sub-systems. This explains why so many literatures in multilingual societies are actually incomplete systems” (Lambert 1999, 68).<sup>2</sup> Domínguez (2010), in turn, applies to the Spanish context in which literary systems are interwoven Āurišin’s notion of specific inter-literary community (1993). The different literatures of the state form a poly-system made up by different strata, where several peripheric sub-systems coexist with the principal literature, acting with a different degree of autonomy. In the relations established among the different literatures that conform a specific inter-literary community, and also in those which are established with other external systems, it is common for Spanish to be used as a bridge to facilitate communication, which increases dependence on the central system. It is in this context where self-translation is situated, as an activity with broad presence that acts as a mediator among different peripheries or external relations. According to Dasilva, “Spanish literature tends to appropriate the works of peripheric literatures that have been self-translated into Spanish” (2009, 146). For this reason, self-translation becomes a double-edged sword: it can contribute to the diffusion of the work of a minority-language author as much as it can erase his or her linguistic and cultural identity.

There is no, to our knowledge, a detailed study on the global presence of self-translation in the Iberian realm, but thanks to concrete studies of its different peripheric literatures, we know of the existence of a considerable number of authors that self-translate their work in each

---

<sup>2</sup>All quotations in other languages have been translated into English [Translator’s note].

bilingual space. “The number of authors who have translated their own work into Spanish after the regional languages (Catalan, Galician, and Basque) acquired a co-official status in their respective Autonomous Communities easily surpasses the hundred” (Grutman 2016, 56). The institutionalized multilingualism that exists in the different autonomous communities facilitates a considerable exchange between Spanish and each of the co-official languages, and many works are rendered through self-translation (Manterola 2018a, 7). In fact, the official status of minority languages has given a strong impulse to the development of their literatures and, therefore, to the activity of self-translation. Although few self-translated books can be found since the beginning of the twentieth century, self-translation has increased in a continuous manner since the decade of the 1980s (Manterola 2014; Arrula-Ruiz 2018).

Dasilva (2009) and Rainier Grutman (2011) argue that the directionality of self-translations produced in the asymmetric exchange demonstrates their diglossic character. The most common form of production is represented by *supra-translations*, that is, translations made from the minority to the majority language (Grutman 2011, 83). This is the case in the different literatures of the Iberian territory (see Dasilva 2009 for Galician, Ramis 2014 for Catalan, and Manterola 2014 and Arrula-Ruiz 2018 for Basque). According to Grutman, *infra-self-translations*, those made from majority to the minority language, represent exceptional cases in the Spanish post-Franco era (2016, 62). In fact, in our research we have not identified any literary self-translation that has Basque as the target language.

The cultural exchange between Basque and Spanish takes place in the context of an asymmetric relationship that leads authors in the minority language (as well as other cultural agents) to maintain a relationship of dependence with the hegemonic language and to feel obligated to respond to the target culture’s requirements. In regard to literary translation, Spanish is the main target language of exported Basque works, with 46.68% of the total (Manterola 2014, 133). As we have indicated in previous works, Basque authors are encouraged to take care of the transfer of their work into Spanish. As Dasilva explains, “the endocentric voracity of the state demands that texts written in the peripheric

languages not only be translated into Spanish but also presented as true originals by means of self-translations” (Dasilva 2009, 146). His words can very well be applied to the Basque situation. It is not strange that over half of what is translated from Basque into Spanish is done by means of self-translation: according to the gathered data, self-translation is the translation mode chosen in 48.89% of transfers into Spanish, followed by allograph translation (34.29%) and collaborative self-translation (4.58%) (Manterola 2018a, 8).<sup>3</sup> The percentage of self-translations is increasing, since, in 2011, it constituted 39.67%, closely followed by allograph translation, with 38.53% (Manterola 2014, 139).

The typology of Basque self-translators is highly diverse. There are 181 authors who have had at least one of their works translated into Spanish. In total, 51 writers have never translated their own work, while 108 have at least translated one text. Another four authors have self-translated at least one work in collaboration with another translator—and in these cases, collaborative self-translation has been their only experience with self-translation. In another 18 instances, trustworthy information about who has translated the work into Spanish is missing. We can thus see that the number of self-translators doubles that of the authors who have never translated their own work into another language. Nevertheless, we must not assume that the former self-translate their work in a continuous manner. In fact, while to some of them it is more of a systematic activity, the majority of the authors who try self-translation only do so once or twice. Among surveyed self-translators, 55.55% has done so on a single occasion, while only five writers have self-translated ten or more books (Manterola 2018a, 11).

In this context, the term “self-translator” may be problematic, as it is used to designate authors who have translated a single work of their own as well as those who have translated more; similarly, it is applied to those who systematically translate their work as well as to those who have tried this practice once and then rejected it (Manterola 2018a, 11). In the following section, we will observe in detail the decision not to

---

<sup>3</sup>The remaining 12.24% corresponds to works that have not been classified, either for lack of information or because there is contradictory data.

self-translate, considering cases when there is an absolute rejection from the start of the author’s literary career as well as those in which there is a later rejection, consequence, for instance, of a bad experience.

## Renouncing Self-Translation

There is a large amount of bibliography surrounding the reasons that lead an author to translate his or her work as a conscious decision motivated by several factors. For instance, Eva Gentes (2009) refers to personal, literary, pragmatic, political, and economic factors, while Simona Anselmi (2012) identifies editorial, poetic, ideological, and economic/commercial reasons. In addition to the authors’ possible “desire to maintain the quality of their original in the Spanish version” (Dasilva 2010, 270), social and pedagogic reasons have also been identified, as David Ar Rouz points out in relation to works that have been self-translated from Breton: “this may be a way of taking into account the sociolinguistic environment in their literary production” (Ar Rouz 2015, 118). Therefore, it is not a surprise that some studies use two interrelated categories to classify motivations to self-translate: on the one hand, focusing on the author, personal motivations, and on the other, considering the literary system, external motivations (López Gaseni 2005; Ramis 2014; Arrula-Ruiz 2018).

According to Elizabeth Klosty Beaujour (1989), self-translation is always an option and not an obligation. However, there are multiple reasons behind the choice, and sometimes they are influenced by external motivations. Therefore, the optional quality of self-translation cannot always be asserted, especially in situations of diglossia and language contact (Manterola 2014, 79). Additionally, as author and self-translator Francesc Parcerisas (2002) warns, an author’s attitude before self-translation is not static; it can vary through his or her career, as external and internal factors change. Similarly, Gentes points out that classifications have too much of a static character, which prevents the consideration of change as a factor. The reasons that may have led someone to self-translation in the first place are not necessarily the same ones that motivate them to continue self-translating their books

(Gentes 2016, 88). As we will see, the same can be said regarding the reasons to reject self-translation.

With regard to Basque literature in particular, the motivations for self-translation are similar to those already identified by researchers in authors from minority languages and literatures in contact (Krause 2005; Castro 2011). One motivation that can be added to the list in the case of Basque authors is censorship, since, although the situation has changed, in the past it was a conditioning factor (Arrula-Ruiz 2018, 37).

Studies that gather and classify the reasons to reject literary self-translation are not many. Parcerisas mentions four types of writers, according to the position they adopt before self-translation. In the first place, there are the writers who do not want to translate their work despite being bilingual and capable of doing so: “they prefer not to become embroiled in the valuation that this activity implies, or in the necessary rereading and critical appreciation of the original; it is more satisfying for them to leave their translation in the hands of a good professional” (Parcerisas 2002, 13). Many of these writers do not recognize their work in the target language; they do not feel it as their own. Such is the case of Welsh author Twm Morys:

They really do lose so much in translation as to make the effort almost worthless, like passing around a bottle of non-alcoholic wine. Whenever I've seen pieces of mine in English, I've only dimly recognized them, like friends who've been in some terrible accident. (Morys 2003, 55)

Among Basque authors, the writer Unai Elorriaga identifies three reasons for not going back to the original work. In the first place, he signals the authors' feeling of not being able to carry out the work due to a lack of knowledge of the basic norms of translation. Uxue Alberdi, for example, has translated several works into Basque, but she does not consider herself fit to translate her works into Spanish, because she sees her bilingual skills as practical but not literary (Sarriguarte 2012). For this reason, her novel *Aulki-jokoa* (2009) was turned into Spanish allographically. Yet, after these declarations, the author did self-translate her children's book *Txikitzen zaretenean* (2013) from Basque into Spanish. In the second place, Elorriaga mentions lack of time as a possible

reason, since the majority of Basque authors need to have another profession in addition to writing. Another reason can be fatigue accumulated in the writing process, also in the case of authors who frequently self-translate. That is why Harkaitz Cano and Ixiar Rozas left the translation of some of their works into Spanish in the hands of another translator (*Twist* was turned into Spanish by Gerardo Markuleta and *Beltzuria*, by José Luis Padrón respectively). They had done self-translations previously, but in those particular cases, both mentioned fatigue and lack of sufficient strength to handle the transfer (Manterola 2018b, 106). In Rozas' words, “the book is the result of many years of work and I was sure I did not want to translate it myself, due to fatigue, on the one hand, but also because I knew it was a difficult book to translate, and it has been so” (Astiz 2017). Precisely after being questioned for the reason why he left the transfer into Spanish in the hands of another translator, Cano answered the following: “Sincerely, because I did not have the strength to undertake the work at the time, or to get back into a story of such magnitude” (Rivas 2013).

Lack of time and accumulated fatigue seem to respond to punctual factors and not to a constant position regarding self-translation. In Elorriaga's classification, the third and last reason is the fear that self-translation may lead to the creation of a different work (2008, 183). The temptation to create something different from the original text has been the motive to reject self-translation for years in the case of Jon Alonso: “I would be writing the book again, and I do not want that, because that is not the approach. If I translated it into Spanish, I would have to make something new, I would have to recreate the work, something like making a different version” (Montorio 2007). By mentioning that that should not be the approach, Alonso does not specify what the approach must be, and he does not seem to contemplate a “version” as a valid result of the process of self-translation. He also explains that the need for rewriting is motivated by the asymmetrical position of the languages involved. For instance, the lack of equivalent registers in both languages and their different literary and social traditions can be, as Alonso mentions, causes for rewriting (Montorio 2007, 71–73). Alonso is a professional translator who has translated other authors' works into Spanish and Basque. Recently, he did translate one of his novels

(*Zintzoen saldoan*, 2018) into Spanish, which manifests the dynamism of attitudes toward self-translation already signaled by Gentes. We do not know the motives that led Alonso to translate this work, and, since a comparative systematic study is lacking, we do not know, either, to what extent the translated product can be considered a “recreation.” We do know, however, that the asymmetric relation of the linguistic combination, the motive invoked by the author, has not changed.

Alberdi also expressed her concern with recreation when Alfaguara proposed publishing *Aulki-jokoa* (2009) in Spanish. The writer Miren Agur Meabe translated the work, and after sending the translation to a few readers, the editors replied that the novel was too fragmented and that this kind of literature was no longer in fashion, so the author was asked to develop some fragments. Alberdi refused, explaining that the novel was finished and published in its original language: “I clearly saw that this attitude was influenced by the marginal position assigned to the Basque language, of its lack of status. I am sure they would not dare to ask something like this to someone who writes in English” (Sarriugarte 2012). Here, it is important to note that although this was not a self-translation, the editors requested that the author participates in the creation of the text in Spanish, a situation that can be observed in other cases. If she had accepted, the translated product would possibly have been published as a second original, as is common in cases of translation with authorial collaboration (Arrula-Ruiz 2018, 41). Finally, as we mentioned earlier, *El juego de las sillan* (2012) was translated allographically, and it was released by a Basque publisher. We do not know if Alberdi has had further offers to translate her works, but in addition to the children’s book mentioned above, she has not carried out any other self-translations.

Both Alberdi and Alonso relate the asymmetric situation of the languages involved to the practice of self-translation. One of the best-known texts against self-translation is, without a doubt, “Against Self-Translation” by Christopher Whyte (2000), in which the author denounces that, in his case, self-translation was not an option but an imposition. Whyte mentions the urgent need to publish the original Welsh version along with its English translation in the case of poetry, something he does not understand considering the number

of translations that have English as a target language (2000, 69). He believes that self-translation is not innocent at all and that it tends to occur in situations of exile or marked linguistic and cultural dependence. Based on his experience in the Scottish sociolinguistic context, he argues that self-translation relegates the minority language to a position of servitude, especially in the case of bilingual editions, where the chronological order of the texts is unclear: “The practice of self-translation undermines the credibility of the original writing process” (Whyte 2000, 183). For this reason, Whyte stopped self-translating and publishing in bilingual editions. According to Gentes, in other cases writers find it difficult to choose their literary language, since by picking one they feel they are betraying the other. On these occasions, self-translation can be a way of avoiding this betrayal and expressing the bilingual character of the author, as well as a means to confront invisibility in the case of authors writing in minority languages. Yet, after a more exhaustive study, Gentes concludes that bilingual editions do not necessarily make the process of translation visible, since many times their paratexts do not indicate that it is a translation (Gentes 2013, 277), which certainly obscures the chronological order.

In this line, Parcerisas considers that occasionally translation can represent a threat for languages that would not survive unless their extreme vulnerability is completely respected. In cases of great asymmetry between languages, not translating can be an attempt at protection and linguistic loyalty:

If someone wants to read us, they [writers of minority languages who reject self-translation] seem to tell us, it is not us who are going to translate our work; it is the reader who must translate himself into our culture, into our literary field. (Parcerisas 2009, 121)

In a way, writer and philosopher Joxe Azurmendi’s attitude is similar to that identified by Parcerisas. More than attempting to protect the language, Azurmendi searches to strengthen the Basque imaginary. He does not reject all forms of translation, but he refuses to systematically translate his works, allographically or in any other way, until the Basque public has a “solid world of their own” (Agirre 2014). Azurmendi has



translated some of his texts into German, a language in which he also writes, and, of his more than a hundred publications in Basque, only two have been translated into Spanish (*Los españoles y los euskaldunes*, translated by Edorta Agirre, and *La violencia y la búsqueda de nuevos valores*, by Xabier Makazaga). To understand the temporary rigidity of his position,<sup>4</sup> one must consider that Azurmendi understands national construction in direct relation with linguistic and cultural autonomy.

Systematic translation into Spanish is also a cause of concern for writer Joseba Sarrionandia, despite the fact that he considers it necessary to translate from Basque into other languages:

If all literature of quality in Basque is promptly translated into Spanish, as it has been happening in the last years, and if Basque writers must always have Spanish as intermediary, I believe that the tendency of Basque literature to be an appendix of Spanish literature will increase, and then I don't know what the Basque literature will be useful for, perhaps for library provisions. (Etxeberria 2002, 333)

As in Alonso's case, the factors that dominated Sarrionandia's position seem to have changed, at least regarding his latest works. He is a consecrated author, with a long literary trajectory. From his beginnings at the start of the 1980s up to the year 2012, only one of his works had been translated into Spanish (by translator Bego Montorio), and now, in a short time three translations have been published. In 2012, the editorial house Pamiela published his essay *¿Somos como moros en la niebla?*, translated by Javier Rodríguez Hidalgo, in which the author added a large number of pages in comparison with the original Basque text. In 2016, there appeared *Hilda dago poesia? / ¿La poesía está muerta?*, a bilingual anthology of the poems he published in Basque between 1980 and 1995, for the first time accompanied by Spanish translations. It is a self-translation in collaboration with the volume's editor, Eva

---

<sup>4</sup>We speak of "temporary" rigidity, because his position responds to the current status of Basque language and culture; perhaps it should be considered "supposedly temporary," since it is unlikely that Basque will reach a symmetric status in relation to Spanish or French, at least in the next decades.

Linazasoro. That same year the translation of *Kolosala izango da* (*Será colosal*, 2016) was also published; it was made by Daniel Escribano. It is significant that the majority of translations of Sarrionandia’s works have been made into languages other than Spanish.<sup>5</sup> In fact, we consider the recent publication of Sarrionandia’s works in Spanish a direct consequence of the fact that he received the Euskadi Essay Prize, in 2011, for the work *Moroak gara behelaino artean?* In other words, the recognition of Sarrionandia’s work by public institutions opened the door for the Spanish translation.

Among bilingual Basque-French authors, the testimonies where they explain the reasons for rejecting self-translation are more limited (as is the production of French self-translations of Basque texts). Concretely, the author Ur Apalategi is the only one who expresses his rejection of self-translation, and he does so by invoking ethical and political reasons:

In principle, I prefer to dedicate my time to creating, and not to translating. It seems to me that systematizing self-translation in a general manner is bad for Basque literature. I believe it is an ethic-political matter. I would have no trouble practicing self-translation into another minority language. The problem is that languages are immersed in power relations, and it is not the same to translate into one language or another. Self-translation has systemic and political consequences and effects. (Ibarluzea 2017, 129–130)

The quest to normalize the literary system in Basque and the desire to assimilate its inter-literary relations to those of the hegemonic cultures are, to Kirmen Uribe, the main reason to leave the translation of his works in the hands of another person. He expressed this in a conference where he admitted that he can afford to request his publishers to search for a professional translator. His international recognition and his position as an author of reference in the Basque and Spanish literary systems allow him to do so—this is something that, for economic reasons and for reasons of status, not many Basque authors can say. “There are other

---

<sup>5</sup>Sarrionandia has had six books translated into Catalan, three into Italian, two into German, a poetic anthology into Galician, and a children book into English.

reasons too; I believe that if one self-translates, in the end, the Spanish version becomes the Vulgate,<sup>6</sup> and this is something that [...] does not satisfy me. I believe that, if possible, the version that must be translated is the Basque version” (Uribe 2016). According to the ELI catalog, in the case of Uribe’s works the source version for translations into some of the Balkan languages has been Spanish, but numerous translations have also been made from Basque (into English, French, Japanese, and Galician, among others). Uribe has participated in some of his translations into Spanish, such as that of his collection of poems *Mientras tanto dame la mano* (2004) in collaboration with Ana Arregi and Gerardo Markuleta. As in Alberdi’s case, the only self-translation Uribe made into Spanish is a children’s book (*No soy rubia*, 2004), perhaps because this is a genre often considered less prestigious or easier to translate. However, unlike Alberdi, Uribe is familiar with the Spanish literary language and he also writes brief texts in the hegemonic language.

In fact, there are other examples of authors who do not feel capable of translating their work into Spanish, even after having tried self-translation. In Basque literature, Anjel Lertxundi is one of the most notable cases of an author who refuses to translate his own work because of the belief that his effort should be dedicated to work on his style and literary language in a single language. In his entire career, since he began publishing in 1970, he has translated only one of his short stories into Spanish, “Lur hotz hau ez da Santo Domingo” (Egia 1999, 113). This experience led him to realize what the practice of self-translation was about and what problems the translated text entailed (Manterola 2017a, 200). The Spanish text was a work in progress of the original text in Basque: “If I have spent my entire life elaborating a personal style in one language, why should I start translating my books if I already know that the style to which I aspire will then be completely neutralized?” (Egia 1999, 114 and 120). Since then, Lertxundi has preferred to leave the

---

<sup>6</sup>Uribe assigns the status of Vulgate to the version that (like the Latin version of the Bible attributed to Jerome) becomes the one from which translations into other languages are made. Here, he is referring to the unpublished modified version in Basque that became the source for the English translation of his first novel (*Bilbao-New York-Bilbao*).

task of translating his works into Spanish in the hands of others, primarily those of the editor and translator Jorge Giménez Bech.<sup>7</sup>

In a more recent interview, Lertxundi has granted more details regarding his decision not to self-translate:

I have to pose in my language the narrative and stylistic problems that I face. If I know beforehand that in two years I will self-translate this work into Spanish, I can postpone these problems, and then that translation is not a translation but a version. [...] If we take this criterion to an extreme, I would not publish any work in Basque, exclusively directed towards the Basque-speaking world, in which no other audience is absolutely interested (for example, *Letrak kalekantoitik*); instead, I would only publish those works that are translatable. Literature does not work only with translatable works; we also need works that are *pro domo*, only for internal consumption. Which are these? The ones that belong in your own language. (Lertxundi 2016)

This time, despite the fact that the stylistic motivation is not completely lost, the argument to reject self-translation is similar to Azurmedi's in that it contemplates the creation of literary works exclusively for a Basque-speaking public. It should be noted that, although these authors' political and ideological position influences their decision not to self-translate, we have not identified any Basque author who has completely rejected the translation of his or her work. This means that the rejection of self-translation does not imply a rejection of translation.

Among the authors who reject self-translation after having tried it, there are also those who share Alberdi's idea that being a bilingual person does not automatically imply being a bilingual writer. This is the case of Jon Arretxe. Although he initially tried to translate his works himself, he soon realized that he produced “bad translations,” and he decided to leave this task in the hands of professionals (Erostarbe 2012). Regarding his most recent novels, Cristina Fernández is in charge of their translation and the editorial house Erein publishes the books in Basque and in Spanish simultaneously. Like Arretxe, Arantxa

---

<sup>7</sup>Manterola classifies as “semi-self-translations” the collaborative translations of Giménez Bech and Lertxundi, which are normally presented as allograph (2017a).

Urretabizkaia firmly rejects the option of self-translation after having learned what it involves. At the beginning of the 1980s, a Catalan publisher became interested in the work *Zergatik panpox*<sup>8</sup> and hired a translator to directly translate it from Basque to Catalan, but at the same time, the author was asked to translate it into Spanish “to facilitate the translator’s task.” It was a functional translation, since it was not intended for publication. The experience made the author see that the job of translating requires much effort and preparation: “I decided that I already had learned enough skills with which I could make a living and did not need to start learning another” (Urretabizkaia 2011). Since then, she has not translated literature again.

We also find the opposite case: the first time that Miren Agur Meabe translated her work into Spanish, she did not feel confident about the results, so Kepa Murua revised her draft. After that collaborative experience, Meabe gained confidence and she has worked in an individual manner ever since (Manterola 2017b). It must be remembered that Meabe is a writer and professional translator and that, in addition to her own works, she has translated many titles of Basque literature in an allograph manner, which can influence her practice of self-translation (Arrula-Ruiz 2017).

It is difficult to carry out a quantitative study of Basque authors who have rejected self-translation after having tried it, as there are not many authors who have produced a large number of translations; there are not enough testimonies to illustrate the decision, either, because it is not easy to learn the details about the translation’s negotiation process (received offers, selection of a translator, rejection of self-translation, refusal to being translated in the first place, etc.). In this situation, researchers have to make assumptions regarding the context and other factors that may have influenced the author’s decision. For instance, Edorta Jimenez has had six books translated into Spanish, by the translators Bego Montorio (four), Mikel Iriarte (one), and Jose Luis Padrón (one). We do not know whether Jimenez has had offers to self-translate his work and, if this is the case, whether he rejected them. What we can assume is that, among Basque authors who have had more than

---

<sup>8</sup>In Urretabizkaia’s words, at that time, “the literary production in Basque was not frequently translated” (2011), which makes the interest in her work quite remarkable.

five works translated into Spanish, he is the only one who has not tried self-translating his own work. This leads us to think that it is a conscious choice.

Another interesting case is that of the frequent self-translator Mariasun Landa, who has self-translated all of her children’s books from Basque to Spanish, twenty-eight in total, but wrote her first novel for adults in Spanish. Titled *La fiesta en la habitación de al lado* (2007), it is an autobiographic work about her youth in Paris, which she published simultaneously with the translation in Basque made by Jesus Mari Laso. In Landa’s words, in those days she did not speak or write in Basque and, therefore, those memories come to her in Spanish or French, which is why she opted to write this work in Spanish (Azurmendi 2007). Nevertheless, we do not know why she did not translate her work into Basque herself, considering that this is her habitual language of writing and that she is an experienced self-translator. Possible reasons include the different directionality in this case, the fact that it is a work for adults or the autobiographic character of the work.

At this point, it is also important to consider that even when one may renounce self-translation, it is difficult to completely detach oneself from the translating process in the case of minority literatures that are translated into the hegemonic language. In Basque literature, many authors end up revising the translated text before its publication (Ibarluzea 2015). For example, after explaining the motives for not self-translating his work, Uribe admits to reading the Spanish translations, even though he does not like to become involved in the process: “I am very respectful. Sure, if there are errors, if a phrase or a turn has been misinterpreted, well, I say ‘hey, this is not what I meant, I wanted to say this instead’; otherwise, I do not interfere in the translator’s work” (Uribe 2016). Urretabizkaia has the same opinion; she is a journalist and does not like when the person being interviewed tries to control the written text, and therefore, she does not do it either (Arrula-Ruiz 2016). The translator Bego Montorio, who has translated some twenty books from Basque into Spanish, considers that the authors have helped her improve the final text. They have taken on the role of editors of her translations. Likewise, Montorio says she has the last word in her translations, for she is the one who signs them (Montorio 2017). Regarding

the formal aspects of publication, according to the level of implication of the authors in the translation, which is difficult to identify at first sight, and according to the interests and criteria of the publishers, translations revised by the authors can be presented as allograph translations, collaborative translations, or simply as Spanish versions.

Now, thinking of a possible typology, in cases in which both the author and the allograph translator participate in the transfer of the work from Basque to Spanish, we have to consider whether the collaboration can be taken as a rejection of self-translation or as a way of remaining in contact with self-translation.<sup>9</sup> It all will depend on the level of participation of each party. Assuming that the author had decided to leave the translation in someone else's hands and then given his or her approval (that is, if we are dealing with an authorized translation), then we may speak of renouncement; however, in the cases where the author's participation in the translation process is more significant, taking the form of a semi-self-translation (Dasilva 2016), it would then be more difficult to say that he or she has renounced self-translation.

## Final Remarks

This study has demonstrated that, as Parcerisas mentioned in relation to the choice of self-translation, the rejection of self-translation cannot be considered a static attitude, either. The author's position can vary through his or her career, depending on internal and external factors. We have seen this dynamism in the cases of Alonso, Sarrionandia, Alberdi, and Meabe; the first three authors initially rejected self-translation, but they later translated some of their own works. In the case of Meabe, the directionality was inverse, as she initially participated in a collaborative self-translation and then continued self-translating on her own. Although bilingual authors are free to choose whether or not to self-translate, and this is an individual decision, in the case of the

---

<sup>9</sup>Collaboration between an allograph translator and a self-translator can take on diverse forms, and it can be closer to an individual self-translation or to an allograph translation (Manterola 2017a, 2018b; Dasilva 2016).

transfer from Basque to Spanish—where the flow of translation is continuous and it is constantly in tension with the hegemonic systems with which it coexists—the decision to self-translate or not begins to have an effect beyond the personal sphere: it directly influences the literary system and its tendencies in the relationships with other languages. In this way, we can identify sociopolitical reasons to reject self-translation, which relate to the status of Basque as a minority language against the hegemonic languages with which it coexists. At the same time, this reason can lead Basque authors to translate their works, considering that it is the easiest—if not the only—way to see their work translated.

As the present contribution has shown, it is difficult to deduce the real reasons hiding behind the rejection of self-translation or its renouncement, since authors do not usually speak about the process of negotiating a translation. We have not been able, either, to perform a quantitative study of Basque authors who have rejected self-translation from the beginning or after they have tried it. Yet, we believe in the value of continuing to study these aspects, since the refusal to translate grants as much information about inter-literary relationships as do translation cases. Personal and external motives always become inter-related in the decision-making process, but it could be proposed that choosing not to self-translate has more weight in a context that promotes the participation of authors in the translation of their own work. Another pertinent observation is that the majority of Basque authors have tried the experience of self-translation, above all in the field of children's literature. Lastly, we would like to highlight that the rejection of self-translation does not have to be directly linked to the absolute rejection of translation and the diffusion of a work. In fact, this study has not identified any Basque author who refuses to have his or her work translated into other languages, even when some of them show concern regarding the possible risks of a systematic exportation.



## **Bibliography**

See Bibliography on pp. 261–265.



# La autotraducción del texto traducido alógrafamente. *Nos pagos de Huinca Loo*, de Xavier Alcalá

Xosé Manuel Dasilva

En otras ocasiones hemos puesto ya de relieve nuestro convencimiento de que el Estado español proporciona un escenario de interés extraordinario para profundizar teóricamente en el hecho autotraductor, más allá de la mera descripción de casos concretos (Dasilva 2011, 2013). Desde el exterior, Alessandra Ferraro y Rainier Grutman también subrayaron “el lugar central que ocupa España, actualmente uno de los principales focos de actividad traductora, en los estudios sobre este tema” (Ferraro y Grutman 2016, 9). Tal situación favorable se fundamenta en buena medida en el reconocimiento oficial alcanzado por la fecunda realidad plurilingüe de dicho espacio geográfico, plasmado de forma explícita en la Constitución de 1978.

En cierta oportunidad, nos pareció hasta adecuado proponer la existencia de una autotraductología ibérica como “posible disciplina” (Dasilva 2010, 265). Este marco privilegiado para el estudio de la autotraducción fue caracterizado por Julio-César Santoyo de manera

---

X. M. Dasilva (✉)

Universidade de Vigo, Pontevedra, España

e-mail: [jdasilva@uvigo.es](mailto:jdasilva@uvigo.es)

© The Author(s) 2019

L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_9](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_9)

expresiva: “Mi propio país, España, cuenta hoy con cientos (literalmente, cientos) de autotraductores entre el vasco, el catalán o el gallego, de un lado, y el español, del otro” (Santoyo 2004, 225). Paola Desideri, a su vez, hizo hincapié en la conexión perceptible en el Estado español entre el dinamismo de la investigación en torno a la autotraducción y la extensa cantidad de autotraductores: “Dada la condición de plurilingüismo institucionalizado que caracteriza al país ibérico, en España la investigación científica sobre la autotraducción se encuentra decisivamente avanzada” (Desideri 2012, 11–12).

Efectivamente, Galicia, el País Vasco y Cataluña conforman un mosaico de indudable valor para adentrarse en la autotraducción, a pesar de que cada uno de estos ámbitos posee rasgos privativos. Así, por facilitar algunos detalles, a grandes líneas cabría señalar particularidades en lo referente a la autotraducción vasca. La primera de ellas se asienta en la profusión de reflexiones de los autotraductores, a diferencia de lo que sucede en Galicia y en Cataluña. Se observa incluso que no es infrecuente que los autores vascos que se vierten a sí mismos sean proclives a abordar la autotraducción como motivo temático en las propias ficciones.

Una segunda particularidad de la autotraducción en el País Vasco es la cronología reciente de sus expresiones, ya que se ha venido desarrollando en especial durante los últimos treinta años. Salta a la vista una tradición autotraductora vasca, pero la misma es menos prolongada que la que se ha dado en Galicia y Cataluña. La tercera particularidad radica en la publicación de los textos autotraducidos mayoritariamente dentro de las fronteras del País Vasco, lo que hace que convivan quienes se aproximan al texto escrito en euskera y los que leen el texto autotraducido al español. Una cuarta particularidad que se vislumbra, en fin, es que la autotraducción vasca contempla dos lenguas de llegada, no una sola: en el sur de su territorio —Hegoalde—, el español; en el norte —Iparralde—, el francés.

A partir del mapa autotraductor tan fértil que depara el Estado español, la verdad es que no debe sorprender que se hayan diseñado tipologías con el propósito de trazar los contornos de este clase de traducción. Puede hacerse mención de las sugestivas propuestas confeccionadas por María Recuenco Peñalver (2011), Julio-César Santoyo

(2012), y Josep Miquel Ramis (2014). En lo que a nosotros se refiere, desde la exploración de la actividad autotraductora en Galicia, donde esta práctica se revela abundante y heterogénea, hemos procurado abstraer conceptos como la *autotraducción transparente* y la *autotraducción opaca* (Dasilva 2011), la *semiautotraducción* (Dasilva 2016), la *traducción alógrafa con colaboración del autor* (Dasilva 2017) y la *autotraducción como versión prototípica* (Dasilva 2018a).

En el presente trabajo, adoptando como punto de partida nuevamente el panorama gallego, el objetivo consistirá en esbozar, desde una perspectiva global, un concepto más que designamos como *autotraducción del texto traducido alógrafamente*. Con arreglo a nuestra formulación, este se aplica a aquella traducción efectuada por el autor de una obra ya vertida por un traductor alógrafo al mismo idioma. Se trata de una noción que es preciso disociar de otras que igualmente hemos delineado, como las denominadas *retraducción del texto autotraducido* —traducción por parte de un traductor alógrafo de una obra llevada previamente por el autor a esa lengua—, *reautotraducción del texto autotraducido* —nueva traducción del autor de una obra antes traducida por él a la misma lengua— y *retroautotraducción del texto autotraducido* —traducción del autor a la lengua de la que partió tomando como base el texto autotraducido a la lengua de llegada—.

Para ilustrar el concepto *autotraducción del texto traducido alógrafamente*, prestaremos atención como estudio de caso al magnífico ejemplo que brinda una novela de Xavier Alcalá, conocido narrador gallego de dilatada carrera. Un libro suyo, *A nosa cinza*, se ha consagrado como uno de los más leídos de la literatura gallega de todos los tiempos no por casualidad. La obra en cuestión es *Nos pagos de Huinca Loo*, primero editada en gallego (1982), cuyo argumento se desenvuelve en tierras del sur de la provincia de Buenos Aires (Alvaredo 1983, 249), exactamente en la localidad de Orense, donde se ubica el emplazamiento que los antiguos pobladores indios llamaban Huinca Loo, rebautizado luego como Cristiano muerto.

La producción literaria de Alcalá está estrechamente relacionada con el universo argentino, como lo certifican otros títulos de su autoría entre los que hay que citar *Cárcere verde* (1990), *Latitude austral* (1991), *Contos das Américas* (1992), *Alén da desventura* (1998) y *The making off*

(2018), última novela que ha publicado hasta ahora. El protagonista de *Nos pagos de Huinca Loo* es Don Santiago de Castro Williams, hijo de un gallego, de nombre Don Luis de Castro Arias, pionero en la colonización de aquellos parajes. En una entrevista, al responder a la pregunta de cómo había descubierto el país americano en la condición de escritor, Alcalá apelaba a su vínculo matrimonial: “Ante todo, soy argentino consorte” (Vázquez 1994).

En lo que atañe a la obra de la que se ocupa nuestra contribución, es forzoso apuntar que *Nos pagos de Huinca Loo* fue transportada inicialmente al español por un traductor alógrafo, Antonio Santamarina, bajo el título *Cristiano muerto* (1983). Años más tarde, Alcalá afrontó una nueva traducción titulada *Huinca Loo. Un arroyo en la frontera* (2016). Se da la circunstancia de que el autor, entre la traducción alógrafa y la autotraducción, había emprendido un minucioso proceso de reescritura de la obra en gallego, cuyo resultado se entregó a los lectores preservando el título original *Nos pagos de Huinca Loo* (1992).

Es pertinente hacer notar que tanto la *autotraducción del texto traducido alógrafamente* como la *retraducción del texto autotraducido* constituyen, al fin y al cabo, dos modalidades de *retraducción*, con la peculiaridad de que ambas surgen en la esfera de la autotraducción, no de la traducción alógrafa, donde por descontado es más común llevar a cabo versiones reiteradas de un texto al mismo idioma. Ante la imprecisión que a veces afecta, todavía en la actualidad, al término *retraducción*, suscribimos plenamente la definición acuñada por Yves Gambier, según el cual “sería una nueva traducción, en una misma lengua, de un texto que ya ha sido traducido, completamente o en parte” (1994, 413). Análoga es la descripción suministrada por Juan Jesús Zaro Vera, para quien se trata de la “traducción total o parcial de un texto traducido previamente” (2007, 21). Resulta oportuno puntualizar que fronteriza con la retraducción se sitúa la *traducción revisada*, donde se respeta en grado más elevado una traducción antecedente (Ortiz Gozalo 2004).

En este contexto, y con carácter preliminar, es indispensable interrogarse sobre los motivos que conducen en general a acometer una retraducción, a fin de delimitar a continuación las razones que originan la *autotraducción del texto traducido alógrafamente*. Lawrence Venuti se refirió a móviles variados para explicar las nuevas versiones,

como el envejecimiento del lenguaje de las traducciones o la aparición de interpretaciones divergentes del texto trasladado. Venuti invocó también la mudanza de rango, en la cultura receptora, de la obra traducida repetidamente, al pasar de una posición marginal a un lugar central, así como la influencia de eventualidades económicas que harían más costoso adquirir los derechos de una anterior versión (Venuti 2004).

Por su parte, Jan Willem Marthijssen enfatizó que la retraducción acostumbra a obedecer al anhelo de singularizarse artísticamente, “como resultado de los conflictos entre las normas de diferente gente”. Este mismo autor aseguró que la razón de una retraducción, bastante a menudo, estriba en el afán de perfeccionar sin más las versiones existentes: “En esta línea de pensamiento, la retraducción consistirá en una mejora de las traducciones anteriores” (2007, 17). Por otro lado, puede evocarse la idea planteada por Elisabeth Tegelberg sobre lo que supone una traducción como acto de lectura individual del texto de partida: “Muchos son los que han subrayado el rol de mensajero del traductor: éste interpreta el texto original de la misma manera en que el actor interpreta un libreto o el músico una partitura” (2011, 452).

Con el objeto de demarcar la retraducción, Anthony Pym discernió entre “retraducción pasiva” y “retraducción activa”. La primera no surge con el ánimo de competir con otra versión, sino que está subordinada a contingencias fundamentalmente de índole temporal o geográfica. Por el contrario, la segunda suele coincidir con otras traducciones, con las que pretende rivalizar a través de una estrategia de actuación voluntariamente elegida. A juicio de Pym, este género de retraducciones reviste sin discusión un interés más grande: “El estudio de la retraducción activa parece entonces estar en mejor posición para proporcionar información sobre la naturaleza y el funcionamiento de la traducción misma, de su particular gama de dificultades, sin subordinar ciegamente la causalidad a las normas de la cultura meta” (1998, 84).

Por lo demás, Elżbieta Skibińska distinguió entre factores “externos” e “internos”, en consonancia con un criterio principalmente taxonómico, para justificar la retraducción. Del primer tipo, formaría parte, por ejemplo, “la necesidad de una reactualización del texto traducido”. En el segundo grupo se incluiría, de manera opuesta, “el proceso de integración de la obra traducida en la cultura de llegada, proceso que se

puede dar en varias etapas” (2007, 2–3). Además, es imprescindible no omitir aún la valoración de Şebnem Susam-Sarajeva, quien concluyó que las retraduccionen no raramente se supeditan a un porqué difícil de identificar, al apartarse de las causas habituales (2003, 5).

En cuanto a las razones específicas de la *autotraducción del texto traducido alógrafamente*, conviene resaltar que no siempre son idénticas a las que dan lugar a la *retraducción del texto autotraducido*. En esta última, y a propósito de la caducidad de las versiones en contraste con la supuesta permanencia de los originales, Santoyo precisamente acentuó que “hay un único caso en que las traducciones usurpan realmente la autoridad del original, la usurpan y la comparten: son las autotraducciones” (Santoyo 1997, 65). Gambier se preguntó, no por azar, en lo tocante al reto que implica enmendar la plana a un autotraductor: “¿Qué sucede con las autotraducciones (Strindberg, Nabokov, J. Green, Beckett...), los textos multilingües (J. Joyce, E. Pound...): son retraducibles y bajo qué condiciones?” (Gambier 1994, 414).

Se hace complicado concebir, en primera instancia, que un traductor alógrafo opte por transferir un texto ya traducido por el propio autor a la misma lengua, aunque tal cosa no deje de producirse de vez en cuando (Dasilva 2013). Y es que, como recalcó David Levey, “el autotraductor tiene un estatus completamente diferente en comparación con el del traductor independiente. Es humano, pero su traducción es infalible” (1995–1996, 54). Menos desconcierto provoca, lógicamente, que un autor resuelva trasplantar un texto de su propiedad antes puesto en ese idioma por un traductor alógrafo. Para elucidar el fundamento de la *autotraducción del texto traducido alógrafamente*, es de utilidad lo que Eva Gentes comentó acerca de una especie de descontento del autor con la labor de otra persona: “No es raro que los autores bilingües se sientan insatisfechos con las traducciones alógrafas de su obra” (2016, 89).

A este respecto, corresponde traer a colación la experiencia reveladora del narrador Terenci Moix con su novela en lengua catalana *El dia que va morir Marilyn* (1969), titulada en español *El día que murió Marilyn* (2000). Al parecer, el autor terminó en 1965 una versión primitiva en este segundo idioma llamada *El desorden*, que quedó inédita (Tietz 2002, 84–87). Cuatro años más tarde, se dio al público el texto en

catalogado con el referido título *El día que va morir Marilyn* (1969), que fue transvasado al español por el traductor José Miguel Velloso en 1970. Disconforme con la versión alógrafa, a pesar de que no había dejado de participar en ella, Terenci Moix procedió en español a una sistemática poda lingüística y estilística catorce años después, operación esta en la que restituyó pasajes censurados en su momento. Seguidamente, rehízo en catalán la novela a partir de la primera edición en la misma lengua, siendo calificada la nueva redacción de “edición definitiva” (1996).

Nuestro texto, *Nos pagos de Huinca Loo*, ofrece un paralelismo claro justamente con lo acontecido en *El día que va morir Marilyn / El día que murió Marilyn*. Se impone hablar de un primer texto primigenio en gallego (TP1, de aquí en adelante), del cual se hizo una traducción alógrafa con el título *Cristiano muerto* (T-Ta). Al cabo de diez años, Alcalá remodeló otra vez en lengua gallega aquella versión, generando un segundo texto primigenio (TP2). Tras un lapso tampoco breve, en concreto casi un cuarto de siglo, el autor puso en lengua española esta redacción en forma de texto autotraducido, ahora como *Huinca Loo. Un arroyo en la frontera* (TA).

Algo que merece ser destacado es que, en el apartado de las dedicatorias de esta edición, el autor mostraba su gratitud al traductor del primer texto primigenio: “A Antonio Santamarina, que tradujo al castellano criollo la primera versión de la historia con acierto de gallego de ida y vuelta, entre el Arco Ártabro y el Plata”. Esto quiere decir que Alcalá no discordaba de la tarea de Antonio Santamarina, escritor y político gallego residente en Argentina desde inicios de la década de los 50, quien había aseverado en el preámbulo de la traducción alógrafa: “Con esta traducción de *Cristiano muerto* —*Nos pagos de Huinca Loo*, en su original en idioma gallego— queremos llegar a los lectores de habla castellana, principalmente a los hermanos argentinos, y como un homenaje a su Patria” (Santamarina 1983, 10–11). Con el consentimiento de Xavier Alcalá, según lo expresado por este en una entrevista que mantuvimos con él —la cual nos ha sido de gran ayuda, y que agradecemos sinceramente—, el traductor empleó como lengua meta un español criollo rioplatense. Esta característica fue conservada ulteriormente en la autotraducción, aunque se intentó evitar que la audiencia familiarizada con un idioma menos marcado rechazase esos tintes locales.



A estas alturas de su vida literaria, esta no era la primera vez que Alcalá se traducía personalmente, ya que nos hallamos ante un auto-traductor de trayectoria contrastada (Alcalá 1997). En efecto, algunos libros suyos se tradujeron alógrafamente del gallego al español, como *Fábula* (1980) / *Fábula* (2011), *Código Morse* (1996) / *Código Morse* (1997) y *Entre fronteiras* (2004) / *Entre fronteras. Evangélica memoria* (2006). El propio novelista no es ajeno al cultivo de la traducción alógrafa, habiendo traspasando al gallego *Treasure Island*, de Robert Louis Stevenson, como *A illa do tesouro* (1984) —versión de éxito duradero—, y *A Study in Scarlet*, de Arthur Conan Doyle, *Estudio en escarlata* (1986) en este idioma.

Otro pormenor esencial es que Alcalá no rehúye colaborar con los traductores de sus obras, de acuerdo con lo que nos transmitió en la entrevista con anterioridad mencionada. Lo hizo en las versiones españolas de *Fábula*, *Código morse* y, primordialmente, *Entre fronteiras*. Trabajó mano a mano, además, con las personas que pusieron en inglés *Hotel Damasco* (1995) —traducción difundida en la revista *Brit Es Magazine*— y en francés *Verde oliva*. Alcalá concibe el fenómeno traductor, por lo que nos ha dicho, como un quehacer mental que obliga a sustituir una máscara por otra, a ponerse en el sitio de quien ve las cosas bajo un prisma diverso, aunque sea entre lenguas afines. En lo que concierne a la versión inglesa de *Hotel Damasco*, admitió el papel cardinal de esta lengua para obtener eco internacional, pues “desde el inglés se llama la atención sobre las traducciones a otros idiomas” (Alcalá 2017).

Conforme avanzábamos antes, algunas obras de Alcalá fueron trasladadas por él al español. Es necesario enumerar las siguientes: *Cárcere verde* (1990) / *Contra el viento* (1993), *Contos das Américas* (1992) / *Cuentos de las Américas* (2010), *Alén da desventura* (1998) / *Al sur del mundo* (2008), *La Habana Flash* (1998) / *Habana Flash* (2009), *Nas catacumbas* (2005) / *En las catacumbas* (2009), *Unha falsa luz* (2007) / *Una falsa luz* (2009) y *Verde oliva* (2012) / *Verde oliva* (2012).

A la vista del catálogo de títulos reseñado, se corrobora que, en el curso literario de Alcalá, *Nos pagos de Huinca Loo* (TP1 y TP2) / *Cristiano muerto* (TTa) / *Huinca Loo. Un arroyo en la frontera* (TA) representa una manifestación exclusiva de texto vertido por un traductor alógrafo y consecutivamente por el autor. Se advierte también que no

es factible atisbar en el itinerario del escritor una etapa de traducciones alógrafas y otra de autotraducciones, puesto que las dos fórmulas se alternan a través del tiempo, sin sujetarse a ninguna pauta. No obstante, parece que la autotraducción ha prevalecido en los últimos años.

Debe indicarse, por otra parte, que Alcalá encarna el prototipo de autotraductor abrumadoramente unidireccional, moviéndose desde el gallego hacia el español. Por último, hay que consignar que las autotraducciones de Alcalá son predominantemente *transparentes*, es decir, se informa a los destinatarios de los paratextos que estas arrancan de un texto en otra lengua, por lo que se presentan como traducciones genuinas, no en calidad de originales. En algunas versiones, como *Al sur del mundo* y *En las catacumbas*, se podría esgrimir la concurrencia de *hipotransparencia* (Dasilva 2018b, 230), dado que la responsabilidad del autor sobre la traducción figura menos notoriamente en las solapas de la edición, no con diafanidad en la página de créditos o en la página de los títulos. Inversamente, las autotraducciones *Habana Flash* y *Verde oliva* son *opacas*, debido a que en ellas nada se dice del texto primigenio en gallego.

Por supuesto, importa llamar la atención sobre el proceso de reescritura en gallego que está detrás de *Nos pagos de Huinca Loo*, el cual ha desembocado en que se disponga de dos textos primigenios de la obra. Curiosamente, el deseo de transmutar un texto original no es inusitado en Alcalá, pues confesó incluso la tentación, experimentada alguna vez, de elaborar una versión distinta de *A esmorga*, escrita por Eduardo Blanco Amor a mediados de los años 50 y, probablemente, la mejor novela gallega de todos los tiempos. He aquí su testimonio: “Considero *A esmorga* un paradigma literario (aunque que, si Blanco Amor me dejase, yo reescribiría *A esmorga*)” (Gaspar 1996, 356). Alcalá desveló asimismo la voluntad de materializar una redacción actualizada de *Tertulia*, narración suya de hace más de treinta años (1985). En estos términos lo declaraba: “Ando a remexer no dereito ao plaxio, quizais nunha nova versión de *Tertulia*” (Iglesias 2008).

Desde luego, la reescritura de textos literarios ya publicados no es un ejercicio en absoluto insólito, como lo ratifican cuantiosos ejemplos. Por recordar uno bien emblemático sin salir de los límites de la cultura gallega, el citado Blanco Amor dio inauguralmente a la imprenta *La*

*catedral y el niño*, su primera novela, en Buenos Aires en 1948. En la capital argentina, pasados casi diez años, apareció una segunda edición con notables alteraciones, sobre todo de naturaleza estilística (1956). *La catedral y el niño* volvió a sufrir mutaciones sustanciales en la primera edición española, impresa dos décadas más tarde (1976), la cual debe tomarse como canónica. Por cierto, un sello editorial acaba de poner de nuevo en las librerías *La catedral y el niño* (2008), si bien, de manera incomprensible, reproduce la segunda edición, no la versión auténtica.

Otro ejemplo elocuente de reescritura, dentro de las letras gallegas, es el que personifica el narrador Xosé Carlos Caneiro. Creados en gallego en otra época, algunos libros suyos fueron vertidos al español por traductores alógrafos, como *Un xogo de aprócrifos* (1997) / *Un juego de apócrifos* (2000) y *A rosa de Borges* (2000) / *La rosa de Borges* (2001), mientras que *Ébora* (2000) / *Ébora* (2002) lo tradujo él. Atreviéndose a dar un paso más desde el punto de vista idiomático, Caneiro metamorfoseó la novela *A vida nova de Madame Bovary* (2008), editada primero en gallego, directamente en español, con el título *La vida nueva de Madame Bovary* (2017). La evolución lingüística es, por consiguiente, bastante ostensible: monolingüismo en gallego, bilingüismo a través de la autotraducción y, a la postre, monolingüismo en español por medio de la reescritura.

Caneiro defendía taxativamente su conducta con relación a esta obra: “Cuando la edité en gallego, me quedó la sensación de que podía ser mejor de lo que era. Y siempre volvía a esa idea, hasta que un día me puse a reescribirla” (Rodríguez 2017). Ocurrió otro tanto con *Las arañas del Berlín* (2013), lanzada en español tras ser sometida una versión precedente en gallego a una exhaustiva revisión (Rodríguez 2013). Este autor alberga el mismo proyecto para una novela más editada con antelación en gallego, *Un último destino* (2016), que tiene previsto refundir en español como *El alma de las cosas*.

En nuestra opinión, *Nos pagos de Huinca Loo* / *Cristiano muerto* / *Huinca Loo. Un arroyo en la frontera* se erige en un modelo excelente, según se podrá comprobar, del concepto *autotraducción del texto traducido alógrafamente*. A tenor del examen al que invitan el primer texto primigenio en gallego (TP1), el texto traducido alógrafamente al

español (TTa), el segundo texto primigenio en gallego (TP2) y el texto autotraducido al español (TA), estamos persuadidos de que se configura un cuadro productivo para establecer algunas disimilitudes en lo relativo a la actitud, por un lado, de un traductor alógrafo, y por otro, de un autotraductor. Lo cierto es que existe la posibilidad de ejecutar sucesivos análisis combinando los cuatro elementos textuales aludidos: (1) el TP1 y el TP2; (2) el TP1 y el TTa; (3) el TTa y el TA; y (4) el TP2 y el TA.

Si se coteja, de inicio, el primer texto primigenio en gallego (TP1) y el segundo texto primigenio en gallego (TP2), se verifica inmediatamente que la intervención de Alcalá, al rectificar la novela, abarcó el plano estilístico. Véase el principio de la misma:

TP1

O primeiro anúncio do día veu como un clarear de neblina sobre a liña do horizonte; e sobre a neblina pálida, Vénus, brillando con furor de astro que sabe curto o seu reinado. Axiña cantou o galo; despois, os porcos gruñiron arredor da poza. (Alcalá 1982, 7)

TP2

O primeiro anuncio do día veu cun clarear de brétema na liña do horizonte; e sobre a brétema pálida brillou Venus, con furor de astro que sabe curto o seu reinado. Axiña cantaba o galo. Despois, os porcos gruñiron arredor da poza. (Alcalá 1992, 9)

Ahora bien, también se evidencia con rapidez que las novedades en el segundo texto primigenio fueron más allá, hasta el punto de influir en la trama. Así, además de variar la identidad de un personaje —Carlitos, en lugar de Teresa—, Alcalá introdujo una interpolación de algunas páginas, ensamblada de la siguiente forma:

TP1

Entón despertou Teresa, esfregou os ollos e foi saíndo en silencio para fóra do rancho.

Teresa saíu fóra da casa procurando un descanso a tanta calor, e un desabafo para o non-sei-qué raro e triste que a viña oprimindo dun tempo acá... (Alcalá 1982, 7)

TP2

Entón acordou o Carlitos, abaneou a cabeza no brandor lanudo da montura que lle servía de almofada, esfregou os ollos, incorporouse, e respirou fondo o frescor da amañecida.

Nun salto estaba en pé e saía do galpón á procura do cabalo que deixara no cercado. (Alcalá 1992, 10)

Una vez finalizado ese añadido, el primer texto primigenio volvió a ser objeto de reelaboración:

TP1

Teresa saíu fóra da casa procurando un descanso a tanta calor, e un desabafo para o non-sei-qué raro e triste que a viña oprimindo dun tempo acá... Con necesidade dalgo que a calmase, buscou na paisaxe trazas de que as cousas fosen mudar. Pero nada: só no horizonte, pola banda do mar, se tendían liñas grises imitando nubes. (Alcalá 1982, 7)

TP2

Teresa saíu fóra da casa procurando un descanso a tanta calor, un desabafo ao non seique raro e triste que a viña oprimindo dun tempo acá. Aínda baixo a palla do alpendre, coa necesidade de que algo a calmase, buscou na paisaxe trazas de que as cousas fosen cambiar.

Buscounas pero non as había. Só no horizonte, pola banda do mar, se tendían liñas grises imitando nubes. (Alcalá 1992, 16)

Si se pone en paralelo, en segundo lugar, el primer texto primigenio en gallego (TP1) y el texto traducido alógrafamente (TTa), se aprecia que el traductor alógrafo persiguió ser fiel a la voz original del escritor, luciendo competencia tanto en la lengua de partida como en la lengua de llegada. Atiéndase a este ejemplo:

TP1

Tempo de ceifas, canas e espigas, cortadora, mollos, malladora, gran e palla; sacos e paquetes, homes, cabalos, carbón, vapor e poleas... Daba xénio ver os daneses loiros afanando-se na colleita –e até o máis escéptico había de recoñecer que aquelas galeras tiradas por una dúcia de cabalos, ateigadas de sacos cara os armacéns e a estación, aqueles inmensos carros

cheos de riqueza demostraban que o traballo logra fruto, e que pagara a pena o batallar denodado dos colonizadores. (Alcalá 1982, 91)

TTa

Tiempo de cosecha: cañas y espigas, segadora, haces, trilladora, grano y paja; bolsas y paquetes, hombres, caballos, carbón, vapor y poleas... Daba gusto ver a los daneses rubios afanándose en la cosecha —y hasta el más escéptico tendría que reconocer que aquellas galeras tiradas por una docena de caballos, atosigadas de bolsas hacia los almacenes y la estación, aquellos inmensos carros llenos de riqueza demostraban que el trabajo logra frutos y que valía la pena el batallar denodado de los colonos. (Alcalá 1983, 101).

Repárese en otro fragmento esclarecedor, que refuerza inequívocamente la misma impresión:

TP1

Tan logo acabase a tosquia dos años, marcharia. Chegaria à cidade co outono, coa languidez das follas murchas de abril, coas chuivas que invitaban a recoller-se, a dar-lle à pluma, a parolar perto da chaminé: documentos da caixa forte, notas da viaxe à España, a papelada da torre; conversas coa mai, e con Otaegui no club; longas tiras de papel, té e cigarrros... (Alcalá 1982, 94)

TTa

Tan pronto como terminase la esquila de los corderitos, se iría. Llegaría a la ciudad con el otoño, con la languidez de las hojas marchitas de abril, con las lluvias que invitaban a recogerse, a meterle a la pluma, a charlar al pie de la chimenea: documentos de la caja fuerte, notas del viaje a España, el papelerío de la torre; conversaciones con la vieja y con Otaegui en el club; largas tiras de papel, té y cigarrillos... (Alcalá 1983, 104)

Si se confronta, en tercer lugar, el texto traducido alógrafamente (TTa) y el texto autotraducido (TA) en aquellas partes coincidentes en el primer texto primigenio (TP1) y en el segundo texto primigenio (TP2) —no reformadas, así pues, por el escritor—, se constata que el autotraductor acató las soluciones del traductor alógrafo, con la salvedad de discrepancias mínimas. Esta es una muestra:

## TP1

Era unha desas mañás de finais de verán en que o sol sorxe seródio permitindo que a cidade se espreguice sen apuro. Corría brisa fresca, fluvial, e entre as árbores das veredas de cando en cando se levantaban coluniñas de fume axitadas polo vento: ardian as follas dos pradairos marcando co seu cheiro inconfundíbel o fin da estación.

Un coche negro, alto, cuidadísimo en pintura e detalles, avanzaba sonoramente na tranquilidade do bairro residencial, tamén cuidado e repintado, armonioso, os muros e as paredes claros en contraste co negro e verde de reixas e farois. (Alcalá 1982, 117)

## TTa

Era una de esas mañanas de fines del verano en las que el sol surge tardío permitiendo que la gente se desperece sin apuros. Corría brisa fresca, fluvial, y entre los árboles de las veredas, de trecho en trecho, se elevaban columnitas de humo agitadas por el viento: las hojas de los arces ardían señalando con su corona inconfundible el fin de la estación.

Un coche negro, alto, cuidadísimo de pintura y detalles, avanzaba sonoramente en la tranquilidad del barrio residencial, también cuidado y repintado, armonioso, los tapias y las paredes claros en contraste con el negro o verde de las rejas y los faroles. (Alcalá 1983, 126)

## TA

Era una de esas mañanas de fines del verano en las que el sol surge tardío permitiendo que la ciudad se desperece sin apuros. Corría brisa fresca, fluvial, y entre los árboles de las veredas, de trecho en trecho, se elevaban columnitas de humo agitadas por el viento: las hojas de los arces ardían señalando con su corona inconfundible el término de la estación.

Un coche negro, alto, cuidadísimo de pintura y detalles, avanzaba sonoramente en la tranquilidad del barrio residencial, también cuidado y repintado, armonioso, los tapias y las paredes claros en contraste con el negro o verde de las rejas y los faroles. (Alcalá 1983, 126)

En cuarto y último lugar, si se contrapone el segundo texto primigenio en gallego (TP2) y el texto autotraducido (TA), se registra que el autotraductor maniobró con flexibilidad frente al texto de partida, aun habiendo sido este transformado anticipadamente en lengua gallega. La misma se refleja con nitidez en este fragmento:

TP2

Correra xa media mañá. O vello Iturbe, un cigarro sempre no beizo, por veces aceso e por veces apagado, reacomodaba de cando en cando na fronte a pucha descolorida; e no libro tomaba nota do que lle ían gritando:

—Macho, trescentos sesenta e un... Femia, trescentos trinta e nove...—cantáballe sexo e peso dos animais, que pasaban, remarcados, ao curral de aparte.

O vello apuntaba, pero con distraccións. (Alcalá 1992, 99)

TA

Había corrido media mañana. Iturbe, en el labio siempre un cigarrillo, encendido o apagado, vigilaba la yerra, contaba animales y de cuando en cuando se recolocaba la boina de vasco, enorme y descolorida.

A veces se distraía y perdía la cuenta. (Alcalá 2016, 96)

El párrafo que se expone trasluce este comportamiento no estricto del traductor, a la vez autor:

TP2

Seguro xa de que a solución ao seu malestar non estaba na Asia lonxincua senón na pampa inmediata, botou man ás follas limpas e esgarabuxou dúas notas rápidas:

*Alfredo,*

*Acabo de descubrir algo que debería mudar totalmente o rumbo da biografía. Vou desaparecer durante algún tempo (aínda non sei canto) e quero que me desfagas todos os compromisos próximos.*

*Déixoxe lista.*

*Non armes rebumbio. Saberás de min.*

*Ferguson, non me desperte antes das once. Ténname maletas e arranxos de tren para San Luís. Se alguén me procura diga que marche e non sabe onde.* (Alcalá 1992, 259)

TA

Seguro ya de que la solución a su malestar no estaba en el Asia lejana sino en la pampa inmediata, echó mano a las cuartillas.



*Alfredo* —garabateó rápidamente—, *descubrí algo que debería cambiar totalmente el rumbo de la biografía. Voy a desaparecer durante algún tiempo (todavía no sé cuánto) y quiero que me canceles todos los compromisos inmediatos.*

*Te acompaño lista de ellos.*

*No hagas lío, sabrás de mí.*

Metió las hojas en el sobre, lo cerró y puso el nombre completo pensando en estar lejos cuando el destinatario se alarmase, roído de intriga.

*Ferguson* —le dejó recado—, *no me despierte antes de las 10. Alístate valijas, consiga departamento en el tren para San Luis. Le dejo carta para el doctor Alfredo Naveiras, que se la va a mandar por la tarde, no antes. En mi ausencia, si alguien me busca, diga que me fui y no dije a donde. Para urgencias, telegrama, como siempre.* (Alcalá 2016, 250–251)

Tras estas calas en *Nos pagos de Huinca Loo | Cristiano muerto | Huinca Loo. Un arroyo en la frontera*, las adiciones, supresiones y permutaciones del texto autotraducido autorizan a extraer una primera conclusión. El autotraductor es propietario intelectual de la obra que traspone a otro idioma, lo que hace que cuente con más libertad para tomar decisiones. Contrariamente, el traductor alógrafo ve restringido su margen de movimiento ante algo que no le pertenece. Conforme hemos visto, la distancia entre el texto de partida y el texto de llegada es patente en la versión autotraducida de Alcalá. Al revés, la versión traducida alógrafamente por Antonio Santamarina presenta un nivel superior de cercanía.

Una segunda conclusión derivada de nuestra indagación sobre este caso representativo de la categoría *autotraducción del texto traducido alógrafamente* remite al concepto en sí de *retraducción*, y permite ahondar en las observaciones que han sido realizadas tanto en el campo de la traducción alógrafa como en el de la autotraducción. En el primer caso, Paul Bensimon enunció que la traducción inicial busca naturalizar la obra extranjera en la cultura de acogida, mientras que la retraducción “se muestra generalmente más atenta que la traducción-introducción, que la traducción-aclimatación, a la letra del texto fuente, a su relieve lingüístico y estilístico, a su singularidad” (1990, IX–X). Compartió

el mismo parecer Antoine Berman: “La esencia misma de la retraducción se pone claramente de manifiesto: retornar a un original que está recubierto por sus introducciones, restituir su significado, reconstituir y desarrollar la lengua de traducción en el esfuerzo por restituir ese significado” (1990, 7). En sentido análogo, Isabelle Vanderschelden insistió en que las traducciones posteriores, gracias al tiempo transcurrido desde la primera traducción, gozan de la ventaja que les confiere esta separación, lo que las convierte en más fieles (2000, 8).

De modo diferente, en el entorno de la autotraducción, las versiones alejadas cronológicamente están menos condicionadas por el texto primigenio. Rainier Grutman discriminó entre “simultaneous auto-translations” —*autotraducciones simultáneas*— y “delayed auto-translations” —*autotraducciones consecutivas*—, en función de la relación temporal entre el texto primigenio y el texto autotraducido (Grutman 1991). Pues bien, las segundas tienden a contener, a su entender, un número generalmente más alto de modificaciones que las primeras. A partir de la obra bilingüe de Samuel Beckett, donde se entrevén fases dispares, Grutman confirmó que, a medida que se reducía el intervalo entre el texto primigenio y el texto autotraducido, las disimilitudes entre ambos disminuían (Grutman 2013, 2014).

En definitiva, la versión autotraducida de *Nos pagos de Huinca Loo*, como retraducción del texto traducido alógrafamente, contribuiría a avalar esta deducción de Grutman. Y es que Xavier Alcalá no solo renovó el primer texto primigenio de la novela luego de varios años en el segundo texto primigenio, sino que más tarde también transfiguró, en una proporción nada desdeñable, este segundo texto primigenio en el texto autotraducido.

## Bibliografía

- Alcalá, Xavier. 1982. *Nos pagos de Huinca Loo*. A Coruña: Nós.  
———. 1983. *Cristiano muerto*. A Coruña: Nós.  
———. 1992. *Nos pagos de Huinca Loo*. Vigo: Galaxia.  
———. 1997. “Autopoética”. *Boletín Galego de Literatura* 17: 189–198.

- . 2016. *Huinca Loo. Un arroyo en la frontera*. Vigo: Mar Maior.
- . 2017. “En gallego para el mundo. Los sueños de un escritor”. *Brit Es Magazine*, September 21.
- Alvaredo, Helena. 1983. “Nos pagos de Huinca Loo, por Xavier Alcalá”. *Grial* 80: 248–251.
- Baños, Jordi Joan. 2000. “En busca de un Atxaga catalán”. *La Vanguardia*, April 10.
- Bensimon, Paul. 1990. “Présentation”. En *Retraduire*, ed. Paul Bensimon, pp. ix–xiii. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- Berman, Antoine. 1990. “La retraducción como espacio de la traducción”. *Palimpsestes* 13, no. 4: 1–7.
- Dasilva, Xosé Manuel. 2010. “La autotraducción vista por los escritores gallegos”. En *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, ed. Enric Gallén, Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, pp. 265–279. Berna: Peter Lang.
- . 2011. “La autotraducción transparente y la autotraducción opaca”. En *Aproximaciones a la autotraducción*, ed. Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro, pp. 45–67. Vigo: Academia del Hispanismo.
- . 2013. “Retraducir el texto autotraducido. El curioso caso de *Xente de aquí e de acolá*, de Álvaro Cunqueiro”. En *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, ed. Christian Lagarde y Helena Tanqueiro, pp. 251–259. Limoges: Lambert-Lucas.
- . 2016. “En torno al concepto de *semiautotraducción*”. *Quaderns. Revista de traducció* 23: 15–35.
- . 2017. “La traducción alógrafa con colaboración del autor frente a la semiautotraducción: João Guimarães Rosa como modelo”. *Romance Notes* 57, no. 1: 121–131.
- . 2018a. “La autotraducción como versión prototípica”. *Meta. Journal des traducteurs. Translators' Journal* 63, no. 1: 235–252.
- . 2018b. “La autotraducción opaca en la obra bilingüe de Carlos G. Reigosa”. *Trans. Revista de Traductología* 22: 223–235.
- Desideri, Paola. 2012. “L'operazione autotraduttiva, ovvero la seduzione delle lingua allo specchio”. En *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, ed. Marcial Rubio Árquez y Nicola D'Antuono, pp. 11–32. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Ferraro, Alessandra y Rainier Grutman. 2016. “L'autotraduction littéraire: cadres contextuels et dynamiques textuelles”. En *L'Autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, ed. Alessandra Ferraro y Rainier Grutman, pp. 7–17. Paris: Classiques Garnier.

- Gambier, Yves. 1994. "La retraduction, retour et détour". *Meta. Journal des traducteurs. Translators' Journal* 39, no. 3: 413–417.
- Gaspar, Silvia. 1996. "Entrevista a Xavier Alcalá". *Grial* 131: 351–399.
- Gentes, Eva. "... et ainsi j'ai décidé de me traduire. Les moments déclencheurs dans la vie littéraire des autotraducteurs". En *L'Autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, ed. Alessandra Ferraro y Rainier Grutman, pp. 85–101. Paris: Classiques Garnier.
- Grutman, Rainier. 1991. "Brian T. Fitch, *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*". *Target: International Journal of Translation Studies* 3, no. 1: 124–127.
- . 2013. "Beckett and Beyond Putting Self-Translation in Perspective". *Orbis Litterarum* 68, no. 3: 188–206.
- . 2014. "Beckett: a quintessência da autotradução?" *Tradução em Revista* 16: 1–9.
- Iglesias, Óscar. 2008. "Entrevista: Xavier Alcalá". *El País*, February 29.
- Levey, David. 1995–1996. "Samuel Beckett and the Silent art of Self-Translation". *Pragmalingüística* 3–4: 53–61.
- Marthijssen, Jan Willem. 2007. *The Breach and the Observance: Theatre retranslation as a Strategy of Artistic Differentiation, with Special Reference to Retranslations of Shakespeare's Hamlet*. Utrecht: Universiteit Utrecht.
- Ortiz Gozalo, Juan Manuel. 2004. "La retraducción de literatura contemporánea". *Vasos Comunicantes* 29: 51–58.
- Pym, Anthony. 1998. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.
- Ramis, Josep Miquel. 2014. *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*. Vic: Eumo.
- Recuenco Peñalver, María. 2011. "Más allá de la traducción: la autotraducción". *Trans. Revista de Traductología* 15: 193–208.
- Rodríguez, Xosé Manoel. 2013. "Xosé Carlos Caneiro, escritor. *É un acto de rebeldía, quería reinventarme*". *La Voz de Galicia*, December 8.
- . 2017. "Xosé Carlos Caneiro: *Escribo novelas femininas e feministas, ese é o meu universo*". *La Voz de Galicia*, March 6.
- Santamarina, Antonio. 1983. "Prólogo". En *Cristiano muerto*, de Xavier Alcalá, pp. 7–11. A Coruña: Nós.
- Santoyo, Julio-César. 1997. "Algunas preguntas (y quizá respuestas) sobre la relatividad y caducidad del texto traducido". En *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción* 2, ed. José Miguel Santamaria et al., pp. 57–69. Vitoria: Universidad del País Vasco.
- . 2004. "Self-Translation: Translational Competence Revisited (and Performance as Well)". En *Translationskompetenz*, ed. Eberhard

- Fleischmann, Peter A. Schmitt, and Gerd Wotjak, pp. 223–225. Tübingen: Stauffenburg.
- . 2012. “Autotraducciones: ensayo de tipología”. En *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*, ed. Pilar Martino Alba, Juan A. Albadalejo Martínez y Martha Pulido, pp. 205–222. Madrid: Dykinson.
- Skibińska, Elżbieta. 2007. “La retraduction. Manifestation de la subjectivité du traducteur”. *Doletiana. Revista de traducció, literatura i arts* 1: 1–10.
- Susam-Sarajeva, Şebnem. 2003. “Multiple-Entry Visa to Travelling Theory: Retranslations of Literary and Cultural Theories”. *Target* 15, no. 1: 1–36.
- Tegelberg, Elisabeth. 2011. “Le retraduction littéraire –quand et pourquoi?”. *Babel* 57, no. 4: 452–471.
- Tietz, Manfred. 2002. “Terenci Moix: *El dia que va morir Marilyn / El dia que murió Marilyn*. ¿Dos versiones lingüísticas, dos versiones culturales?”. En *Escribir entre dos lenguas. Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria / Escriure entre dues llengües. Escriptors catalans i l'elecció de la llengua literària*, ed. Pilar Arnau i Segarra, Pere Joan i Tous y Manfred Tietz, pp. 83–100. Kassel: Edition Reichenberger.
- Vanderschelden, Isabelle. 2000. “Why Retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality”. En *On Translating French Literature and Film II*, ed. Myriam Salama-Carr, pp. 1–18. Amsterdam: Rodopi.
- Vázquez, María Esther. 1994. “Descubriendo la Argentina”. *La Nación*, May 29.
- Venuti, Lawrence. 2004. “Retranslations: The Creation of Value”. *Translation and Culture*, ed. Katherine M. Faull, pp. 25–38. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Zaro Vera, Juan Jesús. 2007. “En torno al concepto de retraducción”. En *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, ed. Juan Jesús Zaro Vera y Francisco Ruiz Noguera, pp. 21–33. Málaga: Miguel Gómez.

# Self-Translation of the Allographically Translated Text. *Nos pagos de Huinca Loo* by Xavier Alcalá

Xosé Manuel Dasilva

*Translated by Anne Roberts*

On other occasions, we have highlighted our conviction that the Spanish State provides an extraordinarily interesting landscape for deepening the theoretical understanding of self-translation, beyond the mere description of specific cases (Dasilva 2011, 2013). From outside the country, Alessandra Ferraro and Rainier Grutman recognize “the central place occupied by Spain in the field of self-translation studies, and as a major focus of self-translation activity” (Ferraro and Grutman 2016, 9). Such a favorable situation is largely based on official recognition of the prolific, plurilingual reality of Spain’s geographic space, explicitly codified in the 1978 Constitution.

At one time, it seemed appropriate to propose the existence of the field of Iberian self-translation studies as a “possible discipline” (Dasilva 2010, 265). This privileged framework for study was vividly characterized by Julio-César Santoyo: “In my own country, Spain, there are

---

X. M. Dasilva (✉)

University of Vigo, Pontevedra, Spain

e-mail: [jdasilva@uvigo.es](mailto:jdasilva@uvigo.es)

© The Author(s) 2019

L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_9](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_9)

nowadays hundreds (literally, hundreds) of self-translators between Basque, Catalan or Galician on the one side and Spanish on the other” (2004, 225). Paola Desideri, in turn, emphasized the connection between the dynamism of research on self-translation and the large number of self-translators in the Spanish State: “Given the condition of institutionalized multilingualism that characterizes the Iberian country, scientific research on self-translation is certainly advanced in Spain” (2012, 11–12).

Indeed Galicia, the Basque Country, and Catalonia make up a valuable mosaic for delving into self-translation, even though each of these areas has its own characteristics. In this context, the particularities of Basque self-translation should be noted. First, unlike what we see in Galicia and Catalonia, there is a profusion of reflections by Basque self-translators. It is not uncommon for Basque authors who translate their own work to be inclined to approach self-translation as a thematic motif in their own fictions.

A second particularity of self-translation in the Basque Country is the recent chronology of its practice, which has seen a continuous development during the last thirty years but has a younger tradition than those of Galicia and Catalonia. The third particularity lies in that the publication of self-translated texts remains mainly within the borders of Basque Country, which makes linguistic bedfellows of those who approach the text written in Basque and those who read the text self-translated into Spanish. A fourth particularity is that Basque self-translation contemplates not one target language, but two: in the southern territory of Hegoalde, it is Spanish; in the northern territory of Iparralde, it is French.

Given the fertile context of self-translation in the Iberian Spanish State, we ought not to be surprised that typologies have evolved in order to delineate the contours of this kind of translation. It is worth mentioning the suggestive proposals by María Recuenco Peñalver (2011), Julio-César Santoyo (2012), and Josep Miquel Ramis (2014). On our part, from the exploration of self-translation in Galicia, where the practice is abundant and heterogeneous, we have tried to abstract concepts such as *transparent self-translation* and *opaque self-translation* (Dasilva 2011), *semi-self-translation* (Dasilva 2016), *allograph translation with*

*authorial collaboration* (Dasilva 2017), and *self-translation as prototypical version* (Dasilva 2018a).

Adopting the Galician panorama as a starting point, the present work searches to outline, from a global perspective, a new concept we designate as *self-translation of the allographically translated text*. According to our formulation, this applies to those translations made by the author of a work that had already been translated by an allograph translator into the same target language. This notion should be distinguished from others we have delineated, such as *retranslation of the self-translated text* (a translation by an allograph translator of a work that had been previously transferred by the author into that language), *re-self-translation of the self-translated text* (a new translation by the author of a work that had been previously translated by himself into the same language), and *back-self-translation of the self-translated text* (a translation by the author into the language from which he started, based on the text he had self-translated into the target language).

To illustrate the concept of *self-translation of the allographically translated text*, we will examine as case study a magnificent example by Xavier Alcalá. He is a well-known Galician narrator with a long career, whose book *A nosa cinza* has been consecrated as one of the most read in Galician literature of all time. The novel with which we are concerned in this case is *Nos pagos de Huinca Loo*, first edited in Galician (1982) and whose argument unfolds in southern lands of the province of Buenos Aires (Alvaredo 1983, 249), in the town of Orense, at the site the ancient Indian settlers called Huinca Loo and later renamed Cristiano muerto.

Alcalá's literary production is closely related to the Argentine universe, as evidenced by other titles of his, including *Cárcere verde* (1990), *Latitude austral* (1991), *Contos das Américas* (1992), *Alén da desventura* (1998), and *The making off* (2018), his latest published work. The protagonist of *Nos pagos de Huinca Loo* is Don Santiago de Castro Williams, son of a Galician colonizing pioneer named Don Luis de Castro Arias. When responding to an interview question about what he, as a writer, felt about Argentina, Alcalá invoked his marital bond: "Above all, I am Argentine by marriage" (Vázquez 1994).



As regards the work with which our contribution is concerned, it is necessary to point out that *Nos pagos de Huinca Loo* was initially translated to Spanish allographically, by Antonio Santamarina, under the title *Cristiano muerto* (1983). Years later, Alcalá produced a new translation entitled *Huinca Loo. Un arroyo en la frontera* (2016). Between the allograph translation and the self-translation, the author had undertaken the meticulous process of rewriting the work in Galician, which resulted in a work that was published preserving the original title *Nos pagos de Huinca Loo* (1992).

Pertinent here is that both the *self-translation of the allographically translated text* and the *retranslation of the self-translated text* are ultimately two different modalities of *retranslation*, with the distinct peculiarity that both belong in the sphere of self-translation rather than that of allograph self-translation, where it is much more common to produce new versions of a text in the same language. Given the imprecision that the term *retranslation* still carries some times, we fully subscribe to the definition coined by Yves Gambier, according to whom “it is a new translation, in the same language, of a text already translated, in its entirety or in part” (1994, 413). An analogous description is provided by Juan Jesús Zaro Vera, for whom it is “a total or partial translation of a previously translated text” (2007, 21). Here, it is appropriate to point out that retranslation borders on the concept of *revised translation*, where a previous translation is respected to a greater degree (Ortiz Gozalo 2004).

In this context, and with a preliminary character, it is essential to ask about the general reasons that lead to the undertaking of a retranslation, in order to determine the rationale behind the production of *self-translations of the allographically translated text*. Lawrence Venuti refers to various motives that might explain the need for new versions, such as aging of the language of the translation and the appearance of divergent interpretations of the translated text. Venuti also invokes the change of rank, in the receiving culture, of a work that is translated repeatedly and moves from a marginal to a central position, as well as the influence of economic eventualities that make it more expensive to acquire the rights to a previous version (Venuti 2004).

In a different line, Jan Willem Marthijssen argues that retranslation is usually born of a singular artistic desire, “as a result of conflicts between the norms of different people.” He also considers that the motive for retranslation is often simply the will to improve existing versions: “In this line of thought the retranslation will be an improvement on the previous translations” (2007, 17). For her part, Elisabeth Tegelberg sees translation as the individual act of reading the source text: “Many have underlined the translator’s role as messenger: he interprets the original text in the same way an actor interprets a script or a musician a score” (2011, 452).

In order to demarcate the notion of retranslation, Anthony Pym distinguishes between “passive retranslation” and “active retranslation.” The former is not intended to compete with other versions; it is simply subordinated to fundamental contingencies of a temporal or geographic nature. On the contrary, the later tends to coincide with other translations, with which it does intend to compete through a voluntarily chosen strategy of action. In Pym’s opinion, this kind of retranslation is undoubtedly more interesting: “The study of active retractions would thus seem better positioned to yield insights into the nature and workings of translation itself, into its own special range of disturbances, without blindly surrendering causality to target-culture norms” (1998, 84).

In turn, Elzbieta Skibińska differentiates between “external” and “internal” factors to justify retranslation. The first type, for example, would involve “the need to update the translated text.” The second group would include “the process of integration of the translated work into the target culture, a process that can entail several stages” (2007, 2–3). It is also important to consider the assessment of Šebnem Susam-Sarajeva, who concludes that the motivations for retranslation are often difficult to identify, since they so often differ from usual reasons (2003, 5).

It should also be noted that these motivations are not always identical to those that give rise to the *retranslation of the self-translated text*. With respect to the latter, and taking into account the precariousness of translated versions in contrast to the supposed permanence of the originals, Santoyo has stressed that “there is only one case in which translations

truly usurp the authority of the original—they usurp it and they share in it: they are self-translations” (1997, 65). Gambier has wondered about the challenges of amending the work of a self-translator: “What about self-translations (Strindberg, Nabokov, J. Green, Beckett...), multilingual texts (J. Joyce, E. Pound...): are they retranslatable, and under what conditions?” (1994, 414).

It is difficult to conceive of an allograph translator choosing to work with a text that has already been translated by the author into the same language, although this does occur from time to time (Dasilva 2013). And as David Levey has stressed, “the self-translator has a completely different status to the independent translator. He or she is human, but yet the translation is infallible” (1995–1996, 54). Less bewildering is when an author decides to translate a text of his own that has been previously translated by an allograph translator. Eva Gentes has commented on the discontent an author can feel about the work of another person: “It is not unusual that bilingual authors be dissatisfied with allograph translations of their work” (2016, 89).

Worth noting here is the experience of Terenci Moix with his novel titled, in Catalan, *El dia que va morir Marilyn* (1969), and, in Spanish, *El día que murió Marilyn* (2000). Apparently, the author finished an initial Spanish version in 1965 called *El desorden*, which remained unpublished (Tietz 2002, 84–87). Four years later, the text appeared in Catalan under the aforementioned title *El dia que va morir Marilyn*, which was then translated into Spanish by José Miguel Velloso in 1970. Dissatisfied with the allograph version, even when he had participated in the process, fourteen years later Terenci Moix undertook a systematic linguistic and stylistic pruning of the Spanish, in which he reinstated censored passages. He then reworked the novel in Catalan from the first edition in this language, with the new version earning the qualification of “definitive edition” (1996).

Our text, *Nos pagos de Huinca Loo*, offers a clear parallel to what happened with *El dia que va morir Marilyn* / *El día que murió Marilyn*. We must then speak of a first primitive text in Galician (hereafter PT1), of which a Spanish allograph translation was made with the title *Cristiano muerto* (aTT). After ten years, Alcalá reshaped that version again into Galician, generating a second primitive text (PT2). After a lapse

of almost a quarter of a century, the author turned this writing into Spanish in the form of a self-translated text now called *Huinca Loo. Un arroyo en la frontera* (STT).

It is noteworthy that in the dedications of this edition, the author expresses gratitude to the translator of the first primitive text, Antonio Santamarina, who produced a version in the Creole Castilian spoken in Argentina. This must mean Alcalá agreed with the work done by Santamarina, a Galician writer and politician who had been living in Argentina since the early 1950s, and who asserted in the preamble of the translation that “with this translation of *Cristiano muerto*—*Nos pagos de Huinca Loo*, in its Galician original—we want to reach Spanish-speaking readers, principally our Argentine brothers, as an homage to their Homeland” (Santamarina 1983, 10–11). We interviewed Xavier Alcalá—which has been of great help to us, and which we sincerely appreciate—and he told us that it was with his consent that the translator used a Creole Spanish from the Rio de la Plata region as the target language. This characteristic was ultimately preserved in his self-translation, even as he sought to avoid the rejection that the localized dialect could cause in a more general audience.

By this point in his literary life Alcalá was a self-translator with a proven track record (Alcalá 1997). Indeed, some of his books were allographically translated from Galician into Spanish, including *Fábula* (1980) / *Fábula* (2011), *Código Morse* (1996) / *Código Morse* (1997), and *Entre fronteiras* (2004) / *Entre fronteras. Evangélica memoria* (2006). The novelist himself is no stranger to allograph translation, having translated into Galician *Treasure Island*, by Robert Louis Stevenson, as *A illa do tesouro* (1984), a version still enjoying continued success, and *A Study in Scarlet*, by Arthur Conan Doyle, as *Estudio en escarlata* (1986).

In accordance with what Alcalá conveyed to us in the aforementioned interview, he is open to collaborate with the translators of his works. He did so on the Spanish versions of *Fábula*, *Código morse*, and primarily *Entre fronteiras*. In addition, he worked hand in hand with the translators into English of *Hotel Damasco* (1995)—whose version was published in *Brit Es Magazine*—and with those who translated *Verde oliva* into French. From what he has told us, Alcalá conceives of the translating phenomenon as a mental task that forces one to replace one

mask with another, and to put oneself in the place of someone who sees things through a different lens, even if the translation is between languages that are close to each other. As for the English version of *Hotel Damasco*, he notes the cardinal role of the target language for the work to obtain international resonance: “English helps draw attention to translations into other languages” (Alcalá 2017).

As we began to suggest, Alcalá also translated some of his own work into Spanish: *Cárcere verde* (1990) / *Contra el viento* (1993), *Contos das Américas* (1992) / *Cuentos de las Américas* (2010), *Alén da desventura* (1998) / *Al sur del mundo* (2008), *La Habana Flash* (1998) / *Habana Flash* (2009), *Nas catacumbas* (2005) / *En las catacumbas* (2009), *Unha falsa luz* (2007) / *Una falsa luz* (2009) y *Verde oliva* (2012) / *Verde oliva* (2012).

In view of this survey of titles, *Nos pagos de Huinca Loo* (PT1 and PT2) / *Cristiano muerto* (aTT) / *Huinca Loo. Un arroyo en la frontera* (STT) represents an exclusive manifestation of a text translated by an allograph translator and then by the author himself. It is worth pointing out that it is not easy to demarcate in the writer’s itinerary an allograph and an autograph stage, since the two formulas alternate over time and are not subject to any particular pattern. Yet, self-translation seems to have prevailed in recent years.

It must also be noted that Alcalá embodies the prototype of the overwhelmingly unidirectional self-translator, from Galician to Spanish. Lastly, we must consider that Alcalá’s self-translations are predominantly *transparent*, that is, their paratexts inform the recipients that the source is a text in another language, and in this way, the translation is openly presented as such, and not as an original. In some versions, such as *Al sur del mundo* and *En las catacumbas*, one could argue for the concurrence of *hypotransparency* (Dasilva 2018b, 230), since the author’s responsibility for their translation is only noticeable on the edition’s cover flaps, instead of being clearly indicated in the credits or title page. Conversely, the translations *Habana Flash* and *Verde oliva* are completely *opaque*, since nothing is said of the Galician primitive text.

Here it is necessary to draw attention to the process of rewriting in Galician that is behind *Nos pagos de Huinca Loo*, which has led to the availability of two primitive texts for the work. Interestingly, Alcalá

has confessed to feeling tempted to elaborate a different version of *A esmorga*, written by Eduardo Blanco Amor in the mid 50s and probably the best Galician novel of all time: “I consider *A esmorga* a literary paradigm (although if Blanco Amor would let me, I would rewrite *A esmorga*)” (Gaspar 1996, 356). Alcalá also revealed the desire to produce a new version of *Tertulia*, a narration he wrote in 1985. He declared it in these terms: “I keep coming back to the idea of the right to plagiarize, maybe in a new version of *Tertulia*” (Iglesias 2008).

Of course, rewriting already-published literary texts is not an unusual practice, as numerous examples confirm. Within Galician culture, we can point to an emblematic example by the aforementioned Blanco Amor, who saw his first novel, *La catedral y el niño*, printed in Buenos Aires in 1948. After almost ten years, a second edition appeared in the Argentine capital, with notable stylistic changes (1956). *La catedral y el niño* again suffered substantial mutations from the first Spanish edition when it was printed two decades later (1976) in an edition which should be considered canonical. Not incidentally, a publisher has just returned to bookstores *La catedral y el niño* (Libros del Asteroide, 2008), although incomprehensibly it reproduces the second edition instead of the original version.

Xosé Carlos Caneiro provides another eloquent example of rewriting in Galician literature. Initially written in Galician, some of his books were allographically translated into Spanish, including *Un xogo de aprócrifos* (1997) / *Un juego de apócrifos* (2000) and *A rosa de Borges* (2000) / *La rosa de Borges* (2001), while *Ébora* (2000) / *Ébora* (2002) was self-translated. In another idiomatic leap, Caneiro re-elaborated the novel *A vida nova de Madame Bovary* (2008), edited initially in Galician, directly into Spanish as *La vida nueva de Madame Bovary* (2017). The linguistic evolution is apparent: monolingualism in Galician, bilingualism through self-translation, and ultimately monolingualism in Spanish through rewriting.

Caneiro defended his actions with respect to this work: “When I edited it in Galician, I was left with the feeling that it could be better than it was. I always came back to this idea, until one day I began to rewrite it” (Rodríguez 2017). The same thing happened with *Las arañas del Berlín* (2013), which was launched in Spanish after a previous

version in Galician was subjected to an exhaustive revision (Rodríguez 2013). Caneiro also has a similar project in mind for *Un último destino* (2016), already published in Galician, which he plans to reconstitute in Spanish as *El alma de las cosas*.

In our opinion, *Nos pagos de Huinca Loo / Cristiano muerto / Huinca Loo. Un arroyo en la frontera* provides an excellent model for the concept of *self-translation of the allographically translated text*. Based on an examination of the first primitive text in Galician (PT1), the allograph translation of the text into Spanish (aTT), the second primitive text in Galician (PT2), and the text self-translated into Spanish (STT), we are persuaded that a productive framework emerges that establishes some dissimilarities regarding the attitude of an allograph translator, on the one hand, and those of the self-translator, on the other. It is possible to perform successive analyses combining the four textual elements to which we have alluded: (1) the PT1 and the PT2; (2) the PT1 and the aTT; (3) the aTT and the STT; and (4) PT2 and the STT.

In comparing the first primitive text in Galician (PT1) and the second primitive text in Galician (PT2), it is immediately verifiable that, as he sought to rectify the novel, Alcalá's interventions encompassed the stylistic plane. See the beginning of the work:

PT1

O primeiro anuncio do día veu como un clarear de neblina sobre a liña do horizonte; e sobre a neblina pálida, Vénus, brillando con furor de astro que sabe curto o seu reinado. Axiña cantou o galo; despois, os porcos gruñiron arredor da poza. (Alcalá 1982, 7)

PT2

O primeiro anuncio do día veu cun clarear de brétema na liña do horizonte; e sobre a brétema pálida brillou Venus, con furor de astro que sabe curto o seu reinado. Axiña cantaba o galo. Despois, os porcos gruñiron arredor da poza. (Alcalá 1992, 9)

However, it is also quickly evident that the novelties in the second primitive text go further, to the point of influencing the plot. Thus, in addition to changing the identity of a character—Carlitos, instead

of Teresa— Alcalá introduced an interpolation of some of the pages, assembled in the following way:

PT1

Entón despertou Teresa, esfregou os ollos e foi saíndo en silencio para fóra do rancho.

Teresa saíu fóra da casa procurando un descanso a tanta calor, e un desabafo para o non-sei-qué raro e triste que a viña oprimindo dun tempo acá... (Alcalá 1982, 7)

PT2

Entón acordou o Carlitos, abaneou a cabeza no brandor lanudo da montura que lle servía de almofada, esfregou os ollos, incorporouse, e respirou fondo o frescor da amañecida.

Nun salto estaba en pé e saía do galpón á procura do cabalo que deixara no cercado. (Alcalá 1992, 10)

Once that addition was complete, the first primitive text was reworked again:

PT1

Teresa saíu fóra da casa procurando un descanso a tanta calor, e un desabafo para o non-sei-qué raro e triste que a viña oprimindo dun tempo acá... Con necesidade dalgo que a calmase, buscou na paisaxe trazas de que as cousas fosen mudar. Pero nada: só no horizonte, pola banda do mar, se tendían liñas grises imitando nubes. (Alcalá 1982, 7)

PT2

Teresa saíu fóra da casa procurando un descanso a tanta calor, un desabafo ao non sei-qué raro e triste que a viña oprimindo dun tempo acá. Aínda baixo a palla do alpendre, coa necesidade de que algo a calmase, buscou na paisaxe trazas de que as cousas fosen cambiar.

Buscou nas pero non as había. Só no horizonte, pola banda do mar, se tendían liñas grises imitando nubes. (Alcalá 1992, 16)

If we now draw a parallel between the first primitive text in Galician (PT1) and the allographically translated text (aTT), we can appreciate



that the allograph translator attempted to be faithful to the original voice of the writer, showing as much competence in the language of departure as in the language of arrival. Pay attention to the following example:

PT1

Tempo de ceifas, canas e espigas, cortadora, mollos, malladora, gran e palla; sacos e paquetes, homes, cabalos, carbón, vapor e poleas... Daba xénio ver os daneses loiros afanando-se na colleita –e até o máis escéptico había de recoñecer que aquelas galeras tiradas por una dúcia de cabalos, ateigadas de sacos cara os armacéns e a estación, aqueles inmensos carros cheos de riqueza demostraban que o traballo logra fruito, e que pagara a pena o batallar denodado dos colonizadores. (Alcalá 1982, 91)

aTT

Tiempo de cosecha: cañas y espigas, segadora, haces, trilladora, grano y paja; bolsas y paquetes, hombres, caballos, carbón, vapor y poleas... Daba gusto ver a los daneses rubios afanándose en la cosecha –y hasta el más escéptico tendría que reconocer que aquellas galeras tiradas por una docena de caballos, atosigadas de bolsas hacia los almacenes y la estación, aquellos inmensos carros llenos de riqueza demostraban que el trabajo logra frutos y que valía la pena el batallar denodado de los colonos. (Alcalá 1983, 101).

Take note of another illuminating fragment, which reinforces the impression:

PT1

Tan logo acabase a tosquia dos anos, marcharía. Chegaria à cidade co outono, coa languidez das follas murchas de abril, coas chuivas que invitaban a recoller-se, a dar-lle à pluma, a parolar perto da chaminé: documentos da caixa forte, notas da viaxe à España, a papelada da torre; conversas coa mai, e con Otaegui no club; longas tiras de papel, té e cigarrros... (Alcalá 1982, 94)

aTT

Tan pronto como terminase la esquila de los corderitos, se iría. Llegaría a la ciudad con el otoño, con la languidez de las hojas marchitas de abril,

con las lluvias que invitaban a recogerse, a meterle a la pluma, a charlar al pie de la chimenea: documentos de la caja fuerte, notas del viaje a España, el papelerío de la torre; conversaciones con la vieja y con Otaegui en el club; largas tiras de papel, té y cigarrillos... (Alcalá 1983, 104)

If we then compare the allographically translated text (aTT) and the self-translated text (STT) in those parts that coincide in the first primitive text (PT1) and the second primitive text (PT2)—and therefore not reworked by the author—we can see that the self-translator followed the solutions of the allograph translator, with only minor discrepancies. Here is a sample:

#### PT1

Era unha desas mañás de finais de verán en que o sol sorxe seródio permitindo que a cidade se espreguice sen apuro. Corría brisa fresca, fluvial, e entre as árbores das veredas de cando en cando se levantaban coluniñas de fume axitadas polo vento: ardian as follas dos pradairos marcando co seu cheiro inconfundíbel o fin da estación.

Un coche negro, alto, cuidadísimo en pintura e detalles, avanzaba sonoramente na tranquilidade do bairro residencial, tamén cuidado e repintado, armonioso, os muros e as paredes claros en contraste co negro e verde de reixas e farois. (Alcalá 1982, 117)

#### aTT

Era una de esas mañanas de fines del verano en las que el sol surge tardío permitiendo que la gente se desperece sin apuros. Corría brisa fresca, fluvial, y entre los árboles de las veredas, de trecho en trecho, se elevaban columnitas de humo agitadas por el viento: las hojas de los arces ardían señalando con su corona inconfundible el fin de la estación.

Un coche negro, alto, cuidadísimo de pintura y detalles, avanzaba sonoramente en la tranquilidad del barrio residencial, también cuidado y repintado, armonioso, los tapiales y las paredes claros en contraste con el negro o verde de las rejas y los faroles. (Alcalá 1983, 126)

#### SST

Era una de esas mañanas de fines del verano en las que el sol surge tardío permitiendo que la ciudad se desperece sin apuros. Corría brisa fresca, fluvial, y entre los árboles de las veredas, de trecho en trecho, se elevaban

columnitas de humo agitadas por el viento: las hojas de los arcos ardían señalando con su corona inconfundible el término de la estación.

Un coche negro, alto, cuidadísimo de pintura y detalles, avanzaba sonoramente en la tranquilidad del barrio residencial, también cuidado y repintado, armonioso, los tapias y las paredes claros en contraste con el negro o verde de las rejas y los faroles. (Alcalá 1983, 126)

Finally, if the second primitive text in Galician (PT2) is contrasted with the self-translated text (STT), it is clear that the self-translator maneuvered with great flexibility in relation to the initial text, even though it had been previously transformed in Galician. This fragment visibly reflects it:

PT2

Correra xa media mañá. O vello Iturbe, un cigarro sempre no beizo, por veces aceso e por veces apagado, reacomodaba de cando en cando na fronte a pucha descolorida; e no libro tomaba nota do que lle ían gritando:

—Macho, trescentos sesenta e un... Femia, trescentos trinta e nove...—cantáballe sexo e peso dos animais, que pasaban, remarcados, ao curral de aparte.

O vello apuntaba, pero con distraccións. (Alcalá 1992, 99)

STT

Había corrido media mañana. Iturbe, en el labio siempre un cigarrillo, encendido o apagado, vigilaba la yerra, contaba animales y de cuando en cuando se recolocaba la boina de vasco, enorme y descolorida.

A veces se distraía y perdía la cuenta. (Alcalá 2016, 96)

The following paragraph makes visible this behavior, which is not restricted to the author-translator:

PT2

Seguro xa de que a solución ao seu malestar non estaba na Asia lonxincua senón na pampa inmediata, botou man ás follas limpas e esgarabuxou dúas notas rápidas:

*Alfredo,*

*Acabo de descubrir algo que debería mudar totalmente o rumbo da biografía. Vou desaparecer durante algún tempo (aínda non sei canto) e quero que me desfagas todos os compromisos próximos.*

*Déixochela lista.*

*Non armes rebumbio. Saberás de min.*

*Ferguson, non me desperte antes das once. Téñame maletas e arranxos de tren para San Luís. Se alguén me procura diga que marchei e non sabe onde.* (Alcalá 1992, 259)

STT

Seguro ya de que la solución a su malestar no estaba en el Asia lejana sino en la pampa inmediata, echó mano a las cuartillas.

*Alfredo —garabateó rápidamente—, descubrí algo que debería cambiar totalmente el rumbo de la biografía. Voy a desaparecer durante algún tiempo (todavía no sé cuánto) y quiero que me canceles todos los compromisos inmediatos.*

*Te acompaño lista de ellos.*

*No hagas lío, sabrás de mí.*

Metió las hojas en el sobre, lo cerró y puso el nombre completo pensando en estar lejos cuando el destinatario se alarmase, roído de intriga.

*Ferguson —le dejó recado—, no me despierte antes de las 10. Alístemela valijas, consiga departamento en el tren para San Luis. Le deixo carta para el doctor Alfredo Naveiras, que se la va a mandar por la tarde, no antes. En mi ausencia, si alguien me busca, diga que me fui y no dije a donde. Para urgencias, telegrama, como siempre.* (Alcalá 2016, 250–251)

After these brief incursions into *Nos pagos de Huinca Loo | Cristiano muerto | Huinca Loo. Un arroyo en la frontera*, the additions, deletions, and permutations of the self-translated text allow us to draw a first conclusion. The self-translator is the intellectual owner of the work that he transposes to another language, which means that he has more freedom to make decisions. Contrarily, the allograph translator is restricted in his

movements by working on something that does not belong to him. As we have seen, the distance between the source text and the target text is clear in the self-translated version of Alcalá. On the other hand, the version translated by Antonio Santamarina presents a greater degree of proximity.

A second conclusion derived from our inquiry into this representative case of the category of *self-translation of the allographically translated text* refers to the concept of *retranslation*, and it allows us to contribute to observations that have been made in the fields of allograph translation and self-translation. Regarding the former, Paul Bensimon has stated that initial translation seeks to naturalize the foreign work in the host culture, while retranslation “is generally more attentive than the translation-introduction, than the translation-acclimatization, to the literality of the source text, to its stylistic topography, to its singularity” (1990, IX–X). Antoine Berman is of the same opinion: “The very essence of retranslation is vividly manifest: to return to an original that is covered by its introductions, to restore its meaning, to reconstitute and develop the translating language in an effort to restore this meaning” (1990, 7). Similarly, Isabelle Vanderschelden insists that thanks to the time that has elapsed since the first translation, subsequent translations enjoy an advantage conferred by this temporal separation, which makes them more faithful (2000, 8).

Conversely, in the realm of self-translation, chronologically remote versions are less conditioned by the primitive text. Rainier Grutman has distinguished between “simultaneous self-translations” and “delayed auto-translations,” or consecutive self-translations, based on the temporal relationship between the original text and the self-translated one (Grutman 1991). The latter tend to contain, for Grutman, a higher number of modifications than the former. Looking at the bilingual work of Samuel Beckett, where distinct phases are visible, he confirmed that, as the interval between the primitive text and the self-translated text was reduced, the dissimilarities between them also diminish (Grutman 2013, 2014).

Ultimately, as a retranslation of the allographically translated text, the self-translated version of *Nos pagos de Huinca Loo* can lend support to Grutman’s notion. For Xavier Alcalá not only revitalized the first

primitive text of the novel in his second primitive text; he also significantly transformed this second primitive text in the self-translated text.

## **Bibliography**

See Bibliography on pp. 303–306.



# La direccionalidad de las autotraducciones en la literatura catalana: ejemplos y repercusiones

Josep Miquel Ramis

## Breve explicación contextual

La direccionalidad en la autotraducción depende de la situación histórica (o historicopolítica) en que estén inmersas las literaturas implicadas (Grutman 1998, 19). La traducción en sí misma —y la autotraducción como parte de ella— es un actor histórico y político, y como tal, es víctima de las circunstancias concretas en que se debe desarrollar y que, por consiguiente, condicionan la manera en que se da. Si algo define la historia es el conflicto, determinado por las relaciones de poder que se establecen entre individuos y comunidades. La traducción, por su actividad de puente entre culturas, se halla inmersa en un estado de conflicto permanente entre estas mismas culturas y sus sistemas literarios. Según cómo se establezcan estos lazos entre las culturas y los sistemas literarios implicados, se pueden producir situaciones diversas que, consecuentemente, comportan puntos de partida diferentes. No se trata,

---

J. M. Ramis (✉)

Universitat de Barcelona, Barcelona, España

e-mail: [josep.ramis@ub.edu](mailto:josep.ramis@ub.edu)

© The Author(s) 2019

L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_10](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_10)

como apunta José Lambert, de saber si las traducciones están sujetas a los principios políticos de cada lugar y momento, que indefectiblemente lo están, sino de averiguar cuándo y de qué modo están influenciadas por estos principios (1999, 261–262).<sup>1</sup>

Estas relaciones, que afectan a cualquier cultura o sistema literario implicado en el trasvase traductológico, pueden resultar todavía más intensas e importantes en situaciones en que dichas culturas y sistemas conviven en una misma comunidad. Por lo tanto, este tipo de relaciones se definen como especialmente relevantes cuando la traducción es *intraestatal*, es decir, que se realiza entre dos literaturas que comparten un mismo marco físico y político y cuyas lenguas y culturas se encuentran en contacto y en competición directa y constante (Ramis 2013b). Estos conflictos y las relaciones de poder que se establecen entre diversas culturas y sistemas literarios, sobre todo a partir de la función que tiene la traducción en dichas relaciones, han sido principalmente estudiadas, por una parte, por Itamar Even-Zohar (1990, 1999) y su teoría de los polisistemas, desarrollada por él mismo y por la Escuela de la Manipulación, y, por otra, por Pascale Casanova (2001, 2002) desde posiciones que se acercan más a la sociología política.

Cuando se habla de la traducción y la autotraducción entre la literatura catalana y la española, pues, se debe tener muy presente el contexto histórico y político en que se desarrolla la literatura catalana respecto a la española (Bacardí 2007; Ramis 2015). La literatura catalana del siglo xx intentó escapar de la marginalidad y la supeditación a la literatura española que sufrió durante los siglos xvi, xvii, xviii y buena parte del xix. Esta minorización resultó fortísima durante aquellos siglos y la recuperación de una literatura propiamente autónoma y nacional necesitaba un cierto recorrido. Sin embargo, la compleción de esta voluntad de la literatura catalana quedó aniquilada por la Guerra Civil (1936–1939), y las consecuencias de la implantación de la dictadura franquista fueron nefastas para el buen desarrollo de la literatura catalana. Las vicisitudes históricas provocan que la literatura catalana no

---

<sup>1</sup>Lambert avisa del peligro de conceder una importancia excesiva a estas relaciones políticas o de poder, pero a su vez alerta de la imposibilidad de no considerarlas (1999, 270).



se haya podido desarrollar casi nunca de manera totalmente autónoma. La regionalización de la literatura catalana durante el franquismo, a pesar de la oposición firme y la conciencia nacional de parte de la cultura catalana, quería devolver la literatura catalana al estatus anterior al proceso de modernización iniciado a finales del siglo XIX. Así pues, la literatura catalana era una literatura subordinada o periférica respecto a la literatura española, que hacía una función de literatura principal o central, a causa, en buena parte, de decisiones políticas. Por lo tanto, la literatura catalana necesitaba existir dentro de la literatura española para poder ser visible.

La posición de fuerza ejercida por la cultura española y su centralidad respecto a la catalana ha provocado que no haya tenido nunca ni la necesidad ni la voluntad de incorporar a sus autores al capital literario catalán —aunque existen algunas excepciones—, con lo que nunca ha existido una verdadera tradición de traducciones de la literatura española a la catalana (Bacardí 2007, 1). Esta falta de tradición también se deja notar en la autotraducción, ámbito en que pueden fácilmente enumerarse los autores que se traducen del español al catalán. Que no se trasladen las obras del español al catalán es un signo de “menosprecio” hacia la lengua y la literatura catalanas en dos sentidos: desde un punto de vista literario, porque no se la considera una literatura de prestigio y que aporte un valor añadido, y desde un punto de vista lingüístico, porque se interpreta que si el lector catalán sabe español no tiene ninguna necesidad de leer las obras literarias de la cultura española en su lengua propia. Esta situación provoca que al hablar de la direccionalidad de la autotraducción entre la literatura española y la literatura catalana se piense, genéricamente y como claro signo de subordinación, en traducciones y autotraducciones unidireccionales de la literatura catalana hacia la española.

La realidad, sin embargo, es mucho más compleja, por lo que el objetivo de este capítulo es mostrar la riqueza del vasto panorama autotraductivo catalán de los siglos XX y XXI. El análisis que se presenta aborda una serie de casos concretos y representativos que tienen como nexo común la pertinencia de partida o de llegada a la literatura catalana y que involucran tanto casos de unidireccionalidad como de multidireccionalidad de la actividad autotraductora. Además de incorporar la

multidireccionalidad como variante de la autotraducción en que la literatura catalana está implicada, este trabajo hace hincapié en otros aspectos significativos a la hora de considerar la direccionalidad de la autotraducción entre el catalán y el español, como son los casos de simultaneidad, ambivalencia o encubrimiento de la direccionalidad y las posibles interrelaciones entre la autotraducción y el proceso creativo.

## La multidireccionalidad en las autotraducciones de la literatura catalana

Un autotraductor multidireccional es aquel que traduce sus obras indiferentemente a las diversas lenguas que domina. Esto supone que el autor escriba directamente en más de una lengua y se traduzca a la lengua en la que no ha escrito la obra en primer lugar. Se trata de casos más o menos excepcionales y los ejemplos no abundan tanto como en los calificados como unidireccionales. No obstante, son los autores más convencidos de su posición multilingüe, la que aparentemente desarrollan sin condicionantes sociolingüísticos o sociopolíticos.

En lo que se refiere específicamente a la literatura catalana, los autotraductores multilingües no son un grupo ni mucho menos mayoritario. Sin embargo, se documentan diversos escritores que, en su obra autotraductora, encajan en esta multidireccionalidad anteriormente definida. Es el caso, por ejemplo, de Gemma Lienas, tal como ella misma explica: “Escribo en una de las dos lenguas (catalán o castellano), aunque sobre todo escribo en catalán, y después traduzco[;] para mí no hay ningún problema, pues domino ambas lenguas. Por ejemplo *Anoche soñé contigo* está escrito en castellano y lo traduje yo misma al catalán. En muchas obras de *La tribu de Camelot*, en cambio, ha sucedido al revés” (Gentes 2017, 548).

Un caso histórico y que hasta ahora había sido poco estudiado es el de Agustí Bartra, al que Lucía Azpeitia-Ortiz (2017) estudia de manera exhaustiva.<sup>2</sup> El poeta catalán, exiliado durante largo tiempo en México,

---

<sup>2</sup>Ahora puede consultarse también el estudio de Paula Simón sobre las autotraducciones que Agustí Bartra realizó de su novela *Xabola*, el cual se incluye en el presente volumen.

utilizó ambas lenguas tanto para la creación como para la traducción. En su propósito de ser un escritor catalán en Cataluña y mexicano en México, forjó una literatura que pudiera ser leída como propia por ambas comunidades. En este sentido, la autotraducción, casi siempre opaca,<sup>3</sup> le sirvió para que cada comunidad lo identificara como un escritor propio de su cultura literaria. Curiosamente, la recepción de Bartra por una y otra literatura ha obviado este trabajo autotraductor, seguramente por la incomodidad que representa la alteridad en tradiciones literarias forjadas sobre el monolingüismo. Un ejemplo significativo sobre su pensamiento y su manera de proceder respecto a sus lenguas literarias lo encontramos en una carta del propio Bartra dirigida a otro escritor catalán que también estuvo muchos años exiliado en México, Pere Calders<sup>4</sup>:

O s'escriu en l'idioma de la gran llibertat de la creació o no s'escriu en cap. No s'és humà en català, castellà, francès, etc.: se n'és no en virtut d'un instrument, sinó per gràcia d'un valor i d'una qualitat essencial d'home envers els altres homes. [...] Si bé el martell que tinc a les mans no ha canviat, ni pot canviar, he hagut d'aprendre a forjar la llum sobre dues encluses. En darrer terme, tot depèn de la qualitat de la forja. (Murià 2004, 231)

Otro caso es el del dramaturgo Sergi Belbel, director teatral y exdirector del Teatre Nacional de Catalunya (TNC). Belbel escribe habitualmente en catalán y se autotraduce al español, pero su primera obra, *A.G./V.W. Caleidoscopios y faros de hoy* (1986), la escribió primero en español y posteriormente la autotradujo al catalán como *A.G./V.W. Calidoscopis i fars d'avui* (1994). Hasta 2018, esta era la única obra que Belbel, de origen castellano hablante, había escrito directamente en español. El caso de Belbel era el de un escritor que cambia y asume conscientemente otra lengua, diferente de su lengua materna, y la autotraducción de aquella primera obra le sirve para regularizar un

---

<sup>3</sup>La *autotraducción opaca* es la que se produce sin que la actividad autotraductora sea explícita ni se dé ningún tipo de información paratextual (Dasilva 2011, 2016).

<sup>4</sup>Pere Calders, a diferencia de Bartra, nunca se autotradujo y escribió siempre en catalán, a pesar de las circunstancias adversas y de encontrarse en un país de habla hispana.

determinado patrón. De todos modos, Belbel presentó en 2018 *Si no te hubiera conocido*, una nueva obra original en el Centro Dramático Nacional de Madrid. Se trata de una obra escrita directamente en español y que rompe la dinámica establecida durante su carrera como dramaturgo y lo puede devolver al paradigma de su primera obra, siempre que acabe autotraduciendo dicha obra al catalán, lo cual es muy probable. Este cambio en el uso lingüístico de Belbel respecto a su procedimiento creador no es especialmente sorprendente. No solo su origen castellano hablante puede haberle llevado a ello, sino que el hecho de que muchos dramaturgos jóvenes, influidos directa o indirectamente por él, escriban indistintamente en catalán o en español en función de los objetivos que se propongan o los encargos que reciban también puede haber pesado.

El caso de la nueva dramaturgia catalana es un caso que merece un estudio específico, pero resulta representativo del cambio de paradigma que vive actualmente la literatura catalana respecto a la consideración preponderante de la lengua catalana. Las nuevas generaciones de literatos, especialmente los dramaturgos, ya escriben obras en las dos lenguas, sin un orden prefijado de antemano. Aunque es cierto que los dramaturgos catalanes escriben principalmente en catalán y se autotraducen sistemáticamente siempre que tienen la ocasión de representar y/o publicar sus textos en español, cada vez más escriben según los encargos que reciben, ya sea en una lengua u otra, y se autotraducen a su otra lengua de creación si les surge la opción de representar ese mismo texto en un escenario catalán o español respectivamente. Algunos ejemplos se pueden encontrar en *Catalandrama. Traduccions de teatre català contemporani* ([www.catalandrama.cat](http://www.catalandrama.cat)).

Otros ejemplos de autores multidireccionales son Quim Monzó y Empar Moliner. Tanto uno como otro escriben habitualmente obras de ficción en catalán y después se autotraducen al español —aunque no lo hayan hecho sistemáticamente—. En cambio, una parte de la literatura periodística que han escrito la han publicado primero en español —que es la lengua de los periódicos donde escriben o escribían: *La Vanguardia* y *El País*, respectivamente— y después la han traducido al catalán en recopilaciones en formato de libro. Este es el caso de *El tema del tema* (2003)/*El tema del tema* (2003), *Catorze ciutats comptant-hi Brooklyn*

(2004)/*Catorce ciudades contando Brooklyn* (2004) y *Esplendor i glòria de la Internacional Papanates* (2010)/*Esplendor y gloria de la Internacional Papanatas* (2010), de Quim Monzó, y de *Busco senyor per amistat i el que sorgeixi* (2005)/*Busco señor para amistad y lo que surja* (2005), de Empar Moliner. Actualmente, Quim Monzó escribe sus artículos en doble versión catalán/español a raíz de la doble edición que *La Vanguardia* introdujo en mayo de 2011. Empar Moliner, por su parte, después de abandonar *El País*, escribe en la prensa diaria directamente en catalán: primero lo hizo en el diario *Avui* y actualmente lo hace en el diario *Ara*.

Hay también otros autores que combinan otra lengua, además de las ya comentadas, por lo que la multidireccionalidad de la autotraducción pivota entre tres lenguas. Cuatro ejemplos de ello son: Josep Carner, Roser Caminals, Monika Zgustová y Laia Fàbregas. Carner, el “príncipe de los poetas” catalanes —y cuya obra está escasamente traducida al español—, nunca se autotradujo la obra catalana al español, a excepción de una autotraducción encubierta: *Nabí*.<sup>5</sup> Esta obra se publicó primero en español, en 1940, y posteriormente en catalán, en 1941. Aunque el orden de publicación indique lo contrario, la versión española provenía de una versión catalana anterior, que Carner había terminado en París en 1938 pero que había quedado inédita (Ortín 2017, 98). En la combinación contraria, Carner escribió directamente en español una obra en su exilio mexicano, *Misterio de Quanaxhuata* (1943), como agradecimiento al país de acogida. Esta obra fue, posteriormente, autotraducida y rehecha en catalán: *El ben cofat i l'altre* (1951). La escritura original en español de Carner le comportó duras críticas por parte de algunos intelectuales catalanes de posguerra, que veían cómo una figura esencial y respetada por todos como Carner se pasaba al español y, entendían, abandonaba su lengua madre, cuando el catalán era prohibido y perseguido en su tierra natal por parte del régimen franquista (Subirana, s. f.). La multidireccionalidad en la autotraducción de Carner no acaba ahí. A partir de 1945, Carner volvió a Europa, concretamente

---

<sup>5</sup>Además de *Nabí*, existe otra autotraducción de Carner al español, *Museo zoológico* (1963). Este libro fue un encargo editorial para un libro de dibujos de Josep Granyer, acompañados de versos de Carner, que se publicó en paralelo en catalán y en español (Ortín 2017, 104).

a Bruselas, donde se instaló con su segunda mujer, Émilie Noulet. De este periodo son las colaboraciones entre el matrimonio en la versión al francés de diferentes obras de Carner: entre ellas, la autotraducción en colaboración de cuatro obras, tres libros de poemas —*Nabi* (1959), *Lien* (1961) y *Poèmes* (1961)— y una obra de teatro —*Coup de vent: drame en trois actes* (1963)<sup>6</sup>— (Ortín 2017, 100–103).

Ya en la contemporaneidad, nos encontramos con el caso de Roser Caminals. Esta autora desarrolla su vida académica en los Estados Unidos, lo que comporta que escriba sus obras en inglés o catalán indistintamente y después se autotraduzca a la otra lengua. En inglés, publicó primero *Once Remembered, Twice Lived* (1993), obra que tradujo al catalán con el título *Un segle de prodigis* (1995); a la inversa, publicó *El carrer dels tres llits* (2002), que tradujo como *The Street of the Three Beds* (2011). Así mismo, también ha autotraducido al español dos de sus novelas posteriores, *La petita mort* y *La dona de mercuri*, pero, en cambio, *Amores oscuros*, traducción de *El carrer dels tres llits*, no es su versión, sino la de Maria Pilar Queralt. Esta anomalía en la trayectoria de la autora se explica porque, teniendo la autotraducción acabada, la extravió y no tuvo tiempo posteriormente para rehacerla (Gentes 2017, 522–523).

Monika Zugustová, por su parte, es un caso un poco particular. Normalmente, escribe primero en checo, su lengua materna, pero después se autotraduce tanto al catalán como al español —a veces, primero a una de estas lenguas y, a veces, primero a la otra. El proceso de traducción le sirve para retocar a la vez la versión checa y la autotraducción precedente, aunque reivindica que las versiones no son exactamente iguales (Gentes 2017, 560–563).

Finalmente, Laia Fàbregas es una escritora catalana que escribe en neerlandés, catalán y español. Su primera novela, *La nena dels nou dits* (2008), se publicó originalmente en neerlandés y dos traductores

---

<sup>6</sup>Esta obra de Carner, que lleva el título de *Cop de vent* en el original catalán, había sido redactada en 1955 y revisada en 1957, pero no se publicó en catalán hasta 1966, tres años después de la versión francesa.

alógrafos, Maria Rosich y Goedele de Sterck, realizaron las respectivas versiones al catalán y al español. En cambio, su segunda novela, *Landen* (2010), parte de un manuscrito bilingüe en neerlandés y español; la autora misma se encargó de las versiones íntegras en español y neerlandés, con el mismo título, por encargo de los editores, así como de la autotraducción al catalán a partir del manuscrito bilingüe, que tituló *La llista*. Su novela *Dies de cel groc* (2013), por otro lado, está escrita directamente en catalán y solo la ha autotraducido al neerlandés (Gentes 2017, 537–540).

Un aspecto notable dentro de la multidireccionalidad es la posibilidad de que un escritor considere la autotraducción como parte de su proceso creativo y la autotraducción conlleve retraduccion-revisiones continuas. En este caso, el autor solo escribe directamente en una lengua, pero las autotraducciones provocan ediciones encadenadas en dos lenguas, dependientes siempre unas de otras. Así pues, este procedimiento se acaba convirtiendo en realidad en una autotraducción bidireccional continua. Un ejemplo paradigmático de este modo de proceder es el de Sebastià Juan Arbó, quien a cada nueva novela en catalán hacía seguir su autotraducción en español, y posteriormente, la nueva edición catalana era deudora de la última versión española. Arbó utilizó este mecanismo en toda su producción escrita originalmente en catalán, pero no así en su obra escrita originalmente en español, la cual ni siquiera autotradujo una sola vez al catalán. La interacción entre el proceso creativo y la autotraducción en la obra catalana de Arbó es tan extrema que llegó a publicar diez ediciones diferentes de *Terres de l'Ebre* (1932–1980) —de las cuales cuatro aparecieron en español— (Ramis 2010a, b, 2013a), siete de *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933–1983) —dos en español— Ramis (2012, 2013a) y seis de *Tino Costa* (1947–1971) —tres en español— (Ramis 2011, 2013a). En el caso de la última obra citada, además, este proceso se completa, o se complica, con una traducción alógrafa al francés en 1954, que es una versión revisada y mejorada por Arbó, por lo que fue, en su momento, la versión más ajustada a los deseos literarios del autor.

Sin irnos al extremo de Arbó, hay otros autores de la literatura catalana que utilizan el mismo procedimiento cuando se autotraducen. Uno de ellos es Francesc Serés:

[Autotraducir] representaba también la oportunidad de hacer una lectura a fondo del texto, sobre todo del primer libro. Las numerosas notas y modificaciones que realicé (pocas en el segundo y apenas alguna en el tercero) fueron añadidas en las siguientes ediciones de los libros en catalán. La traducción al castellano fue pues una manera de releer mis propios libros. (Gentes 2017, 556)

Y otro, Eduard Márquez: “Em va agradar l’anar i venir: resoldre certes coses en la versió castellana em va ajudar a millorar la catalana. Aquest és el diàleg que no té un traductor, i és meravellós” (Paradela 2011).

## La unidireccionalidad en las autotraducciones de la literatura catalana

Un autotraductor unidireccional es aquel que se traduce solo en una dirección determinada, lo que implica que escriba primero en una lengua y después se autotraduzca a la otra, siempre siguiendo el mismo orden. La autotraducción entre el catalán y el español es el trasvase entre dos lenguas de diferente consideración, una hegemónica —el español— y una subordinada —el catalán—. Según Casanova (2002), la autotraducción de una lengua de un sistema hegemónico a una de un sistema subordinado<sup>7</sup> no se da a menudo, tanto por la poca incidencia que esta autotraducción tendrá en la repercusión general de la obra como por la posible incomprensión del sistema hegemónico. En cambio, para Casanova sí que es común el trasvase entre una lengua subordinada y una hegemónica porque el impacto en la repercusión de la obra debería ser mucho mayor en términos cuantitativos y las connotaciones políticas y sociales son explícitas y están más o menos asumidas.

---

<sup>7</sup>Casanova utiliza los términos *dominante* y *dominado*. No los adopto al no considerarlos adecuados, al menos, al sistema literario catalán.



La impresión de Casanova se cumple claramente en lo que a las literaturas catalana y española se refiere. La inmensa mayoría de autotraducciones de la literatura catalana son unidireccionales y en la combinación concreta catalán-español. A pesar de ello, hay algunos ejemplos en el orden inverso, español-catalán, una combinación que debería ser mucho más prolífica si se tiene en cuenta la reivindicación como escritores bilingües de la mayoría de los escritores catalanes de expresión española. No obstante, hay pocos casos que cumplan esta condición, porque la mayoría de los escritores catalanes de expresión española no se traducen sus textos al catalán porque, argumentan precisamente, el lector catalán ya es bilingüe y los puede leer directamente en la versión original en español. De un tiempo a esta parte, se ha puesto de moda la traducción de estos escritores al catalán, pero en ningún caso son ellos mismos quienes llevan a cabo la traducción. Incluso en casos de escritores de expresión catalana que circunstancialmente han pasado a escribir en español, como Albert Sànchez Pinyol con su gran éxito *Victus*, estos deciden no involucrarse en esta tarea y dejarla en manos de traductores alógrafos —en este caso concreto, Xavier Pàmies—.

Muchos de los escritores que han combinado la escritura en catalán y español, a pesar de escribir originalmente en las dos lenguas, también acostumbran a ser traductores unidireccionales. En estos casos, sin embargo, la direccionalidad es únicamente del catalán al español, es decir, solo se autotraducen las obras originalmente escritas en catalán, mientras que las escritas originalmente en español quedan inéditas en catalán. La razón que subyace detrás de esta decisión es la búsqueda de un público más amplio que sepa leer en español, a la vez que consideran, como ya explicamos, que el lector catalán, en su condición bilingüe, ya puede leer el original en español. Un ejemplo de ello es Flàvia Company: “Escribo narrativa en catalán y en castellano indistintamente. Sólo traduzco las obras que aparecen originalmente en catalán, pues son las que, por su lengua original, tienen un número de lectores más limitado. Es decir, el viaje de la traducción lo hago sólo en un sentido” (2002, 43).

Se trata de una actitud claramente diglósica, y no es solo aplicable al caso de Company, sino que es extensible a la mayoría de autores en situaciones parecidas. Esta manera de proceder es lo que Julio César

Santoyo (2013, 214–215) y Rainier Grutman (2011, 79) llamarían *autotraducción vertical*, la que se produce entre dos lenguas de estatus cultural diferente,<sup>8</sup> y que Grutman (2011, 82) concretaría como *supraautotraducción*, en la que el autotraductor pretende propagar su obra en una literatura de mayor difusión que la propia para que pueda llegar a un público más amplio.<sup>9</sup>

El caso de Arbó, explicado en el apartado anterior, podría ser también un caso ejemplar de este proceder. Pero más allá de estos casos, hay otros más o menos conocidos, como los de Eduardo Mendoza y Terenci Moix. Mendoza es un escritor catalán de éxito en la narrativa española y como tal nunca se ha autotraducido. Por el contrario, cuando Mendoza ha escrito teatro en catalán —*Restauració* (1990), *Glòria* (1999) y *Greus qüestions* (2004)— ha autotraducido al español todas sus obras —*Restauración* (1991), *Gloria* (2017)<sup>10</sup> y *Grandes preguntas* (2017)— para que puedan ser representadas en los escenarios del resto del Estado español. Esta anomalía en su producción responde a una cierta hegemonía del teatro en lengua catalana en la cartelera barcelonesa. Así, la primera obra teatral que escribió, *Restauració*, fue una propuesta concreta de Domènec Reixach, entonces director del Centre Dramàtic de la Generalitat; esta obra, por cierto, obtuvo un éxito importante de público y crítica.

Terenci Moix, por su parte, autotradujo al español *Siro o la increada consciència de la raça* (1972), como *Melodrama o la increada conciencia de la raza* (1974), *Món mascle* (1971), como *Mundo macho: novela salvaje* (1986), y *Lleonard, o el sexe dels àngels* (1992), como *Lleonard, o*,

---

<sup>8</sup>La autotraducción vertical, según Grutman y Santoyo, se opone a la autotraducción horizontal. Así, la *autotraducción horizontal* es la que se produce entre dos lenguas de estatus similares, independientemente de que sean hegemónicas o subordinadas.

<sup>9</sup>La supraautotraducción, según Grutman, se opone a la infraautotraducción. Así la *infraautotraducción* es la que se da desde una lengua hegemónica hacia una lengua subordinada, cuando un autor que ha escogido escribir en una lengua de más capital simbólico puede que quiera mantener el contacto con su comunidad de origen como señal de identidad. Este sería el caso explicado de Josep Carner.

<sup>10</sup>Esta obra se estrenó en 2006 en español, pero no fue publicada hasta su aparición, junto con sus otras dos obras dramáticas, en el volumen *Teatro reunido* (2017).

*El sexo de los ángeles* (1992),<sup>11</sup> pero nunca autotradujo ninguna de sus obras escritas originalmente en español hacia el catalán. Curiosamente, todas las traducciones al catalán de su obra en español se han llevado a cabo después de su muerte en 2003: *El cinema dels dissabtes* (2005), *El petó de Peter Pan* (2006) y *Estrany al paradís* (2006), todas traducidas por Josep Pelfort y publicadas por Planeta.

Un caso aparte es el de *El dia que va morir Marilyn* (1969). Realmente se trata de una autotraducción encubierta, es decir, que asume el papel de texto original. Moix redactó originariamente el texto en español con el título *El desorden*, pero la sugerencia de Josep Vergés, editor de *Destino*, y la intervención del profesor y crítico Joaquim Molas provocaron que reescribiese el texto en catalán. La primera versión en español nunca se publicó y la traducción al español del 1970 fue a cargo de un traductor alógrafo, José Miguel Velloso, revisada por el propio Moix a partir de la segunda edición, en 1984.

Ahora bien, aunque no sea el propósito último de este volumen, centrado en las autotraducciones que incluyen el español entre sus lenguas de partida o de llegada, cabe resaltar que, en la literatura catalana, hay autotraductores unidireccionales en combinaciones que no incluyen el español. Esta direccionalidad puede ser, en términos de Santoyo, tanto *inversa*, de una lengua no materna a la materna, como *directa*, de la lengua materna a una extranjera (2013, 213–214). En ambos casos, esta direccionalidad suele responder a la residencia más o menos estable del autor en otro país. Un ejemplo de ello es Marta Cardona, emigrada a Inglaterra en 1957 y que, a los 82 años, publicó *Fora de lloc* (2010), la autotraducción de una novela editada en Inglaterra con el título *Spanish Rose, Yorkshire Thorns* (2008). Otro ejemplo en ambas direccionalidades es Víctor Mora, quien autotradujo diversas obras entre el catalán y el francés, a raíz de su exilio en Francia durante el franquismo a causa de su ideología política. Se trata de *Els plàtans de Barcelona* (1972)/*Les platanes de Barcelone* (1966) y *La pluja morta* (1966)/*La pluie morte* (1974). Por último, un tercer ejemplo es el de Montserrat Abelló, que viajó durante toda su infancia a causa del trabajo de su padre, ingeniero naval, y que

---

<sup>11</sup>Se trata de una autotraducción compartida con su hermana, Ana María Moix.

después de la Guerra Civil se tuvo que exiliar. Estas estancias, especialmente en Francia, Inglaterra y Chile, hicieron que conociese en profundidad las diferentes lenguas de estos territorios y se convirtiera, además de en una reconocida poeta, en traductora tanto de la literatura en lengua inglesa hacia la catalana como a la inversa. Con todo este bagaje, Abelló tradujo al inglés una antología de su poesía, *Fifty love poems* (2014), que Caterina Riba y Marina Bernardo (2017) han estudiado en profundidad. Abelló, además, ha sido autotraductora al español, idioma al que tradujo *Al cor de les paraules* con el título *Poemas de amor* (2010), conjuntamente con su hija Mireia Bofill. Por lo tanto, estamos ante una autotraductora unidireccional en dos lenguas diferentes.

## Las versiones simultáneas (o pseudosimultáneas) y las falsas direccionalidades

Existen casos en que es difícil especificar cuál es la direccionalidad de las autotraducciones. Entre ellos, están las versiones simultáneas, tanto cuando se trata de una opción personal del escritor como cuando son realizadas por decreto del editor, como es el caso de los periódicos catalanes con doble edición diaria en catalán y en español.

En el primer caso, la autotraducción se realiza simultáneamente a la creación de la obra original. De este modo, como las dos versiones se producen paralelamente, es prácticamente imposible descifrar cuál es la direccionalidad en el proceso. Solo la explicación del proceso por parte de los mismos autores puede desvelar el misterio. Veamos a continuación algunos ejemplos de autores de la literatura catalana que ejemplifican bien esta ambigüedad en la direccionalidad.

Laia Fàbregas, de quien ya hemos hablado anteriormente, explicaba en una entrevista: “es distinto autotraducirse cuando el libro ya está editado en una lengua que hacerlo cuando aún estás elaborando la historia. En el segundo libro me autotraduje antes de que ninguna de las versiones estuviera en el mercado. Eso me dio mucha más libertad para cambiar cosas mientras traducía” (Gentes 2017, 537). Como puede comprobarse, los autotraductores simultáneos utilizan la autotraducción como banco de pruebas del original: observan cómo funciona lo

que han escrito desde la distancia que les da otra lengua y, asimismo, les sirve también para desencallar lapsus creativos, a pesar de que estos cambios no sean visibles a ojos del lector. Otro ejemplo similar es el de Antoni Marí:

Em va passar algunes vegades que, quan em quedava podríem dir-ne gairebé sense possibilitat de continuar, d'una manera més o menys mecànica anava “traslladant-ho” al castellà i alguna vegada resultava que m'havia passat que continuava en castellà fins i tot més enllà d'on jo havia deixat el català, de tal manera que llavors havia de tornar una altra vegada a passar-m'ho al català, podia anar a arrencar del punt on l'havia deixat. (1997, 57)

Maria de la Pau Janer, por su parte, también explicaba en 2007, en una entrevista en el diario *Avui*, que trabaja de una forma similar: “Escric dos o tres capítols en castellà, i quan ja té una entitat començo la versió catalana. A vegades el text català em fa canviar coses del castellà perquè veig que no funciona prou bé. D'aquesta manera reviso molt més.” Janer utiliza la técnica que le había explicado Carme Riera, confirmada por su estudiosa Luisa Cotoner (2004, 166), sobre cómo trabajaba ella la doble versión, catalana y española, de sus libros, y que ella misma ha explicado en más de una ocasión:

[V]eure la novel·la des d'una altra llengua dóna una perspectiva distinta i alhora ajuda a recompondre el món novel·lístic. Per mi, l'ideal seria poder treballar com vaig fer-ho amb la novel·la *Qüestió d'amor propi*. Quan l'estava escrivint l'anava traduint a la vegada; això em donava un punt de vista diferent per anar observant com funcionava en l'altra llengua i esmenar els aspectes que no em semblaven pertinents, perquè em convertia en una lectora crítica del meu propi text, molt més distanciada que quan llegia en la meua pròpia llengua després d'escriure, per anar corregint. El filtre que suposava passar per un altre idioma em feia, segurament, objectivar molt més, em convertia en una receptora i no en una emissora del text en qüestió; una receptora que alhora tornava a emetre el discurs textual des d'una altra perspectiva [...]. La nova versió, per contra, m'obligava a anar a poc a poc i tal vegada per això em portava a observar molt millor l'efecte que el text produïa; quins eren els mecanismes estilístics

i lingüístics en els quals es basava, i sobretot, com funcionaven els jocs establerts entre silencis i veus, entre llums i ombres necessàries per a la construcció d'un món narratiu tant com per la disposició del temps, la situació, l'espai o la creació d'un conflicte o el desenvolupament d'uns personatges. (Riera 1997, 50–51)

El proceso que sigue Andreu Martín a la hora de publicar sus novelas, aunque no es exactamente igual, también forma parte de esta manera de trabajar la creación y la traducción simultáneamente. Martín primero escribe un borrador en catalán. Cuando lo tiene terminado, realiza una versión española que no es una simple traducción, sino una versión nueva sobre la base del texto catalán. El proceso se acaba cuando Martín revisa el borrador catalán a la luz de los cambios introducidos en el texto en español y publica las dos versiones a la vez, por lo que la direccionalidad queda totalmente difuminada y completamente oculta para el lector (Heinemann 1996, 81). El caso de Monika Zgustová es relativamente parecido al de Martín, aunque más complejo porque trabaja con tres lenguas a la vez, como ya se ha comentado. Ella misma explicó el proceso en una entrevista:

En cuanto a la novela *La noche de Valia* escribí el primer borrador [en checo] en menos de un año. Luego lo traduje-reescribí al/en castellano y trabajé muy a fondo esa versión. Estaba tan inmersa en el texto castellano que no siempre trabajé las mismas escenas y expresiones de igual manera en checo. Cuando trabajé el checo, lo hacía de memoria: intentaba recordar los cambios en la versión castellana y generalmente no miraba el texto castellano sino que recreaba de memoria esas escenas, frases añadidas, transformando el texto un poco a mi antojo. Entonces releí la versión castellana, introduciendo más cambios, y no me molestaba con el texto checo para no distraerme, aunque sí que marcaba los distintos cambios con colores. Luego releí el texto checo del mismo modo que el castellano e hice el mismo proceso [...]. Con esto hecho, hice la versión catalana a base de ambos textos, el castellano y el checo. Tal como iba traduciendo, me tomaba la libertad de cambiar (mejorar) el texto de forma espontánea, no siempre introduciendo los cambios a las versiones castellana y checa [...]. Aunque soy consciente que trabajo en tres versiones de la misma novela, cada versión es para mí única y la trato como si en ella me jugara

la vida. Al cabo de los años de autotraducirme me sale así. No sé si se puede llamar método pero estrategia tal vez sí. (Gentes 2017, 561)

Esta concepción de la traducción como banco de pruebas creativo es lo que lleva a Grutman a calificar este tipo de autotraducciones como un diálogo entre versiones (2007, 226). Es precisamente ese “diálogo” e intercambio lo que provoca que esta direccionalidad ambivalente de la autotraducción quede integrada en la misma creación y su invisibilidad para el lector, legitimada. El poeta Joan Margarit, por ejemplo, afirma:

No m'és senzill de dir en quina llengua m'arriba un poema. Diria que la primera notícia que tinc respecte a l'existència d'un poema no és ni tan sols verbal. I aquí comença el misteri de la paraula poètica. Es pot tenir una –o diverses– llengües de cultura, però pot ser que cap d'aquestes no serveixi per entrar al lloc on hi ha el poema. Com als contes, es tracta d'entrar en una cripta i cal conèixer la contrasenya que l'obri. Totes aquestes qüestions són irrelevants quan la llengua materna i la cultura coincideixen. Quan no és així, la llengua de cultura pot ser una catedral edificada damunt d'una cripta inaccessible. (Margarit 1999, 9)

Margarit llega incluso a afirmar que sus poemas los realiza a partir de un esqueleto que no está pensado en ninguna lengua determinada, y que son las modificaciones que realiza a este esqueleto, a la vez en catalán y en español, las que ofrecen una culminación diferente del poema en una y otra lengua: “Hi accedeixo en català i de seguida plantejo en aquesta llengua l'esquelet del poema. El treball molt i, en general, la versió final no s'assembla gaire a la inicial. En aquest llibre totes les versions, modificacions i recomençaments que sofreix un poema a les meves mans els he fet en català i castellà alhora” (11).

Finalmente, Lluís Maria Todó resume esta manera de trabajar como una “gestación totalmente bilingüe de la obra”:

El caso de *La adoración perpetua* (Ediciones del Bronce, 1999) es todavía más rocambolesco y quizá también más ilustrativo: ya expliqué [...] la gestación totalmente bilingüe del libro: lo fui redactando en catalán y en castellano alternativamente, siguiendo impulsos cuya naturaleza exacta ignoro, y después traduje al castellano los capítulos en catalán, y viceversa.

[U]na vez editada en Ediciones del Bronce figuró como traducida del catalán por un tal A. Vallés; si alguien quiere saber por qué, deberá preguntarlo a la editora. [C]onste, pues, que *La adoración perpetua* no es ninguna traducción sino un texto original —al menos en gran parte; tanto, en cualquier caso, como la versión catalana— que fue escrito por mí en sus versiones catalana y castellana. (Todó 2002, 17–18)

Un caso diferente es el de la direccionalidad en los medios de comunicación catalanes con dos ediciones paralelas. Desde el 28 de octubre de 1997, existe al menos una cabecera que sale diariamente en edición catalana y española en los quioscos de Cataluña. El pionero en este caso fue *El Periódico*. La autotraducción en este periódico originalmente no existía y sigue sin existir hoy en día para la mayoría de su contenido. Las noticias se redactan en español y de la traducción se encarga un traductor automático, eficientemente adaptado y corregido por el equipo de postedición del periódico. La única excepción está en los artículos de opinión, en que los colaboradores tenían la libertad de escribir en una u otra lengua. En cualquier caso, no existía autotraducción, ya que de la versión catalana —si escribían en español— se encargaba el mismo traductor automático que traduce las noticias y de la versión española —de aquellos que escribían en catalán— se encargaba directamente el equipo de lingüistas del periódico.

De un tiempo a esta parte, sin embargo, el proceso ha cambiado: si bien los colaboradores que escriben en español no tienen ningún cambio en su quehacer, los colaboradores que escriben en catalán, si quieren continuar escribiendo en esta lengua, deben responsabilizarse también de su versión en español, por lo que la autotraducción ha quedado instituida en *El Periódico* solo para los colaboradores en artículos de opinión que escriban en catalán.<sup>12</sup> La direccionalidad en este caso es clara, pero esta práctica es totalmente opaca, ya que en ningún caso se avisa al lector cuáles son los colaboradores responsables de ambas versiones y ni tan siquiera se informa qué escritores escriben originalmente en una u

---

<sup>12</sup>De todos modos, existen algunos colaboradores a quienes sí se les permite enviar su artículo únicamente en catalán. Tenemos constancia de los escritores Josep Maria Espinàs, Vicenç Pagès i Jaume Subirana, además de su antiguo director, Rafel Nadal.



otra lengua. Tenemos constancia de que llevan a cabo esta práctica en las páginas de *El Periódico* los escritores Jordi Puntí, Josep Maria Fonalleras, Xavier Bru de Sala, Jenn Díaz y Najat El Hachmi, además del historiador Andreu Pujol Mas y los periodistas Marçal Sintès y Enric Marín.

Desde el 3 de mayo de 2011, *La Vanguardia* se ha sumado a publicar simultáneamente una versión diaria del periódico en catalán y otra en español. El proceso tiene algunas divergencias. En el caso de *La Vanguardia*, los periodistas pueden escribir libremente en una u otra lengua —aunque la mayoría lo hace en español— y un traductor automático junto con la revisión de un equipo de postedición se encarga de la otra versión, ya sea en una lengua u otra. En el caso de los colaboradores, a menos que no sean diligentes en catalán, todos están obligados a presentar las dos versiones del artículo.<sup>13</sup> La direccionalidad también es opaca, ya que en ningún caso se indica, aunque mayoritariamente es del catalán hacia el español al ser en gran parte escritores o periodistas que tienen la lengua catalana como primera lengua, y al no responsabilizarse de la doble versión, en general, los autores de expresión castellana. Entre los muchos nombres que colaboran en *La Vanguardia* y que realizan una doble versión de sus artículos, están los escritores Quim Monzó, Sergi Pàmies, Imma Monsó, Antoni Puigverd, Màrius Serra, Julià Guillamon, Robert Saladrigas o Jordi Llavina, además de periodistas como Pilar Rahola, Francesc Marc Álvaro o Glòria Serra.

Hasta aquí, hemos hablado de versiones simultáneas o pseudosimultáneas, pero hay, además, obras que pueden llevar a confusión en lo que a la direccionalidad de su autotraducción se refiere: se trata de las denominadas autotraducciones encubiertas. En estos casos se da el papel de texto original a lo que realmente es una autotraducción y viceversa. Son casos en que el texto original no se ha podido publicar o ha tenido una difusión deficiente, y, en cambio, la autotraducción, sin especificar que lo sea, ha sido exitosa. De este modo, se han establecido autotraducciones como verdaderos originales. Anteriormente, ya hemos

---

<sup>13</sup>En la práctica hay algunas excepciones a este modo de proceder: unos pocos colaboradores envían sus artículos solo en catalán; del mismo modo, algunos colaboradores, supuestamente bilingües, envían sus artículos solo en español. En ambos casos, su contenido es traducido por los mismos cauces que las noticias.

comentado el caso de *El día que va morir Marilyn* de Terenci Moix. Otro caso, especialmente polémico, es el de Llorenç Villalonga y su obra magna, *Bearn o la sala de les nines*. Villalonga escribió en español con la voluntad de ser un escritor propio de esta literatura, sobre todo por su posicionamiento durante la Guerra Civil, en la que defendió los postulados del bando vencedor. El fracaso de esta ambición, especialmente por la escasa acogida de *Bearn* (1956), provocó que se reincorporara a la literatura catalana, lo que hizo a través de la autotraducción de esta novela (1961), que la literatura catalana siempre ha considerado como original y ha valorado como una de sus novelas capitales del siglo xx.<sup>14</sup>

Otros casos parecidos y polémicos son las obras catalanas autotraducidas al español, normalmente sin especificarlo, para ganar premios literarios españoles. Uno de los casos paradigmáticos es el de Sebastià Juan Arbó, de quien ya hemos hablado, que ganó el I Premio Blasco Ibáñez en 1966 con la obra *Entre la tierra y el mar*, publicada el mismo año en Prometeo y que apareció en catalán póstumamente, en las obras completas del autor (1992–1993). Otro caso es el de Xavier Benguerel<sup>15</sup> con *Icaria, Icaria* (1974), novela con la que ganó el Premio Planeta. En años recientes, existen sospechas de casos en que este fenómeno se ha vuelto a producir, en su mayoría relacionados con la editorial Planeta y su premio emblemático en español (Premio Planeta), pero también en la direccionalidad contraria —original en español— para ganar su premio emblemático en catalán (Premi Ramon Llull). Finalmente, Mathew Tree, novelista inglés que ha publicado casi toda su obra en catalán, revelaba, en una entrevista del 2013 en el digital de cultura *Núvol*, que su novela *Privilegiat* (Premio Columna en 2001) realmente era una autotraducción de un original inédito en inglés:

---

<sup>14</sup>Existe una tensa polémica sobre si la escribió primero en catalán o en español. Críticos como Joaquim Molas, Jaume Vidal-Alcover o Joan A. Grimalt defienden que la escribió primero en catalán y que fueron las correcciones que le querían imponer desde la Editorial Selecta lo que provocó que la tradujese y la presentase en español. Otros, como los escritores Baltasar Porcel y José Carlos Llop, defienden que la escribió primero en español, y que fue después, por la decepción de los premios Nadal y Ciudad de Barcelona y su escasa recepción, que se decidió a emprender la versión catalana.

<sup>15</sup>Sobre Xavier Benguerel como autotraductor, véase Dasca (2015).

Després, l'any 2000, vaig tenir una idea per a una novel·la en anglès. La vaig escriure en anglès i vaig descobrir que després de la disciplina de tants anys d'escriure en català, finalment havia trobat la meua veu escrita en la meua llengua materna. No obstant això, la falta de publicació de la novel·la en anglès (que va sortir en català –la meua versió– i en castellà –traduïda per una altra persona de l'original anglès–) em va desanimar –vaig haver de prendre un tipus diferent de psicofarmac i tot– i vaig tornar a escriure en català. (Puigtobella et al. 2013)

## Recapitulación

Las circunstancias concretas de la literatura catalana predisponen a pensar básicamente en autotraducciones unidireccionales (Ramis 2014), directas (Santoyo 2013), endógenas (Grutman 2007), verticales (Santoyo 2013) e intraestatales (Ramis 2013a), es decir, que los escritores catalanes se autotraducen del catalán al español —de la lengua subordinada a la hegemónica, por lo que se trata de *supraautotraducciones* (Grutman 2011)— y que lo hacen esencialmente para ganar visibilidad en una literatura con un número de lectores mucho más extenso y complementar así mínimamente los, en general, escasos ingresos que perciben por escribir. En la gran mayoría de casos, ese es el patrón, pero como hemos visto a partir del análisis de la direccionalidad de la autotraducciones que tienen como origen o destino la lengua catalana, la variedad de casos es extensa y compleja. Así pues, hay que ir con pies de plomo a la hora de valorar el vasto panorama autotraductivo catalán, porque la casuística va mucho más allá del patrón predecible e incluye una gran variedad de casos, entre los que se encuentran la autotraducción multidireccional—que a veces además involucra más de dos lenguas—, la unidireccionalidad ambivalente a partir de la incorporación del acto autotraductivo al proceso de creación de la obra literaria, la autotraducción simultánea en la misma génesis de la obra o la autotraducción encubierta por motivos y razones diversos.

El análisis nos permite proponer que la unidireccionalidad mayoritaria es complementada con diversos casos de multidireccionalidad. En cuanto a la mayoritaria direccionalidad de la lengua catalana a la

española, los casos, minoritarios pero significativos, de la direccionalidad contraria nos abren la posibilidad a un trato más igualitario de ambas lenguas y literaturas. A esta última reflexión, cabe añadir la presencia de otras lenguas además del catalán y del español que proyectan la autotraducción a literaturas de otras latitudes y que escapan de la idea preestablecida de que la autotraducción en la literatura catalana es únicamente intraestatal. Finalmente, es importante destacar que la opacidad manifiesta de la práctica autotraductiva también es negligente en la literatura catalana y tiene repercusiones en dos sentidos: por un lado, esconde esta realidad a la comunidad lectora, y por otro, enmascara (malévolamente) la direccionalidad de algunas publicaciones, con todo lo que ello conlleva: la imposibilidad de conocer la verdadera lengua de la obra y/o del escritor, la perenne conservación del prejuicio hacia las obras traducidas —y especialmente si lo son de la lengua catalana a la española—, la creación de obstáculos para la imbricación de los escritores en su realidad cultural y literaria o la suspicaz obtención de premios literarios en una lengua que puede no ser su original.

## Bibliografía

- Azpeitia-Ortiz, Lucía. 2017. “Representacions de l'autotraducció als peritextos bibliogràfics d'Agustí Bartra”. En *Bilingüisme, autotraducció i literatura catalana*, ed. Enric Gallén y José Francisco Ruiz Casanova, pp. 233–251. Lleida: Punctum.
- Bacardí, Montserrat. 2007. “La traducció del castellà al català: una tradició aleatòria”. *1611: Revista d'Història de la Traducció* 1. <http://www.traduccion-literaria.org/1611/art/bacardi.htm> (último acceso 12 November 2018).
- Bernardo, Marina, y Caterina Riba. 2017. “Análisis de *Fifty love poems* de Motserrat Abelló a la luz de la tipología propuesta por Josep Miquel Ramis en su obra *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*”. En *Soggetti situati*, ed. Anita Fabiani, Stefania Arcara y Manuela D'Amore, pp. 19–28. Pisa: ETS.
- Casanova, Pascale. 2001. *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- . 2002. “Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal”. *Actes de la recherche en sciences sociales* 144, no. 2: 7–20.
- Company, Flàvia. 2002. “Cuestionario”. *Quimera* 210: 43.

- Cotoner, Luisa. 2004. "Ética y estética de la autotraducción: una cala en las versiones al castellano de Josep Pla, Joan Perucho y Carme Riera". En *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, ed. Emilio Ortega Arjonilla, vol. 3, pp. 159–167. Granada: Atrio.
- Dasca, Maria. 2015. "Les autotraduccions al castellà de la novel·lística de Xavier Benguerel". *Quaderns. Revista de traducció* 22: 193–204.
- Dasilva, Xosé Manuel. 2011. "La autotraducción transparente y la autotraducción opaca". En *Aproximaciones a la autotraducción*, ed. Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro, pp. 45–67. Vigo: Academia del Hispanismo.
- . 2016. "L'opacitat de la traducció entre llengües asimètriques". *L'autotraducció literària. Perspectives teòriques*, ed. Alessandra Ferraro y Rainier Grutman, pp. 103–118. París: Classiques Garnier.
- Even-Zohar, Itamar. 1990. "Polysystem Theory". *Poetics Today* 11: 9–26.
- . 1999. "La posición de la literatura traducida en el polisistema literario". En *Teoría de los polisistemas*, ed. Montserrat Iglesias Santos, pp. 223–231. Madrid: Arco.
- Gentes, Eva. 2017. "(Un-)Sichtbarkeit der literarischen Selbstübersetzung in der romanischsprachigen Gegenwartsliteratur. Eine literatur- und übersetzungssoziologische Annäherung". Tesis doctoral. Düsseldorf: Heinrich Heine Universität.
- Grutman, Rainier. 1998. "Auto-translation". En *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, ed. Mona Baker, pp. 17–20. Londres: Routledge.
- . 2007. "L'autotraducció: dilemme social et entre-deux textuel". *Atelier de traducció* 7: 219–229.
- . 2011. "Diglosia y autotraducción 'vertical' (en y fuera de España)". En *Aproximaciones a la autotraducción*, ed. Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro, pp. 69–91. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Heinemann, Ute. 1996. *Novel·la entre dues llengües. El dilema català o castellà*. Kassel: Reichenberger.
- Lambert, José. 1999. "Literatura, traducción y (des)colonización". En *Teoría de los polisistemas*, ed. Montserrat Iglesias Santos, pp. 257–280. Madrid: Arco.
- Margarit, Joan. 1999. *Estació de França / Estación de Francia*. Madrid: Hipérior.
- Marí, Antoni. 1997. "L'experiència de l'autotraducció". V Seminari sobre la Traducció a Catalunya. *Quaderns Divulgatius* 8: 53–63.
- Murià, Anna. 2004. *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Ortín, Marcel. 2017. *Josep Carner i la traducció*. Lleida: Punctum.
- Paradela López, David. 2011. "Sobre la autotraducción". *Malapartiana. El "scriptorium" desde dentro*. <https://malapartiana.wordpress.com/tag/educard-marquez/> (último acceso 9 November 2018).

- Puigobella, Bernat, Jordi Puntí, y Màrius Serra. 2013. "Matthew Tree: 'La Gran Bretanya multicultural és plena d'energúmens racistes'". *Núvol. El digital de cultura*. <https://www.nuvol.com/entrevistes/matthew-tree-la-gran-bretanya-multicultural-esta-plena-denergumens-racistes/> (último acceso 28 July 2017).
- Ramis, Josep Miquel. 2010a. "Sebastià Juan Arbó, autotraductor". En *Traducción y autotraducción entre las literaturas ibéricas*, ed. Enric Gallén, Francisco Lafarga, y Luis Pegenaute, pp. 335–347. Berna: Peter Lang.
- . 2010b. "Autotraducció i creació literària. El cas de Sebastià Juan Arbó". *Catalonia*, 7. <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/catalonia7/ramis.pdf> (último acceso 28 July 2017).
- . 2011. "Traducir bajo control: la versión francesa de Tino Costa, de Sebastià Juan Arbó". En *Aproximaciones a la autotraducción*, ed. Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro, pp. 197–215. Vigo: Academia del Hispanismo.
- . 2012. "Autotraducció i història d'un text literari. *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*, de Sebastià Juan Arbó". *Revista de Filologia Románica* 29, no. 2: 319–335.
- . 2013a. "Autotraducció: ratificació i rectificació. El cas de Sebastià Juan Arbó". En *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, ed. Christian Lagarde y Helena, pp. 169–184. Limoges: Lambert-Lucas.
- . 2013b. "La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto". *EU-topías* 5: 99–111.
- . 2014. *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*. Vic: Eumo.
- . 2015. "Aproximación teórica a la traducción y la autotraducción. A propósito de las literaturas catalana y española". *Revista de Filologia Románica*. Anejo IX: Literaturas ibéricas. Teoría, historia y crítica comparativas: 59–72.
- Riera, Carme. 1997. "L'autotraducció com a exercici de recreació". V Seminari sobre la Traducció a Catalunya. *Quaderns Divulgatius* 8: 45–52.
- Santoyo, Julio César. 2013. "Autotraducción: ensayo de tipología". En *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*, ed. Pilar Martino Alba, Juan Antonio Albaladejo Martínez, y Martha Pulido, pp. 205–221. Madrid: Dykinson, D.L.
- Subirana, Jaume. s. f. "Del *Misterio de Quanaxhuata* a *El Ben Cofat i l'Altre i l'Ébouriffé*". *Lletra. La literatura catalana a Internet*. <http://lletra.uoc.edu/ca/obra/misterio-de-quanaxhuata-1943/detall> (último acceso 28 July 2017).
- Todó, Lluís Maria. 2002. "Lugares del traductor". *Quimera* 210: 17–19.

# Directionality of Self-Translations in Catalan Literature: Examples and Repercussions

Josep Miquel Ramis  
*Translated by Ana Elena Roby*

## A Brief Contextual Introduction

Directionality in self-translation depends on the historic (or historico-political) situation in which the implied literatures are immersed (Grutman 1998, 19). A self-translation—like all forms of translation—is a historical and political actor and, as such, a victim of the conditioning circumstances in which it must develop. If anything defines history, it is conflict, determined by the power relations that are established between individuals and communities. Because of its role as a bridge between cultures, translations are immersed in a permanent state of conflict between these cultures and their literary systems. The diverse ways in which the relations between cultures and literary systems are established determine different situations and, consequently, they act as different starting points. As Jose Lambert has noted, the problem does not consist in knowing whether translations are subject to the political

---

J. M. Ramis (✉)  
University of Barcelona, Barcelona, Spain

© The Author(s) 2019  
L. Bujaldón de Esteves et al. (eds.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana*, Translation History,  
[https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0\\_10](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23625-0_10)

principles of each place and moment, which they indefectibly are, but in learning when and in what manner these principles influence them (1999, 261–262).<sup>1</sup>

These relationships, which affect every culture and literary system, can be even more intense and important when the culture and system coexist inside the same community. Therefore, they are especially relevant in case of *intrastate* translations, that is to say, between two literatures that have the same physical and political frame and whose languages and cultures are in contact, as well as in direct and constant competition (Ramis 2013b). These conflicts and the power relations established between diverse cultures and literary systems, and especially the function that translation has in these relations, have been studied principally, on the one hand, by Itamar Even-Zohar (1990, 1999), who produced the well-known theory of polysystems, further developed by the Manipulation School, and on the other, by Pascale Casanova (2001, 2002), from a position that is closer to political sociology.

When speaking of translation and self-translation between Catalan and Spanish literature, it is then important to keep in mind the specific historical and political context in which Catalan literature develops with respect to Spanish literature (Bacardi 2007; Ramis 2015). Catalan literature of the twentieth century searched to escape the marginality and subjection to Spanish literature it had suffered from the fifteenth to the late nineteenth centuries. This minoritization was very strong and the recovery of an autonomous national literature needed time. Unfortunately, this process was violently interrupted by the Spanish Civil War (1936–1939), and Franco's dictatorship had extremely negative consequences for the autonomous development of Catalan literature. Historical events have almost constantly prevented Catalan literature from developing in a fully autonomous manner. The regionalization of Catalan literature during Franco's regime, despite the firm position and national awareness on behalf of Catalan culture, sought

---

<sup>1</sup>Lambert warns about the danger of assigning excessive importance to political and power relations, but he also signals the impossibility of not considering them (1999, 270).



to return Catalan literature to its state prior to the modernization process that had begun at the end of the nineteenth century. Consequently, Catalan literature continued to be in a subordinated, peripheral situation with respect to Spanish literature, which in turn played the role of the central or principal literature due, for the most part, to political decisions. In other words, Catalan literature needed to exist within Spanish literature in order to be visible.

With few exceptions, Spanish culture's enforced position of centrality has led to a situation in which it has felt no need or desire to incorporate its authors to the Catalan literary capital. For this reason, a tradition of translating Spanish literature into Catalan has never existed (Bacardí 2007, 1). This lack of tradition is also visible in the field of self-translation, where authors who translate from Spanish to Catalan can be quickly enumerated. The lack of translation of Spanish works into Catalan is a sign of "disdain" toward Catalan language and literature in two senses: from a literary point of view, because it makes clear that Catalan literature is not considered a prestigious literature that can contribute added value, and from a linguistic point of view, because it is based on the assumption that Catalan readers know Spanish and therefore they do not need to have Spanish literary works translated into their language. This situation implies that when talking about the directionality of self-translation between Spanish and Catalan literatures, one immediately thinks—generically and as a clear sign of subordination—of unidirectional translation from Catalan into Spanish.

The actual situation, however, is much more complex. For this reason, the goal of this chapter is to offer an overview of the rich and vast world of Catalan self-translation in the twentieth and twenty-first centuries. The analysis will focus on a series of concrete, representative cases in which Catalan literature is the point of departure or arrival, and which involve examples of both unidirectionality and multidirectionality of self-translation activity. In addition to drawing attention to cases of multidirectionality, this study considers other significant aspects of the directionality of self-translations between Spanish and Catalan, such as cases of simultaneity, ambivalence, and concealment of the self-translation's directionality, as well as possible interrelations between self-translation and the process of literary creation.

## Multidirectionality in Self-Translations in Catalan Literature

Multidirectional self-translators are those who translate their works indifferently into the different languages they know. This presupposes that they can write directly in more than one language and that they translate their own work into a language other than the one in which the work was first written. These are relatively exceptional cases, and their number is significantly smaller when compared to those classified as unidirectional. Nevertheless, these authors are strongly affirmative of their multilingual position, which they apparently develop in a process that is not determined by sociolinguistic and sociopolitical conditions.

In Catalan literature, multilingual self-translators are far from being a majority. Yet, there is evidence of several instances in which different writers produce work that can be placed in the category of multidirectionality. Such is the case of Gemma Lienas, as she herself explains: “I write in one of the two languages (Catalan or Spanish), although I write mostly everything in Catalan, and then I translate[;] for me this is not a problem, since I am fluent in both languages. For instance, I wrote *Anoche soñé contigo* in Spanish and then translated it into Catalan myself. In turn, for many works included in *La tribu de Camelot*, it was the other way around” (Gentes 2017, 548).<sup>2</sup>

A historical, and until now relatively neglected case, is that of Agustí Bartra, whom Lucía Azpeitia-Ortiz studies exhaustively (2017).<sup>3</sup> Exiled for a long time in Mexico, the Catalan poet used both languages for creating and translating. With the expressed aim of being a Catalan writer in Catalonia and a Mexican one in Mexico, he developed a literature that could belong into both communities. In this sense self-translation, almost always opaque,<sup>4</sup> allowed him to be identified by both

---

<sup>2</sup>Quotations in Spanish and Catalan have been translated into English.

<sup>3</sup>See also Paula Simón's study of Agustí Bartra's self-translations of his novel *Xabola* included in the present volume.

<sup>4</sup>The notion of *Opaque self-translation* describes those cases in which there is no explicit mention of that the text is a translation, neither in the text nor in its paratextual materials (Dasilva 2011, 2016).

communities as an author that belonged to their respective literary cultures. Surprisingly, neither literature has acknowledged Bartra's work of self-translation, probably due to the discomfort that alterity represents for monolingual literary traditions. A significant example of his thought and his attitude toward his literary languages can be found in a letter written by Bartra to Catalan writer Pere Calders, who was also exiled in Mexico for many years<sup>5</sup>:

Either you write in the language of the great freedom of creation or you write in none. One is not human in Catalan, Spanish, French, etc.: one is not who he is by virtue of an instrument, but thanks to a value and to an essential quality of being a man towards other men. [...] While the hammer I use has not changed, and cannot change, I had to learn how to forge the light on two anvils. In the end, everything depends on the quality of the forge. (Murià, 2004, 231)

Another example can be found in the work of Sergi Belbel, playwright, theatrical director, and ex-director of the National Theatre of Catalonia (TNC). Belbel habitually writes in Catalan and self-translates his work into Spanish, but he wrote his first work, *A.G./V.W. Caleidoscopios y faros de hoy* (1986), in Spanish and later translated it into Catalan as *A.G./V.W. Calidoscopis i fars d'avui* (1994). Until 2018, this was the only work which Belbel, who is of Spanish-speaking origin, had written directly in Spanish. Belbel's case was that of a writer who consciously changed and assumed a language different from his mother tongue, and the self-translation of that first work helped him regularize a pattern. In any case, Belbel presented in 2018 a new original work, *Si no te hubiera conocido*, at the National Dramatic Center of Madrid. The play was written directly in Spanish, which breaks with the dynamics established during his career as a playwright and can bring him back to the paradigm of his first play, as long as he translates the work into Catalan, which is very likely. This change in Belbel's use of language in his creative process is not especially surprising. In addition

---

<sup>5</sup>Unlike Bartra, Pere Calders never translated his own work, and he always wrote in Catalan, even during adverse circumstances and in spite of residing in a Spanish-speaking country.

to his Spanish-speaking origin, a reason can be found in the fact that many young playwrights, influenced directly or indirectly by him, write today indistinctly in Catalan or Spanish depending on their goals and on the commissions they receive.

The case of the new Catalan dramaturgy merits a more specific study, but it is ultimately representative of the change of paradigm that Catalan literature is currently undergoing in its search to foreground the Catalan language. New generations of writers, especially playwrights, already write their works in both languages, without a prefixed order. Although writing in Catalan and systematically translating their own work when they have the opportunity to stage or publish it in Spanish is the most frequent situation for Catalan playwrights, more and more they are beginning to write in the language in which they receive a commission, be it Catalan or Spanish—and then self-translate their creation if they have the opportunity to represent this text in the other language. Some examples can be found in *Catalandrama. Traduccions de teatre català contemporani*, at [www.catalandrama.cat](http://www.catalandrama.cat).

Other examples of multidirectional authors include Quim Monzó and Empar Moliner. Both of them tend to write their fictional works in Catalan and then self-translate them into Spanish—although they have not done so in a completely systematic way. Instead, part of their literary journalism has been initially published in Spanish—the language of the newspapers where they write or used to write: *La Vanguardia* and *El País*, respectively—and later self-translated into Catalan in the form of book compilations. This is the case of *El tema del tema* (2003)/*El tema del tema* (2003), *Catorze ciutats comptant-hi Brooklyn* (2004)/*Catorce ciudades contando Brooklyn* (2004), and *Esplendor i glòria de la Internacional Papanates* (2010)/*Esplendor y gloria de la Internacional Papanatas* (2010), by Quim Monzó, and of *Busco senyor per amistat i el que sorgeixi* (2005)/*Busco señor para amistad y lo que surja* (2005), by Empar Moliner. Currently, Quim Monzó writes his articles in Catalan and Spanish, due to the double-version format that *La Vanguardia* introduced in May of 2011. Empar Moliner, after leaving *El País*, now writes for daily newspapers directly in Catalan: she first did so for *Avui* and he currently writes for *Ara*.

There are even some authors who combine another language, in addition to the ones already mentioned, which makes the multidirectionality of self-translation pivot among three languages. Four representative examples can be found in the work of Josep Carner, Roser Caminals, Monika Zgustova, and Laia Fabregas. Carner, the Catalan “prince of poets,” whose work has been rarely translated into Spanish, never self-translated his work into this language either, with the exception of the concealed self-translation *Nabi*.<sup>6</sup> This work was first published in Spanish, in 1940, and then in Catalan, in 1941. Although the order of publication indicates the contrary, the Spanish version was actually not the first. It came from a prior version in Catalan, which Carner had finished in Paris in 1938 but remained unedited (Ortín 2017, 98). During his Mexican exile, Carner also worked in the opposite direction, when he wrote and translated his work *Misterio de Quanaxhuata* (1943) as a token of gratitude for his host country. The text was later self-translated and rewritten in Catalan as *El ben cofat i l'altre* (1951). His use of Spanish in the original version brought Carner harsh criticism from some postwar Catalan intellectuals, who interpreted this choice as the abandonment of their mother tongue by such an essential and respected figure as Carner, at a time when Catalan was being prohibited and prosecuted by Franco's regime in their homeland (Subirana). The multidirectionality in Carner's self-translation does not end there. When he returned to Europe in 1945, he settled in Brussels with his second wife, Émilie Noulet. During this time, the couple collaborated to translate several of Carner's works into French: among them, three books of poems—*Nabi* (1959), *Lien* (1961) and *Poèmes* (1961)—and a play—*Coup de vent: drame en trois actes* (1963)<sup>7</sup> (Ortín 2017, 100–103).

More recently, we can find the contemporary case of Roser Caminals. This author has had an academic career in the United States, which has

---

<sup>6</sup>There is also another self-translation by Carner into Spanish, *Museo zoológico* (1963). This book was an editorial commission for a book of illustrations by Josep Granyer, accompanied by Carner's verses. It was published in parallel Catalan and Spanish versions (Ortín 2017, 104).

<sup>7</sup>This play, titled *Cop de vent* in the original Catalan version, was written in 1955 and revised in 1957, but it was not published in Catalan until 1966, three years later than the French version.

given her the opportunity to write into English or Catalan indistinctly, to then self-translate her work into the other language. She published *Once Remembered, Twice Lived* (1993) in English, which she translated into Catalan under the title *Un segle de prodigis* (1995); inversely, she published *El carrer dels tres llits* (2002) in Catalan, which she translated as *The Street of the Three Beds* (2011). Additionally, she has self-translated two of his later novels into Spanish, *La petita mort* and *La dona de mercuri*. However, *Amores oscuros*, a translation of *El carrer dels tres llits*, is not her own version, but that of Maria Pilar Queralt. This anomaly in the author's trajectory occurred because she lost the self-translation she had already completed and did not have time to do it again (Gentes 2017, 522–523).

Monika Zugustová presents an unusual case. Normally she writes first in Czech, her mother tongue and then she self-translates into both Catalan and Spanish—sometimes first in one and sometimes in the other. The translation process allows her to revise both the Czech version and the preceding self-translation at the same time, even when the versions are not exactly the same (Gentes 2017, 560–563).

Finally, Laia Fàbregas is a Catalan writer who writes in Dutch, Catalan, and Spanish. Her first novel, *La nena dels nou dits* (2008), was originally published in Dutch and two allograph translators, Maria Rosich and Goedele de Sterck, were in charge of the respective versions in Catalan and Spanish. Instead, her second novel, *Landen* (2010), started from a bilingual manuscript in Dutch and Spanish. At the request of the editors, she prepared both the Spanish and the Dutch manuscripts, which carried the same title, and then produced a self-translation into Catalan, based on the bilingual manuscript, which she titled *La llista*. In turn, her novel *Dies de cel groc* (2013) was written directly in Catalan and she has self-translated only into Dutch (Gentes 2017, 537–540).

A notable aspect within multidirectionality is the possibility that a writer considers self-translation as part of the creative process, and that the self-translation entails continuous retranslations-revisions. In this case, the author only writes directly in one language, but the

self-translations provoke a chain of editions in two languages, always dependent on each other. This procedure ultimately becomes a bidirectional continuous self-translation. A paradigmatic example of this mode is that of Sebastià Juan Arbó, who followed each of his novels in Catalan with a self-translation into Spanish, and later, when he made a new Catalan edition, he based it on the Spanish version. Arbó used this mechanism in all of his production originally written in Catalan, but not in the works he originally wrote in Spanish, none of which he ever self-translated into Catalan. The interaction between self-translation and the creative process in Arbó's Catalan work is so extreme that he published ten different editions of *Terres de l'Ebre* (1932–1980), four of which appeared in Spanish (Ramis 2010a, b, 2013a), seven editions of *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va a morir boig* (1933–1983), two of them in Spanish (Ramis 2012, 2013a), and six editions of *Tino Costa* (1947–1971), with three Spanish editions in this case (Ramis 2011, 2013a). In the last work cited, this process is completed, or complicated, with an allograph translation into French in 1954, revised and improved by Arbó, which in its moment was considered the version that was best adjusted to the author's literary wishes.

Without reaching Arbó's extreme, other authors in Catalan literature have used the same process when self-translating. One of them is Francesc Serés:

[Self-translating] also represented the opportunity for an in-depth reading of the text, especially of the first book. The numerous notes and modifications I made (few in the second book and barely any in the third) were added in subsequent Catalan editions of the books. The Spanish translation was thus a way of rereading my own books. (Gentes 2017, 556)

And another is Eduard Márquez: "I enjoyed the coming and going: solving certain things in the Spanish version helped me improve the Catalan one. This is a dialogue that the [allograph] translator cannot have, and it is wonderful" (Paradela 2011).

## Unidirectionality in Self-Translations in Catalan Literature

Unidirectional self-translators are those who translate their work in only one specific direction, which implies writing in one language and then self-translating into another always in the same order. Self-translation between Catalan and Spanish implies the transfer between two languages of different consideration: one is hegemonic—Spanish—and the other, subordinated—Catalan. According to Casanova (2002), self-translation of a language belonging to a hegemonic system into the language of a subordinate system is not frequent<sup>8</sup>—both because of the little incidence that this self-translation will have in the general repercussion of the work and because of the possible lack of understanding of the hegemonic system. For Casanova, the transfer between a subordinated and a hegemonic language is more common, because its impact in the repercussion of the work should be much larger in quantitative terms and because its political and social connotations are explicit and relatively assumed.

Casanova's impression coincides with the situation of Catalan and Spanish literatures. The immense majority of self-translations of Catalan literature are unidirectional, and in the specific Catalan–Spanish combination. In spite of this, there are some examples of the inverse order, Spanish–Catalan, a combination which should be much more prolific if we take into account that the majority of Catalan authors who write in Spanish are today recognized as bilingual writers. However, there are very few cases that fulfill this condition, because the majority of Catalan writers who write in Spanish do not translate their texts into Catalan because, they rightly argue, the Catalan reader is already bilingual and can read them directly in the original Spanish version. The translation of these writers into Catalan has recently become a trend, but it is not them who carry out the translations. Even in the cases of authors who write in Catalan, who have occasionally produced work in Spanish

---

<sup>8</sup>Casanova uses the terms “dominant” and “dominated,” but I do not consider them adequate for describing the Catalan system.



(as in the case of Albert Sánchez Pinyol with his successful work *Victus*), they have decided to leave the task in the hands of allograph translators (in this specific case, those of Xavier Pàmies).

Many of the authors, who write in Catalan and Spanish, have also become used to unidirectional translation (even when they have written originals in both languages). In these cases, however, the directionality is exclusively from Catalan to Spanish—that is, they only self-translate works originally written in Catalan, while those originally written in Spanish remain unpublished in Catalan. The reason behind this decision is the search for the broader Spanish-speaking readership, and the already mentioned consideration that Catalan readers, in their bilingual condition, can already read the original work in Spanish. The case of Flavia Company offers a representative example of this group: “I write narrative in Catalan and Spanish indistinctly. I only translate the works that appear originally in Catalan, because their original language makes them accessible to a more limited number of readers. In other words, I make the journey of translation only in one direction” (2002, 43).

This is a clearly diglossic attitude, which can be extended to the majority of authors in situations similar to Company’s. This manner of proceeding is what Julio César Santoyo (2013, 214–215) and Rainier Grutman (2011, 79) would call *vertical self-translation*, which takes place between two languages of different cultural status.<sup>9</sup> More specifically, it constitutes a case of what Grutman defines as *supra-self-translation* (2011, 82), in which the self-translator seeks to distribute his work in a literature with larger circulation than his own, in order to reach a broader audience.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup>According to Grutman and Santoyo, vertical self-translation is opposed to horizontal self-translation, which takes place between two languages of similar status, independently from their (shared) condition as hegemonic or subordinate languages.

<sup>10</sup>Grutman defines supra-self-translation in opposition to infra-self-translation, which occurs from a hegemonic language to a subordinate one. In cases in which the author has chosen to write in a language with greater symbolic capital he may still want to maintain the contact with his community of origin as a sign of identity. This would be earlier mentioned case of Josep Carner.

The case of Arbó, described in the previous section, could also be considered an example of this mode, together with the cases of Eduardo Mendoza and Terenci Moix. Mendoza is a Catalan writer of great success in Spanish narrative, and as such, he has never self-translated his work. On the contrary, when Mendoza has written Catalan drama—*Restauració* (1990), *Glòria* (1999), and *Greus qüestions* (2004)—he has self-translated his works into Spanish—as *Restauración* (1991), *Gloria* (2017),<sup>11</sup> and *Grandes preguntas* (2017), respectively—so that they can be brought to the stage in the rest of the Spanish State. This anomaly in his literary production responds to the relative hegemony that Catalan-language theater has in Barcelona. Indeed, Mendoza's first play, *Restauració*, was the result of a specific offer from Domènec Reixach, director of the Centre Dramàtic de la Generalitat at the time; this play, by the way, obtained great success among the public and the critics.

Terenci Moix self-translated *Siro o la increada consciència de la raça* (1972) into Spanish as *Melodrama o la increada conciencia de la raza*, *Món mascle* (1971), as *Mundo macho: novela salvaje* (1986), and *Lleonard, o el sexe dels àngels* (1992), as *Lleonard, o, El sexo de los ángeles* (1992).<sup>12</sup> However, he never self-translated any of his works originally written in Spanish into Catalan. Curiously, all Catalan translations of his Spanish works have been made after his death in 2003: *El cinema dels dissabtes* (2005), *El petó de Peter Pan* (2006), and *Estrany al paradís* (2006), all of them translated by Josep Pelfort and published by Planeta.

A separate case is that of *El dia que va morir Marilyn* (1969). This is actually the case of a concealed self-translation, which assumes the role of the original text. Moix originally wrote the text in Spanish under

---

<sup>11</sup>The play was first staged in 2006, in Spanish, but it was not published until 2017, when it appeared, together with other two plays, in the volume *Teatro reunido*.

<sup>12</sup>This is a self-translation made in collaboration with his sister Ana María Moix.

the title *El desorden*, but on the suggestion of Josep Verges (editor of *Destino*), and at the request of critic Joaquim Molas, he rewrote the text in Catalan. The first version in Spanish was never published and the 1970 translation into Spanish was made by an allograph translator, José Miguel Velloso, and revised by Moix in 1984, based on the second edition.

Now, even though it goes beyond the scope of this volume, which is centered on self-translations that include Spanish as one of the languages involved, it is worth noticing that there are unidirectional self-translators in combinations that do not include this language. In these cases, the directionality can be *inverse* (from non-native language into the native one) as well as *direct* (from the native language into a foreign one), to use Santoyo's terms (2013, 213–214). In both cases, this directionality tends to respond to an author's residence in another country. This is the case, for instance, of Marta Cardona, who emigrated to England in 1957 and, at the age of 82, published *Fora de lloc* (2010), the self-translation of a novel edited in England under the title *Spanish Rose, Yorkshire Thorns* (2008). Another example in both directionalities is the work of Victor Mora, who self-translated diverse texts between Catalan and French as an exile in France during Franco's regime. These include *Els plàtans de Barcelona* (1972)/*Les platanes de Barcelone* (1966) and *La pluja morta* (1966)/*La pluie morte* (1974). A third example is that of Montserrat Abelló, renowned poet who traveled extensively throughout her childhood because of his father's work as a naval engineer, and who went into exile after the Spanish Civil War. The stays at different countries, especially in France, England, and Chile, gave her the chance to learn in depth the different languages of these territories and become a literary translator from English into Catalan and from Catalan to English. With this experience, Abelló translated into English an anthology of her poetry, *Fifty Love Poems* (2014), which Caterina Riba and Marina Bernardo have studied in depth (2017). Abelló has also self-translated the work *Al cor de les paraules* into Spanish, in collaboration with her daughter Mireia Bofill, under the title *Poemas de amor* (2010). In this case, we stand before a unidirectional self-translator in two different languages.

## Simultaneous (or Pseudo-Simultaneous) Versions and False Directionalities

There are cases in which it is difficult to specify the directionality of self-translations. Among them are those of simultaneous versions, sometimes due to the writer's personal decision and sometimes to the editor's design, as we have seen in the case of Catalan newspapers with daily double editions in Catalan and Spanish.

In the first case, self-translation is performed simultaneously with the creation of the original work. In this way, the parallel mode production makes it practically impossible to identify the directionality of the process. Only the author's explanation of the process can unveil the mystery. Let us consider the following representative examples of this ambiguity in Catalan literature.

Laia Fàbregas, whom we have already mentioned, offered the following explanation in an interview: "it is different to translate one's work when the book has already been edited in a language than when one is still elaborating the story. In my second book, I made the self-translation before any of the versions was on the market. This gave me much more freedom to change things as I translated" (Gentes 2017, 537). As we can see, simultaneous self-translators use self-translation as a form of test of the original: they can observe how what they have written works from the distance of another language; at the same time, the process allows them to overcome creative lapses, even when these changes remain hidden from the reader's eyes. A similar example is that of Antoni Marí: "On some occasions, when it was not possible for me to carry on, I somewhat mechanically started translating into Spanish. Sometimes I continued in Spanish beyond the point at which I had stopped in Catalan, and therefore I had to retranslate into Catalan in order to start again where I had left" (1997, 57).

Maria de la Pau Janer, for her part, also explained in a 2007 interview for *Avui* that she works in a similar manner: "I write two or three chapters in Spanish and, when the work already has some entity, I begin the Catalan version. Sometimes the Catalan text makes me change some things in the Spanish version, because they are not working well.

In this way, I revise the text much more.” Janer uses a technique to which Carme Riera had introduced her, as confirmed by the critic Luisa Cotoner (2004, 166). Riera has described her double-version work, in Catalan and Spanish, on more than one occasion:

[S]eeing the novel from another language gives you a different perspective and, at the same time, it helps you restructure the novelistic world. For me, it would be ideal to work as I did with the novel *Qüestió d'amor propi*. As I was writing it, I translated at the same time. This method gave me a different point of view, from which I was able to analyze how the text worked in the other language and to correct the aspects that didn't seem right; I was transformed into a critical reader of my own text, since I had much more distance from it than when I read it for corrections in my own language. The filter provided by the passage through another language made me, certainly, more objective, turning me into a receiver, and not into the sender of the text; a receiver who now issued the textual discourse from a different perspective. [...] The new version made me move little by little, and perhaps because of that I could observe much better the effect that the text produced, the stylistic and linguistic mechanisms on which it was based, and, above all, the workings of the games established between silences and voices, between the lights and shadows needed to build the narrative world, such as the disposition of time, situation, space, or the creation of a conflict, or the development of the characters. (Riera 1997, 50–51)

The process that Andreu Martín follows when publishing his novels is not exactly the same, but it also involves simultaneous forms of creation and translation. Martín first writes a draft in Catalan. Once it is finished, he creates a Spanish version that is not simply a translation, but a new version based on the Catalan text. The process is over when Martín revises the Catalan draft under the light of the changes he introduced in the Spanish version and then publishes both versions at the same time. In this way, its directionality is completely diffused and fully hidden from the reader (Heinemann 1996, 81). The case of Monika Zgustová is relatively similar, although more complex because, as mentioned earlier, she works with three languages at the same time:

I wrote the first [Czech] draft of the novel *La noche de Valia* in less than a year. Then I translated/rewrote it in Spanish and worked in depth on this version. I was so immersed in the Spanish text that I didn't always work scenes and expressions in the same way in Czech. When I worked with the Czech version, I did it from memory: I tried to remember the changes in the Spanish version and generally did not look at the Spanish text; instead, I recreated these scenes from memory, adding phrases, transforming the text a little, according to my liking. Then I reread the Spanish version, introducing more changes, and I did not bother with the Czech text because I didn't want to get distracted, although I did mark the different changes with colors. Then I reread the Czech text in the same way I had read the Spanish, and I went through the same process. [...] With this done, I made the Catalan version based on both texts, the Spanish and the Czech. [...] Although I am conscious of working in three versions of the same novel, each version is unique to me and I treat it as if my life depended on it. After years of self-translating, I just work like this. I don't know if it can be called a method, but perhaps it can be considered a strategy. (Gentes 2017, 561)

This conception of translation as a record of creative proofs has led Grutman to consider this type of self-translations as a dialogue among versions (2007, 226). It is precisely this “dialogue” and exchange that cause the ambivalent directionality of self-translation to be integrated into the creation process, legitimizing its invisibility to the reader. The poet Joan Margarit, for instance, has stated so:

It is not easy to tell in what language a poem first comes to me. I would say that the earliest announcement I have of the poem's existence is not even verbal. And here begins the mystery of the poetic word. You may have only one cultural language or many, but it can happen that none of them gives you an entry into the place where the poem is. As in those stories in which someone has to enter a crypt and needs to know the password to open it. All these things are irrelevant when you mother tongue and culture coincide. When it is not so, the cultural language can be a cathedral built on an inaccessible crypt. (Margarit 1999, 9).

He even affirms that he creates his poems based on a skeleton that is not thought in any particular language, and that the changes to this

skeleton, which he makes at the same time in Catalan and Spanish, are what offer a different culmination of the poem in each language: “I have access to it in Catalan and I immediately outline the structure of the poem in this language. I work on it a lot and, usually, the final version does not much resemble the first one. In this book, all the versions, modifications, and new beginnings the poems suffered at my hands were made in Catalan and Spanish at the same time” (11).

Finally, Lluís Maria Todó summarizes this way of working as a “totally bilingual gestation of the work”:

The case of *La adoración perpetua* (Ediciones del Bronce, 1999) is even more bizarre and perhaps also more illustrative: I have already explained [...] the completely bilingual gestation of the book: I wrote alternatively in Catalan and Spanish, following impulses whose exact nature I ignore, and I later translated the Catalan chapters into Spanish, and vice versa. [W]hen it was published by Bronze Editions it featured as translated into Catalan by a certain A. Vallés; if anyone wants to know why, he should ask the editor. [L]et it be known, then, that *La adoración perpetua* is not a translation but an original text—at least to a large extent; as much, in any case, as is the Catalan version—which was written by me in its Catalan and Spanish versions. (Todó 2002, 17–18)

A different case is that of the directionality in Catalan communication media, which offer two parallel editions. Since October 28, 1997, at least one headline appears daily in Catalan and Spanish edition in the newsstands of Catalonia. The role of pioneer belongs to *El Periódico*. Self-translation did not exist originally in this newspaper, and it still does not exist today for most of its content. The news are written in Spanish and the translation is in charge of an automatic translator, efficiently adapted and corrected by the paper’s post-editing team. The only exception was in the opinion articles, which contributors had the freedom to write in either language. In any case, self-translation did not exist, since in the case of contributions written in Spanish, the same automatic translator took care of the Catalan version, while the newspaper’s team of linguists translated Catalan contributions into Spanish.

Recently, however, the process has changed: collaborators that write in Spanish do not see any changes on their part, but those who want

to write in Catalan must present a Spanish version, too. As a result, self-translation became institutionalized in *El Periódico* only for those contributors in opinion articles who write in Catalan.<sup>13</sup> The directionality in this case is clear, but the practice is completely opaque, since the reader is not informed of which contributors are responsible for both versions, and not even of the original language of each contribution is indicated. We have learned that the following writers have participated in this practice in *El Periódico*: Jordi Puntí, Josep Maria Fonalleras, Xavier Bru de Sala, Jenn Díaz, and Najat El Hachmi, in addition to historian Andreu Pujol Mas and journalists Marçal Sintes and Enric Marín.

Since May 3, 2011, *La Vanguardia* has also begun to publish daily simultaneous Catalan and Spanish versions of the paper. The process has some differences. Here, journalists can write freely in either language—although the majority does so in Spanish—and an automatic translator produces the other version, together with the post-edition team. In the case of the contributors, unless they are not proficient in Catalan, they are required to submit the article in two versions.<sup>14</sup> The directionality is also opaque, since it is not made explicit anywhere. We know, however, that in most cases it goes from Catalan toward Spanish, since most contributors are writers or journalists who have Catalan as their first language, and since it is not common for those who write in Spanish to be responsible for the double version. Among the many contributors of *La Vanguardia* who send their articles in bilingual version there are the writers Quim Monzó, Sergi Pàmies, Imma Monsó, Antoni Puigverd, Màrius Serra, Julià Guillamon, Robert Saladrigas, and Jordi Llavina, in addition to journalists such as Pilar Rahola, Francesc Marc Álvaro, and Gloria Serra.

---

<sup>13</sup>In spite of this rule, there are contributors who have been allowed to send their articles in Catalan version only. These include writers Josep Maria Espinàs, Vicenç Pagès, and Jaume Subirana, in addition to former director Rafel Nadal.

<sup>14</sup>There are some exceptions to the rule. A few contributors send their articles only in Catalan version, and others, although supposedly bilingual, send the Spanish version alone. In both cases, the content is translated through the same process used for the news.



Up to this point, we have spoken of simultaneous or pseudo-simultaneous versions, but there are also works that may lead to confusion regarding the directionality of their self-translation: these are the so-called concealed self-translations. In these cases, the role of original text is assigned to what is actually a self-translation or vice versa. Sometimes the original text has not been published or has had a small circulation, while the self-translation—not identified as such—has been successful. In this way, some self-translations have been established as original texts. Previously, we commented on the case of *El dia que va morir Marilyn* by Terenci Moix. A particularly polemical case is that of Llorenç Villalonga and his major work *Bearn o la sala de les nines*. Villalonga wrote in Spanish with the intention to be a writer in this literature, in accordance with his position during the Civil War, when he defended the postulates of the winning side. The failure of this ambition and the bad reception of *Bearn* (1956) led him to return to Catalan literature, which he did through the self-translation of his novel (1961). Catalan literature has always considered this version as an original and valued it as one of its capital twentieth-century novels.<sup>15</sup>

Other similarly polemic cases include the Spanish self-translations of Catalan works made in order to win Spanish prizes, normally without the indication that they are translations. A paradigmatic case is that of Sebastià Juan Arbó, of whom we have talked earlier. He won the first Blasco Ibáñez Prize in 1966 with the work *Entre la tierra y el mar*, which was published that same year by Prometeo and appeared in Catalan posthumously in the edition of the author's complete works (1992–1993). Another example is that of Xavier Benguerel<sup>16</sup> with *Icaria*, *Icaria* (1974), a novel that won Planeta Prize. In recent years, suspicions have emerged regarding this phenomenon, especially in relation

---

<sup>15</sup>There is actually a strong controversy on whether Villalonga wrote this novel initially in Catalan or in Spanish. Critics such as Joaquim Molas, Jaume Vidal-Alcover, and Joan A. Grimalt argue that he wrote the first version in Catalan but, due to the corrections demanded by the publishing house Selecta, he decided to translate and publish it in Spanish. Others, including writers Baltasar Porcel and José Carlos Llop, claim that he wrote it initially in Spanish and then, after the disillusion brought by not winning the Nadal or the City of Barcelona prize, he decided to undertake the Catalan translation.

<sup>16</sup>On Xavier Benguerel activity as self-translator, see Dasca (2015).

to Planeta and their emblematic prize for Spanish literature, but also in the opposite direction (a Spanish original silently self-translated) to win Planeta's prestigious Catalan prize (Premi Ramon Llull). Lastly, Mathew Tree, an English novelist who has published almost all his work in Catalan, revealed in a 2013 interview in the digital cultural publication *Núvol*, that his novel *Privilegiat* (2001 Columna Prize recipient) was actually a self-translation of an original unpublished English version:

After that, in 2000, I had an idea for a novel in English. I wrote it in English and discovered that, after the discipline of writing in Catalan for so many years, I had finally found my writing voice in my mother tongue. Nevertheless, the novel was not published in English (it came out in Catalan—in my own version—and in Spanish—translated from the English original by another person)—and this discouraged me—I even had to take a different kind of psychotropic medication—and I went back to writing in Catalan. (Puigtobella et al. 2013)

## Recapitulation

The concrete circumstances of Catalan literature have predisposed scholars to think almost exclusively of unidirectional (Ramis 2014), direct (Santoyo 2013), endogenous (Grutman 2007), vertical (Santoyo 2013), and intrastate (Ramis 2013a) forms of self-translation. In other words, Catalan writers self-translate their work from Catalan to Spanish—from the subordinated language into the hegemonic, resulting in cases of *supra-self-translation* (Grutman 2011)—in order to gain visibility in a literature with a much larger number of readers and supplement, in this way, the generally scarce incomes they receive from their writing. This is the pattern in the majority of cases. However, as we have seen in the analysis of self-translations from and into Catalan, there is a vast and complex variety of situations, including multidirectional translation (sometimes involving even more than two languages), cases of ambivalent unidirectionality that entail the incorporation of self-translation into the creative writing process, instances when

self-translation is simultaneous to the writing process, and others in which self-translation is concealed.

In this context, the less frequent but highly significant cases of directionalities that depart from the dominant norm of unidirectionality generate the possibility of a more equal treatment of both languages and literatures. In this final reflection, it is important to mention once more the presence of other languages in addition to Catalan and Spanish, because these languages project self-translation into other literatures and latitudes, helping us move beyond the predetermined idea that self-translation in Catalan literature is exclusively performed at an intra-state level. Finally, it is important to underscore that cases of manifest opacity of the practice have negative repercussions in two senses: on the one hand, they hide this reality from the community of readers, and on the other, they (maliciously) mask the directionality of publication. The repercussions of this act are many: the impossibility of learning what the work's or the author's language is, the promotion of prejudice toward translated works, especially if they are translated from Catalan to Spanish, the generation of suspicions in the realm of literary prizes, and the creation of obstacles for the integration of writers in their cultural and literary environment.

## Bibliography

See Bibliography on pp. 346–348.

# Index

## A

- Abelló, Montserrat 337, 338, 361  
Abya Yala (Latin America) 105, 127  
*Aeneid* 149  
Agde 220, 222  
Aitmatov, Chingiz 26, 52  
Ak'abal, Humberto 5, 15, 39, 40, 67  
Alberdi, Juan Bautista 173, 199  
Alberdi, Uxue 248, 274  
Alcalá, Xavier 8, 18, 289, 290,  
293–295, 297, 300–303, 309,  
310, 312–322  
*alfaquí* 162, 163  
*allographically translated text (aTT)*  
18, 317–319  
Alonso, Jon 249, 275  
Ancalao, Liliana 6, 16, 106, 107,  
112–114, 116–120, 128, 129,  
134–142  
Ancán Pilquián, José Belisario 31, 57  
Anselmi, Simona 2, 12, 247, 273  
Anzaldúa, Gloria 28, 54  
Apalategi, Ur 253, 279  
Arbó, Sebastià Juan 3, 13, 333, 336,  
344, 357, 360, 367  
Argelès-sur-Mer 220, 226, 227  
Argentina 4, 13, 14, 28, 34, 54, 60,  
106, 110, 112, 117, 126, 128,  
132, 134, 228, 293, 296, 309,  
313  
Arp, Jean 170, 196  
Arrula, Garazi 8, 17, 241–243, 245,  
247, 248, 251, 257, 258,  
267–269, 271, 273, 274, 276,  
282, 283  
Assumption of the Virgin Mary 147,  
151, 152, 155, 156, 164  
asymmetric relations between lan-  
guages 78, 175, 267, 268, 271,  
276, 277

asynchrony 195, 202, 207  
 avant garde 16, 17, 195, 201, 207,  
 208, 210, 212, 213  
 Aymara language 29, 50, 51, 55  
 Aztec people 161, 163  
 Azurmendi, Joxe 252, 256, 258, 277,  
 278, 283

## B

Barcelona 7, 17, 220, 222–224, 227,  
 228, 232, 233, 344, 360, 367  
 Bartra, Agustí 7, 17, 219, 222  
 Basque language 17, 147, 268, 269,  
 271, 276, 278, 280, 285. *See*  
*also* Euskera language  
 Basque literature 268, 269, 274,  
 278–280, 282, 283  
 Baudelaire, Charles 172, 198  
 Belbel, Sergi 329, 330, 353  
 Benguerel, Xavier 344, 367  
 Bensimon, Paul 302, 322  
 Berman, Antoine 27, 52, 303, 322  
 bilingual  
   education 78, 79  
   texts 12  
   translations 12, 14, 86, 93, 94,  
   96, 140, 150, 160, 166, 274,  
   276, 278, 284, 359  
 Bistué, Belén 1, 3, 6, 11, 13, 16,  
 161, 163  
 Blanco Amor, Eduardo 295, 315  
 Blanco, José Gregorio 31, 57  
 Bolivia 4, 14, 24, 25, 50, 51  
 Braidotti, Rosi 106, 127  
 Bujaldón, Lila 1, 3, 11, 13  
 Burke, Peter 171, 196, 197

## C

Caicheo, Sonia 103, 125  
 Camilla 149, 150  
 Caminals, Roser 331, 332, 355  
 Caneiro, Xosé Carlos 296, 315, 316  
 Cano, Harkaitz 249, 275  
 Cardona, Marta 337, 361  
 Carner, Josep 9, 18, 219, 222, 229,  
 331, 332, 336, 355, 359  
 Casanova, Pascale 171, 172, 197,  
 198, 326, 350, 358  
 Castellanos Martínez, Javier 43, 71,  
 72, 82, 84  
 Castilian language 270. *See also*  
   Spanish language  
 Catalan language 17, 224, 351, 354  
 Catalonia 13, 220, 221, 232, 236,  
 308, 352, 365  
 Cata, Víctor 86  
 Ceh Moo, Marisol 82, 83, 93  
 censorship 61, 221, 232, 233, 274  
 Chihuailaf, Elicura 6, 16, 31, 32, 57,  
 59, 103, 108–112, 114, 116,  
 119, 125, 129–134, 136, 137,  
 140, 141  
 Chile 29, 33, 51, 56, 57, 59, 60, 63,  
 106, 110, 126, 128, 132, 361  
 chivalric romances 151, 155  
 Ch'ol language 5, 15, 77, 93  
 Chontal language 41, 69  
 Cifuentes, Víctor 114–118, 120,  
 136–142  
*Codex Mendoza* 161, 164  
 Colipán, Bernardo 104, 125  
 Colman, Narciso Ramón 60  
 community of reference 225  
 Company, Flàvia 335, 359

concentrationary novel 17, 220, 228, 233, 235  
 concentration camp 60, 220, 225–227, 230, 231, 233, 234, 236  
 Coña, Pascual 114, 136  
 creationism 202, 204, 212  
 Cuevas Cob, Briceida 5, 15, 76, 81, 82, 84, 92  
 cultural transposition 151, 161, 162

**D**  
 Dadaism 210  
 Darío, Rubén 7, 16, 170, 173–176, 186–188, 196, 199–202, 211–213, 215, 217  
 Dasilva, Xosé Manuel 2, 3, 8, 12, 13, 18, 75, 87, 108, 130, 224, 229, 241, 245, 246, 259, 267, 271, 272, 284, 287, 289, 307, 308, 312, 329, 352  
 Delgado, Susy 34, 36, 44, 60, 62, 63, 73  
 Derrida, Jacques 106, 128  
 Desideri, Paola 288, 308  
 directionality 18, 134, 223, 271, 283, 284, 351, 359, 361–364, 366, 367, 369. *See also*  
 multidirectionality; self-translation, directionality in;  
 unidirectionality  
 ambivalence in 18, 351  
 concealment of 351  
 inverse 284, 361  
 simultaneity of 18, 351  
 directionality in 18, 365, 366  
 double coding 55, 59

double register 126  
 Doubrovsky, Serge 226

**E**  
 Ecuador 4, 5, 14, 15, 24, 25, 36, 50, 51, 63  
 Egan, Caroline 159, 160  
 Elorriaga, Unai 248, 249, 274, 275  
 Euskera language 13, 285. *See also*  
 Basque language  
 Even-Zohar, Itamar 326, 350  
 exile 14, 16–18, 58, 60, 61, 127, 220–225, 228, 229, 231–235, 277, 361

**F**  
 Fàbregas, Laia 9, 18, 331, 332, 338, 356, 362  
 Ferraro, Alessandra 287, 307  
*Florentine Codex* 163  
 Francia 27, 28, 32, 171, 173–175, 187, 337, 338  
 Franco, Francisco 221, 227, 232  
 Francoism 219, 230, 232, 233, 236  
 French language 200, 202, 211

**G**  
 Gambier, Yves 290, 292, 310  
 García Domingo, Santos 40, 68  
 Giménez Gomez, Félix (Guarania, Félix de) 34, 60  
 Gonzáles, Rocío 93  
 González, Gaspar Pedro 39, 66  
 Grégoire, Abbé 171, 197

Gris, Juan 176–179, 201–204  
 Groussac, Paul 174, 199  
 Grutman, Rainer 2, 12, 75, 76, 105, 127, 245, 271, 287, 303, 307, 322, 325, 336, 345, 349, 359, 368  
 Guaranía, Félix de (pseudonym of Félix Giménez Gómez) 34, 60, 61  
 Guaraní language 4, 33, 34, 60  
 Guatemala 4, 5, 14, 15, 24, 25, 38, 39, 50, 51, 65–67, 87  
 Gulu Mapu 116, 117, 138, 139

## H

Hernández, Natalio 41, 43, 69, 71, 95, 165  
 Hokenson, Jan Walsh 149–151  
 horizontal relations between languages 12, 359  
 host community 220  
 Huastec language 55  
 Huenún, Jaime Luis 104, 114, 115, 126, 136, 137  
 Huichol language 41, 69  
 Huidobro, Vicente 7, 16, 29, 55, 169, 170, 175–183, 185–192, 195, 196, 201, 202, 207, 210–217  
 Huíno, Graciela 104, 107, 125, 129

## I

identity affirmation 15  
 Indigenous languages (ILs) 14, 15, 18, 50, 51, 65–69, 74, 76–87, 90, 92, 93, 95, 96  
 Indigenous literatures 14, 15, 51, 55, 61, 68, 69, 71, 76, 80, 84, 95

*infra-self-translation* 271, 359  
 intelligibility 160  
 intra-state translation 76, 127, 225, 350, 368, 369

## J

Janer, María de la Pau 339, 362  
 Jimenez, Edorta 257, 282  
 Juan Bautista, Fray 164

## K

Kachiquel language 50  
 K'iche' language 14, 50, 67  
 Kowii, Ariruma 5, 15, 36, 63  
 Kyrgyz 52

## L

Lambert, Joseph 244, 270, 326, 349, 350  
 Landa, Mariasun 258, 283  
 languages  
   extinction of 78  
   hegemony of 12, 126, 360  
   maintenance of 127  
   majority 12, 17, 52, 271  
   minority 141, 267, 271, 274, 277, 279, 285  
   periphrastic 271  
   prestige of 79, 95  
   shift of 78, 151  
   subordination of 351  
   survival of 79, 95  
 Latin language 13, 53, 147  
 Lertxundi, Anjel 255, 256, 280, 281  
 Lienas, Gemma 9, 18, 328, 352  
 Lienhard, Martín 106, 128

Lienlaf, Leonel 5, 15, 31, 57, 58,  
103, 111, 125, 133

López Gaseni, José Manuel 242,  
247, 268, 273

## M

majority languages 12, 17, 52, 271

Manterola, Elizabete 8, 17, 75, 242,  
243, 245–247, 249, 255, 257,  
268, 269, 271–273, 275, 280,  
282

Mapuche language 15, 129, 136, 141

Mapuche people 58, 126, 128,  
132–135

Mapudungun language 14, 56, 128,  
129, 135, 136, 141. *See also*

Mapuche language

Margarit, Joan 341, 364

Mari, Antonio 339, 362

Marthijssen, Jan Willem 291, 311

Martín, Andreu 340, 363

Mayan languages 66–68

Mazahua language 69, 84

Mazatec language 69

Meabe, Miren Agur 250, 257, 276, 282

Méndez Plancarte, Alfonso 146, 147,  
157

Mendoza, Eduardo 336, 360

mental Gallicism 16, 199, 212, 213,  
215, 217

metaphor 156

Mexica people 161

Mexico 14, 15, 17, 49–51, 55, 59,  
65, 68, 76–80, 82, 84, 87, 88,  
91, 95, 145, 146, 161, 164,  
219, 222, 223, 225, 227–229,  
233, 235, 236, 352, 353

minoritized language 17, 18, 285.

*See also* minority language

minority language 18, 141, 267,  
271, 274, 277, 279, 285. *See*

*also* minoritized language

minority literature 274, 283

Mixtec language 15, 69, 77, 83

*modernismo* 170, 173, 176, 182,  
186, 198, 199, 201, 202

modernity 197–202, 211, 212,  
217

Moix, Terenci 9, 18, 292, 293, 312,  
336, 344, 360, 367

Moliner, Empar 330, 331, 354

monoculturalism 107, 129

monolingualism 128, 315

Montemayor, Carlos 80–82, 84, 93

Monzó, Quim 330, 331, 343, 354,  
366

Mora, Víctor 337, 361

*Morenica* 157

multiculturalism 30, 56, 59

multidirectionality 349, 352, 355.

*See also* self-translation,

directionality in

multilingualism 16, 271, 308

Munson, Marcella 2, 12, 149–151

Murià, Anna 222, 225, 226, 229,  
233–235, 329, 353

musical notes 154

## N

Nahuatl language 41, 55, 69, 77,  
147

Nash, Susan Smith 45, 73

*negrillos* song 157

Noh Tzec, Waldemar 80, 91



## O

- Ona people 111, 132, 133  
 original  
   text 52, 137, 139, 224, 229, 275,  
   278, 280, 311, 322, 360, 365,  
   367  
   version 66, 73, 92, 94, 210, 224,  
   315, 355, 367, 368  
 Oustinoff, Michel 109, 131

## P

- Paraguay 4, 5, 14, 15, 24, 25, 33, 34,  
 36, 50, 51, 59, 60, 63  
 Parcerisas, Francesc 75, 247, 248,  
 252, 259, 273, 274, 277  
 Paredes Pinda, Adriana 104, 107,  
 125, 129  
 Parnassian 199  
 pastoral poetry 147, 154  
*pastorela* 155  
 Patagonia 23, 49, 117, 139  
 Paz, Octavio 172, 173, 198  
 Pelfort, Josep 337, 360  
 Peñalosa, Fernando 38, 65  
 Peru 15, 50, 51  
 pictograms 161–164  
 Pineda Santiago, Irma 5, 15, 76, 84,  
 85, 87, 88, 90, 92  
 polysystems theory 350  
 Popovič, Anton 1, 11  
*post-interdiction bilingualism* 15, 127,  
 129, 134, 140, 141  
 Pronao, Víctor 31, 57  
 prototypic version 224  
 pseudosimultaneous versions 338, 343  
*Puel Mapu* 116, 138  
 Purépecha language 81  
 Pym, Anthony 291, 311

## Q

- Quechua language 4, 14, 29, 50, 51,  
 55, 63, 72  
 Queupul, Sebastián 30, 56

## R

- Ramis, Josep Miquel 8, 18, 105,  
 127, 225, 233, 241, 245, 247,  
 267, 271, 273, 289, 308, 326,  
 333, 345, 350, 357, 368  
 Rayen Kvyeh (pseudonym of Rosa  
 Zurita) 32, 58  
 Recuenco Peñalver, María 2, 12, 105,  
 119, 127, 223, 288, 308  
 Republican exile 219, 232  
*re-self-translation* 220, 223, 224, 235,  
 309  
*retranslation*  
   *of the self-translated text* 309–311  
 retro-self-translation 220, 223, 224,  
 235  
 Reverdy, Pierre 117, 179, 181, 202,  
 204–206  
 rhetoric 147, 156, 164, 201, 233  
 Riera, Carmen 3, 13, 339, 340, 363  
 Roldán, Bartolomé 29, 55  
 Rozas, Ixiar 249, 275  
 Russian 52, 54, 215

## S

- Sahagún, Fray Bernardino de 160,  
 163  
 Saint-Cyprien 220  
 Sánchez, Mikeas 85  
 Sánchez Pinyol, Albert 335, 359  
 Santa Cruz de Tlatelolco, School of  
 163

- Santamarina, Antonio 290, 293,  
302, 310, 313, 322
- Santoyo, Julio-Cesar 3, 5, 6, 13–15,  
148, 241, 267, 287, 288, 292,  
307, 308, 311, 335, 345, 359,  
368
- Sarrionandia, Joseba 252, 253, 259,  
278, 279, 284
- self-fiction 226
- self-hetero-translation 204
- self-translated text (STT) 18, 224,  
308, 309, 313, 316, 319–323
- self-translation  
of the allographically translated  
text 18, 309, 310, 316, 322  
bidirectional 12, 89  
bidirectional continuous 357  
collaborative 12, 272, 284  
concealed 355, 360, 367, 369  
definition of 11, 12  
directionality in 18, 283, 349. *See*  
*also* directionality; multidirec-  
tionality; unidirectionality  
history of 16, 52  
hypotransparency in 314  
interrelations with the process of  
literary creation 351  
as a model for multilingual writ-  
ing 145  
motivations for 18, 127, 274  
multidirectional 351, 352, 355  
naturalizing 131, 215  
opaque 12, 87, 130, 229, 308  
as prototypical version 309  
reasons for 12, 14, 279. *See also*  
*Teloi*  
rejection to 268, 273, 279, 281,  
282, 284, 285  
renouncement to 284, 285  
strategies of 18, 147, 148  
temporality of 12  
transparent 308, 314  
vertical 12, 359, 368
- Selknam people 132
- semi-self-translation 284, 308
- Serés, Francesc 333, 357
- simultaneous versions 362, 367
- Skibińska, Elżbieta 291, 311
- Smith Nash, Susan 44, 73
- Song of Songs 53, 153, 155
- Sor Juana, Inés de la Cruz 6, 16, 29,  
55, 145
- Spanish Civil War 350, 361
- Spanish language 17, 199, 201. *See*  
*also* Castilian language
- Stocco, Melisa 2, 4, 6, 12, 13, 15,  
107, 129
- supra-self-translation 76, 368
- Susam-Sarajeva, Šebnem 292, 311
- Symbolist 199, 206, 208, 211
- T
- Tatyisavi, Kalu (España, Carlos) 83
- Tegelberg, Elisabeth 291, 311
- Teloi* 2, 12. *See also* self-translation,  
reasons for  
theology 151, 154, 164
- Timucua language 55
- tocotín 157, 158, 160
- Todó, Lluís Maria 341, 342, 365
- Tojolabal language 41, 69
- Toledo Paz, Natalia 76, 81, 83, 86,  
88–90, 92, 94
- Tonantzin 159, 160
- Toury, Gideon 111, 133

transcreative processes 96  
 transculturality 73  
 translated text 280, 283, 310, 311  
 translation  
   allograph 12, 14, 18, 126, 127,  
     130, 140, 204, 272, 284, 309,  
     310, 312–314, 316, 318, 319,  
     321, 356, 357, 359  
   with authorial collaboration 276,  
     309  
   consecutive 12, 149, 322  
   cultural 141, 150, 162. *See also*  
     cultural transposition  
   *domesticating* 136  
   etymological connection with  
     metaphor 157  
   figurative 147, 149, 151, 157,  
     160, 161, 164, 165  
   foreignizing 94, 131  
   invariants in 227  
   temporality of 12  
 Tree, Mathew 344, 368  
 Tseltal language 93, 94  
 Tzotzil language 69, 81

**U**

unidirectionality 295, 338, 351, 358,  
 368, 369. *See also* self-transla-  
 tion, directionality in  
 untranslatability 137–139, 141  
 Uribe, Kirmen 254, 255, 258, 279,  
 280, 283  
 Urretabizkaia, Arantxa 257, 258,  
 281–283

**V**

Valera, Juan 174, 199  
 Vanderschelden, Isabelle 303, 322  
 Velloso, José Miguel 293, 312, 337,  
 361  
 Venuti, Lawrence 94, 95, 290, 291,  
 310  
 Villalonga, Llorenç 344, 367  
*villancico* 145–147, 151, 153, 158,  
 160, 164  
 Villancicos on the Assumption 1676  
 147, 151  
 Virgin Mary 150, 159  
 Vives, Pere 222, 226, 230

**W**

Waldman, Gilda 25, 26, 40, 45, 51,  
 52, 68, 74  
 Wallmapu 104, 126  
 Whyte, Christopher 251, 276, 277  
 Wilcock, Juan Rodolfo 28, 54

**Z**

*zagala* 155  
 Zapotec language 71, 94  
 Zaro Vera, Juan Jesús 115, 136, 290,  
 310  
 Zgustová, Monika 331, 340, 363  
 Zoque language 80, 85  
 Zurita, Rosa (Rayen Kyveh) 32, 57,  
 58