

**El sentido de la traducción en la obra de Valeria Luiselli**

by

Álvaro Ley Garrido

A thesis submitted to the Graduate Faculty of  
Auburn University  
in partial fulfillment of the  
requirements for the Degree of  
Master of Arts

Auburn, Alabama  
May 1, 2021

Keywords: Valeria Luiselli, traducción, literatura, inmigración, Latinoamérica, Estados Unidos

Copyright 2021 by Álvaro Ley Garrido

Approved by

Jana Gutiérrez Kerns, Chair, Associate Professor Foreign Languages and Literatures  
Lourdes Betanzos, Professor of Spanish Foreign Languages and Literatures  
Ezekiel Stear, Assistant Professor Foreign Languages and Literatures

## Resumen

Fruto de su infancia y adolescencia la escritora mexicana Valeria Luiselli desarrolla en su obra una preocupación especial por la traducción. A estas alturas cuenta con una producción a tener en cuenta en donde la traducción no ha jugado un papel menor. Influenciada por las versiones a otros idiomas de su obra, en ocasiones los originales se han visto afectados por lo que sus traductores han elaborado. Se tratará de demostrar cómo la obra general de Luiselli se basa en la noción de traducción y de qué manera cada obra presenta una particularidad distinta de las demás sobre la traducción que la hace única. Si se atiende a las obras en conjunto estas crean una multiplicidad de voces sobre este fenómeno.

## Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin el agradable recibimiento que me han dado todos los profesores de Auburn sin excepción, el recuerdo de ellos será siempre positivo. En concreto al doctor Olivar por haberme dado la oportunidad de desarrollar mis cualidades académicas de la mejor manera posible exigiéndome al máximo en cada etapa, y por supuesto también a la doctora Gutiérrez-Kerns por apoyo incesante y haber estado ahí en los momentos en los que parecía que el barco se hundía. A los miembros del tribunal (doctora Betanzos y doctor Stear), muchas gracias por haberme sabido orientar en la dirección correcta y quedo muy agradecido por su paciencia en todo este proceso.

Por último, debo darle las gracias a mi familia por haber confiado en mí en todo momento y a mis amigos aquí en Auburn Cristina, Alberto, Iván y Laura Karp, junto a los que ya no están, un bastón que desde que entraron en mi vida me han acompañado y apoyado en todo.

*lo que las personas hacen con las palabras  
y lo que las palabras hacen con las personas*

Juan Mayorga, *Silencio*

## Tabla de Contenidos

Resumen.....	2
Agradecimientos .....	3
1. Introducción .....	6
2. El fenómeno de la traducción .....	8
3. <i>Papeles falsos</i> y <i>La historia de mis dientes</i> .....	22
4. El personaje traductor, ¿vindicación o reivindicación? .....	38
5. La traducción en la vida real, una puesta en práctica para conseguir consenso .....	47
6. <i>Desierto sonoro</i> , el conocimiento de las directrices traductológicas .....	63
7. Nuevas direcciones de la estética luiselliana .....	74
8. Conclusión .....	81
Apéndice 1 .....	85
Apéndice 2 .....	87
Obras citadas .....	90

## 1. Introducción

La traducción en la vida y en la obra de Valeria Luiselli supone un elemento aglutinador que conecta todos sus textos, logrando establecer un hilo común entre obras de diferente naturaleza. Pero la traducción no solo vista como el vehículo que permite que un texto sea comprendido en una lengua diferente del que fue la suya original, sino la traducción entendida como concepto, no solo traducción literaria, sino preocupación de la comprensión de la realidad que porta una lengua diferente de la de uno mismo, la traducción como herramienta práctica que facilita que las personas se puedan entender entre sí. Teniendo en cuenta que la traducción es una constante en la obra de la autora mexicana, en cada uno de sus textos presenta una faceta distinta. En *Papeles falsos* (2010) y en *La historia de mis dientes* (2013) la traducción ha supuesto añadir elementos al original que la propia autora no había advertido como elemento que pudiera aportar más profundidad a su obra. En *Los ingrátidos* (2011) el oficio del traductor representado en uno de los protagonistas puede entenderse como una plasmación de la propia visión que tiene la autora sobre la traducción o como una crítica al mundo en el que esta herramienta es útil. En *Los niños perdidos. (Un ensayo en cuarenta preguntas)* (2016) se constata algo que para los teóricos de la filosofía intercultural ha pasado desapercibido en la mayoría de los casos: la traducción como elemento indispensable sin el cual no puede existir el diálogo entre las diferentes culturas. Y, por último, las aptitudes de la propia autora como traductora que se ponen de relieve en *Desierto sonoro* (2019), donde el escritor-traductor asoma por los cuatro costados.

Sí que es cierto que en contadas ocasiones la crítica académica se ha centrado en algún aspecto de la traducción en su obra, pero hasta el momento eran aportaciones de carácter parcial. Lo que se pretende elaborar es un análisis de conjunto que permita apreciar el verdadero valor que la traducción adquiere en la obra luiselliana. Como se demostrará, la autora mexicana posee una conciencia literaria como muy pocos escritores del momento, pues en su

caso la traducción siempre ha ocupado un lugar destacado en su vida y se ha visto traspasada a su producción, tratándose de una de las pocas figuras en el panorama literario actual que es capaz de comprender la traducción con una sensibilidad difícil de observar de forma tan constante. A rasgos generales son tres los tipos de traducción que presenta Luiselli en toda su producción: el traductor como personaje, la traducción como proceso o agencia política (entendida como portavoz de un movimiento cultural) y la traducción como práctica. Será interesante analizar cómo se imbrican las unas con las otras y ver el resulta que producen.

## 2. El fenómeno de la traducción

Este es uno de los elementos fundamentales de la historia de la literatura universal —y no la literatura occidental entendida como universal—, pues la traducción literaria es lo que ha permitido que haya comunicación entre las literaturas de distintos países. Sin embargo, esta observación que parece ser muy simple y trivial ha pasado desapercibida durante siglos —por lo menos en Occidente—, ya que “si tradicionalmente el traductor había sido mantenido al margen o invisible, mejor cuanto menos se lo notara, hoy ha pasado a ser una presencia deseable” (Krippner 2). Este momento se dio a finales del siglo pasado, siendo calificado por Bassnett (1998) como el *Translation Turn* en los estudios culturales. Se trata este de un concepto crucial en todo lo que se refiere al ámbito de la traducción, aclarando que la década de los noventa supuso para Occidente un momento decisivo donde el traductor —y su labor— empezaron a ser reconocidas de forma abierta públicamente; en español se conoce como *giro traductor*. A pesar de ello, la traducción siempre ha estado en estrecha unión con el proceso de lectura y escritura, pues tal y como argumenta Krippner: “Leer, escribir, corregir, reescribir, son todas operaciones asociadas a la tarea del traductor, pero al mismo tiempo traducir es una tarea intrínseca del trabajo de quien lee, escribe, corrige y reescribe” (1). Sobre esto son muchos los que han apostado por entender que toda escritura es un proceso de traducción, pues escribir consiste en pasar algo de un lenguaje no verbal —aquel en el que pensamos los humanos— a uno verbal configurado por reglas sintácticas concretas —amén de otras variables que entran en juego, como la cultura y la finalidad del texto producido, por ejemplo—, siendo unos de sus exponentes más reconocidos Grossman (2010) y Octavio Paz (1981).

Es necesario aclarar asimismo que el fenómeno de la traducción se asemeja a un poliedro, pues presenta múltiples caras y cada una de ellas tiene un recorrido largo y lleno de matices. Para empezar, se debe considerar que la traducción —y específicamente la traducción literaria— existe en dos vertientes, como práctica profesional y como no profesional, en el



sentido de que muchas personas la realizan por propia pasión literaria —sin ningún objetivo de lucro— y otras la llevan a cabo desde una posición “académica”, pues suelen ser los profesores universitarios quienes de forma secundaria en lo relativo a sus obligaciones realizan traducciones de textos literarios. En segundo lugar, la traducción es una actividad eminentemente comunicativa, pues permite trazar puentes entre diferentes comunidades y culturas, a la vez que consigue establecer nuevos medios de trabajo en todos los sectores. Otra de sus facetas más importantes es la llamada traductología —se trata de una rama de la lingüística aplicada—, caracterizada por un uso demasiado literal de las palabras donde el factor cultural no cuenta con tanto peso. Y, por último, está la traducción literaria, que aúna los principios de la crítica o práctica literaria, se contempla como una expresión creativa y se apoya en la traducción lingüística. Estas caras no agotan el poliedro, sino que conforman solo un número reducido de sus caras; la complejidad del fenómeno que aquí se analiza ha centrado cientos de tesis doctorales y sigue suscitando dudas y cuestionamiento de los límites de la naturaleza humana.

En el ámbito de la traducción también se ha convertido en lugar común criticar el hecho de que en todo proceso de traducción siempre hay algo que se queda atrás, por aquello de que no se puede expresar el mismo mensaje de forma fehaciente en la obra traducida, pues siempre habrá giros lingüísticos o expresiones fijas que no tendrán un correlato completamente fiable con respecto al original; el principio de equivalencia hace tiempo que se superó en este terreno y actualmente son muy pocos quienes apuestan por él. A raíz de esto surge y se explica el principio de autonomía y dependencia del texto traducido, que aboga por que la voz o estilo del traductor debe estar en consonancia con lo expresado por el autor, y de dependencia en tanto en cuanto la obra traducida no puede alejarse demasiado del original de tal forma que se pueda apreciar una similitud y correspondencia entre ambos textos.

A pesar de lo comentado, los lectores deberían empezar a valorar el papel de crítico de todo traductor, tanto en su faceta de profesional que interviene de alguna manera en la sociedad y la que se cuestiona hasta un nivel elevado sobre la propia naturaleza del texto que es objeto de estudio. A este respecto cabe mencionar que hay una doble vía de significado con este concepto, pues se da el papel crítico del traductor —como alguien que debe tener en consideración una serie de parámetros que le orienten a la hora de llevar a cabo una traducción lo más correcta posible— y el desempeño del traductor como crítico en el terreno literario, esto es, como una persona que debe desarrollar una agudeza interpretativa capaz de entender de forma minuciosa las múltiples facetas de un texto. Ya Cortés acertó de lleno en el centro argumentando que “cuando se traduce un texto literario se hacen al menos dos cosas: se interpreta su contenido (es decir, se realiza la exégesis y hermenéutica del texto, especialmente complicada si se trata de textos con cierta entidad filosófica) y se interpreta su forma estética (esto es, se intenta reproducir sus efectos prácticos” (90). Con esto se comprueba muy superficialmente que son muchos factores los que entran en juego a la hora de llevar a cabo una traducción.

Así las cosas, la traducción debe entenderse como un proceso complejo donde entran en juego demasiados factores, y no todos ellos se encuentran en el nivel textual, pues hace falta conocer la cultura de la lengua a la que se quiere traducir: “[E]l traductor literario es el más expuesto a tratar con valores extratextuales de difícil equivalencia, aunque de esos valores deriva la calidad literaria de la traducción misma” (Montemayor 143). En este orden de cosas Jakobson (1975) elaboró toda una clasificación basada en las distintas tipologías de la traducción, señalando tres grandes grupos: la traducción intersemiótica, la traducción intralingüística y la traducción interlingüística. La primera la define como una reformulación, es decir, transmitir el mensaje exacto en la misma lengua, pero empleando palabras diferentes; el segundo tipo, la traducción intralingüística es la traducción tal y como se entiende en un

sentido amplio o como la concibe el público en general, esto es, la transmisión de un mensaje de una lengua a otra distinta. El último grupo está conformado por la traducción interlingüística, consistente en “una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal” (Jakobson 69). Esta oportuna observación por parte de quien fue uno de los grandes teóricos de todos los tiempos debe verse complementada por una de las definiciones que a nuestro juicio resultan más completas. Hurtado Albir tras realizar todo un examen detallado de las distintas definiciones que se han aportado sobre este fenómeno tan complejo —las que se centran en el aspecto cultural de la traducción, las que lo hacen en el proceso traslaticio, las que la ven como una actividad entre lenguas, etc.— propone que la traducción es “un proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada” (41). En apariencia puede resultar elemental, sin embargo, encierra en sí todo el potencial del concepto de la traducción.

Sin embargo, ante esto mismo cabe diferenciar la traducción literaria, pues la literatura —o, mejor dicho, la literalidad— es lo que permite que un conjunto de palabras posean un significado determinado y particular, que no alcanzarían esas mismas palabras aisladas y estudiadas de forma independiente. Por esto mismo, todo traductor literario debe ante todo preguntarse por la naturaleza del texto que se pretende abordar, pues incluso dentro del ámbito de la literatura no es lo mismo traducir prosa que poesía, ni tampoco traducir teatro que una novela o un cuento, pero sí tienen todos un aspecto en común, y es que “el texto artístico no se compone de palabras: por simple o diáfano que parezca, siempre posee más de un nivel de organización semántica” (Jandová 294). De lo que se desprende que ni todo texto es sencillo de interpretar ni tampoco debe subestimarlos el traductor. Como se comprobará a lo largo de la investigación, Valeria Luiselli apuesta por los dos tipos de traducción, sabiendo comprender de manera notable los beneficios de cada una de ellas, pues la traducción permite que diferentes

culturas acerquen posiciones —sumamente útil en los casos de inmigración e integración en una población nueva— y la traducción literaria consigue aportar más riqueza a un texto ya publicado y que circula por el mercado editorial —permite sumar nuevas lecturas—. Comprende tanto a la traducción como al traductor como elementos inherentes a la realidad humana que suman beneficios, en vez de limitar cualquier aspecto de su proceder o de su existencia; se trata de una autora que valora muy positivamente el fenómeno que centra la atención del presente trabajo y que en cada una de sus obras —ya sea de forma velada o expresiva— hace una llamada a la causa por reivindicar el papel de la traducción en la vida de las personas, pues su importancia no se acaba cuando el terreno de la literatura ya se ha superado, sino que en cada uno de los aspectos de la vida de una persona la traducción debe estar presente ya sea en una forma práctica o en una teórica.

Volviendo al aspecto teórico, las diferentes selecciones —sintácticas, culturales, de público— por parte del traductor literario mencionadas arriba deben encuadrarse en un marco general donde en el momento mismo de la traducción el traductor necesita adoptar en parte una actitud de creador literario; ahí reside la idea del traductor como escritor. Bassnett acierta con un comentario relativo a la poesía —aunque extrapolable a cualquier otro género—: “[T]he creativity of poet and translator are parallel activities, the only distinction between them being that the poet starts with a blank sheet of paper while the translator starts with the traces of someone else's poem already written” (305). Sin duda la traducción poética es con diferencia mucho más exigente que la de la prosa, aunque ambas cuentan con sus dificultades intrínsecas. A esto se le suma el factor de que Valeria Luiselli es una autora que nunca ha pretendido encasillar sus escritos en un género único; todos sus libros participan de una confusión de los límites entre las modalidades de escritura.

Como consecuencia de esto mismo, es necesario reconocer que el traductor siempre va a estar presente en el texto que produzca, pues en definitiva han sido sus decisiones tanto en el

plano formal como en el del contenido las que han posibilitado ese texto nuevo; y como texto nuevo creado en parte por el traductor es necesario reconocer su autoría y que no se relegue su persona al anonimato.

### **La figura del traductor**

Resulta obvio que la tarea de la traducción literaria solo pueden llevarla a cabo las personas — a lo largo del trabajo se mostrará cómo resulta imposible que los ordenadores puedan llegar a realizarla, a pesar de que hacen otro tipo de traducción—. Tal perogrullada sirve para señalar que se trata de un sujeto que se va a ver influenciado por distintos factores como cualquier otra persona. Para determinar su grado de fidelidad o de afinidad con la traducción, ante todo debe ser una persona que viva con fervor las artes o las humanidades y estar rodeado de cultura. Apuntaba Octavio Paz (1981) que el traductor idóneo de poesía debe ser un poeta, si bien reconocía que tal aseveración en la práctica resulta difícil de concretar. Esta dimensión de poeta del traductor obedece a la sensibilidad que despliega todo creador, factor determinante a la hora de poner en práctica la traducción. Lo aclara de forma convincente Helena Cortés, quien afirma que se trata de un oficio que no se puede enseñar:

Conviene dejar claro cuál debe ser el perfil ideal de un traductor literario, aunque desde luego es obvio que las más de las veces los buenos traductores literarios son los que no han adquirido esa formación específica en la universidad, sino a través de las propias lecturas, la formación artística, el ejercicio continuado de la escritura, el conocimiento del mundo y, en definitiva, la cultura y la sensibilidad hacia la lengua en general, y la materna en particular, algo que sencillamente no se puede enseñar en ningún lugar. (89)

Tanto en lo que aquí se despacha como en lo comentado por Paz se advierte que está hablándose de una situación ideal, esto es, de una utopía bastante realizable. No existe un traductor

perfecto, pues en cada traducción siempre habrá elecciones de palabras que probablemente no serán las mejores a juicio de terceros, o que al menos darán lugar a un debate sobre la forma en la que recoge el sentido del original.

No hay dos traductores iguales de la misma forma que no existen dos lectores idénticos; pueden existir perfiles similares, pero las condiciones personales de cada individuo resultarán en visiones específicas, no compartidas, resultando en una sentencia de Bassnett muy aclaradora: “Each individual brings their own individual reading to any text, a reading produced by their education” (“Figure” 310). Este es uno de los valores más positivos de la traducción y lo que en última instancia ayuda a la perdurabilidad de los clásicos. El poeta y traductor José María Micó apuesta en su edición y traducción de la *Comedia* de Dante por la idea de que los clásicos son clásicos debido a que cada generación los interpreta de una manera distinta. Claramente el mayor peso en esa revalorización recae en los traductores, que esta vez sí pueden identificarse como la voz de una generación o el vehículo de expresión del sentimiento de un grupo numeroso de intelectuales. A esto se suma que está a la orden del día la idea de que el traductor es una persona que se ve afectada por su contexto y lo que le sucede en su día a día. Sin embargo, por otro lado apunta Jordi Doce (2008) que para su caso particular cuando traduce poesía se desdobra en un segundo “yo” que observa el panorama desde un punto de vista distinto al de la persona física. En ese caso, ese otro “yo” no comparte la corporalidad de Jordi Doce ni tampoco parte de su pensamiento ni experiencia, resultando en otra concepción distinta de la figura del traductor.

Sea en el caso de que el traductor se presenta como una voz coral de toda una generación —aunque nunca desechando esas experiencias particulares— o ya sea como individuo que lleva a cabo un trabajo regular de cualquier texto literario, es indispensable saber valorar su figura y que al menos se reconozca su labor. Esto puede hacerse de distintas formas, pero las

más efectivas —que deberían ser las usuales— son la aparición de su nombre en la cubierta y/o en la portada; a través de este pequeño gesto se asegura su reconocimiento. Por desgracia, lo común “es que muchos lectores tienden a dar tan por sentada la traducción que no sorprende que los traductores sean ignorados con tanta frecuencia” (Grossman 41). Por fortuna no estamos en un momento de horas bajas, antes al contrario, cada vez más editoriales tanto en Estados Unidos como en España están accediendo a publicar los libros con el nombre del traductor en la cubierta, de tal forma que puede llegar a equipararse en importancia con el nombre del autor. Y es que, en definitiva, lo reconoce muy bien Bassnett cuando establece que ambos son escritores: “[A] translation is always a rewriting of a text” (“Figure” 310). Como toda re-escritura, se adoptan medidas que conciernen exclusivamente a la capacidad creativa, que a su vez debe estar marcada por una voz autorial propia y distintiva de cada persona. Por el simple hecho de que el traductor sea un “escritor bajo la sombra” de otra persona no quiere decir que no pueda desarrollar un estilo propio. Antes al contrario, se impone como una tarea más que necesaria:

Nada más prescindible, tal vez, que el diccionario cuando empezamos a traducir. En ese primer estadio, lo que menos importa es encontrar sinónimos o equivalencias léxicas, o comprender de manera profunda el sentido de ciertas frases y expresiones idiomáticas. Todas estas búsquedas no son nada sin la búsqueda fundamental de una lengua personal capaz de generar la traducción desde dentro de nuestro propio idioma. (Doce 17)

Por supuesto esa otra voz distinta de la del autor no resulta fácil de identificar, aunque como se comprobará en el trabajo, cuando media la libertad del traductor hay veces que su voz asoma por algunos resquicios. Esta percepción también se puede hacer patente cuando se estudian las diferentes traducciones de un mismo traductor, tal es el caso de Edith Grossman. En todas sus

traducciones de destacados escritores hispanoamericanos se puede observar un hilo conductor en el estilo, una marca que aglutina todas sus obras traducidas.

Algo parecido puede decirse de Christina MacSweeney, traductora al inglés de las tres primeras obras de Valeria Luiselli. Tanto en *Sidewalks* (2014), como en *Faces in the Crowd* (2014) y en *The Story of My Teeth* (2015) se aprecia una variante común que no pertenece a la autora mexicana. A pesar de entenderse la traducción como un terreno pantanoso tal y como se ha visto, según Logie esta traductora trabaja en un ambiente nada habitual, ya que “Luiselli [le] otorga una libertad creativa poco frecuente” (“Escritos” 210). Esta gratificación la sabe utilizar con prudencia pero también con acierto la traductora; consigue sortear ciertas barreras —como las culturales— y logra establecer unos textos que se adaptan a la perfección a la cultura receptora sin dejar de lado la intencionalidad primera de la obra. Valorar el trabajo de MacSweeney como el del resto de los traductores de la obra de Luiselli —incluida la intermediación de la propia autora— es lo que importa dilucidar aquí, la labor de todos ellos resulta primordial en la recepción que la propia obra de la autora mexicana tendrá en los diferentes países:

[E]l traductor es en última instancia un intérprete total de la obra, que reescribe el texto base y hace una obra nueva. Guardar el difícil equilibrio entre la debida fidelidad al original y la necesidad de la creatividad propia, es lo que distingue a los buenos traductores de los menos buenos. (Cortés 90)

No se trata de juzgar, sino de aclarar si las traducciones de las obras de Luiselli consiguen recrear de forma convincente la obra original entendiendo que no existe un modelo exclusivo a seguir y que cada una contará con sus luces y sus sombras. Para Luiselli la traducción es un fenómeno importante, se sobreentiende que mostrará preocupación por sus obras adaptadas a otras lenguas.



## Valeria Luiselli

Valeria Luiselli es una de las autoras más afamadas en Estados Unidos en los últimos años. Mexicana afincada en la ciudad de Nueva York, cuenta con una producción tanto ensayística como novelística que cada vez está llegando a un público más amplio, consiguiendo concienciar a través de una literatura que en los últimos años ha dado un viraje hacia la reivindicación. Cuenta con una producción de cinco libros publicados: *Papeles falsos* (2010), *Los ingrátidos* (2011), *La historia de mis dientes* (2013), *Los niños perdidos. (Un ensayo en cuarenta preguntas)* (2016) y *Desierto sonoro* (2019) —publicados estos dos últimos originalmente en inglés con los títulos *Tell Me How it Ends. (An Essay in Forty Questions)* (2016) y *Lost Children Archive* (2019) respectivamente—; a los que se suma el relato publicado en forma de audiolibro *Ver morir una polilla / To See a Moth Die* (2020). Todos ellos tratan temas muy heterogéneos, desde la vida de una población como puede ser Ciudad de México, hasta la diáspora o crisis migratoria de 2014 o los meses vividos en confinamiento provocado por la pandemia de SARS-CoV-2, más conocido como Covid-19. A toda esta producción — que cabe calificar como editorial— se deben añadir varias decenas de artículos o relatos breves publicados en revistas o volúmenes recopilatorios, algunos de ellos escritos durante su etapa como estudiante en la UNAM o Columbia.

Apunta Logie que Luiselli tuvo una infancia marcada por la pluralidad de lenguas: “[A]ntes de cumplir 18 años, ya había vivido en EEUU [sic], Costa Rica, Corea del Sur, Sudáfrica e India” (“Escritos” 210). De donde se puede inferir que el inglés —como la lengua predeterminada de contacto internacional— jugó un papel relevante, amén de que a través de su abuelo italiano también aprendió la lengua del país de los Apeninos. Ella misma declara en una entrevista: “In my household, we speak a terrible mix of—at least—English, Spanish, and some Italian” (Reber 12). La consecuencia más directa de este hecho es la importancia que le otorga a las distintas lenguas y, por ende, a la traducción. Esto se ve ratificado por su objeto de

estudio cuando era “estudiante de doctorado en la Universidad de Columbia en donde su proyecto, de acuerdo a su página en esta casa de estudios, son las prácticas de traducción en la época post-revolucionaria en la ciudad de México” (Pacheco 10). Y es que la preocupación por las distintas lenguas y por la propia traducción encuentran cabida desde su primer libro. En *Papeles falsos* —libro de ensayos con marcado carácter narrativo— hay sesudas diatribas sobre cuestiones del lenguaje y los problemas de la traducción y la intraducibilidad de ciertos términos. Un ejemplo de esto mismo se encuentra cuando se pregunta por la naturaleza del término portugués *saudade*, aportando toda una sabiduría enciclopédica al respecto:

La *saudade* no es *homesickness* ni es *heimweh*. El *kaihomielisyy*s finlandés, aunque recuerde a *home* y a *miel*, expresa sólo su dimensión más invernal. El *söknudur* islandés es seco; el *tesknota* polaco apenas la toca; al *lack* inglés le falta algo; el *stesk* checo se encoje; y en el *ihaldus* estonio la «h» es helada. La *morriña* rueda hacia ella como una piedra de trayectoria asintótica. Los brazos largos del *longing* no la alcanzan. En *Sehnsucht* se demora demasiado una «e». La *saudade* no es nostalgia y no es melancolía: quizá la *saudade* tampoco sea *saudade*. (46)

Este fragmento conlleva una sensibilidad por la(s) lengua(s) muy poco percibida en escritores hispanos del panorama actual, a la vez consigue transmitir un sentimiento de pertenencia hacia un término que en sí mismo es tan complejo que encierra un significado que, como declara la narradora, no resulta fácil encontrar en otra lengua. Lo mismo sucede en otros idiomas, pero este ejemplo certifica la familiaridad que tiene la autora con el ámbito latino. Todos estos términos diferentes solo pueden ser resultado de una búsqueda apasionada y sincera que lleva por objeto la apropiación de todos los matices de un término en orden para comprenderlo en su plenitud.

Este hecho referencial de su obra se ve apoyado por la idea lanzada por Pacheco cuando asegura que “la intención de sus obras es pasar por encima de fronteras geográficas, sociales,

y políticas que se han enraizado en el imaginario colectivo, lo que pone en evidencia las deficiencias de la gran metáfora orgánica que significan México, Latinoamérica y el mundo” (3). Como se comprueba, esto mismo impregna el lenguaje y el cuestionamiento de su naturaleza. La traducción tiene como meta deshacer las fronteras del mundo, y al mismo tiempo el lenguaje y su estilo apuntan en esta dirección y también en la contraria. Por un lado, la escritora emplea un vocabulario que muy de vez en cuando está salpicado de mexicanismos, dejando entrever de forma muy sutil su procedencia. Esto se apoya en la idea de que hay ocasiones en las que tiene la oportunidad de escribir la palabra empleada en América Latina para un término específico y se decanta por seleccionar uno que se podría catalogar como más del español universal, de tal forma que en el momento de titular el capítulo cinco de *Papeles falsos* utiliza la palabra “cemento” y no “concreto” que, como demuestra el *Diccionario de la Real Academia Española*, es una derivación de la palabra inglesa *concrete*, que hace referencia a la misma realidad que el cemento y que solo se encuentra en el territorio americano.

Se puede apuntar que la utilización en ciertos momentos de esta opción obedece a la necesidad que tiene la autora mexicana de escribir para un público muy concreto, el académico; su estilo obedece a lo que en inglés se califica como *plain*, es decir, un estilo y lenguaje que busca dirigirse no a un público mexicano específico, sino al hispanohablante más intelectual —un carácter universal poco frecuente en la situación literaria actual—. Una demostración de este hecho puede obtenerse de su primer libro *Papeles falsos*, donde en cierto momento se introduce de lleno en un espacio urbano específico: “A la orilla del río Manzanares, «esa ironía líquida», como escribe Ortega y Gasset, se extiende como un pleonismo el melancólico Paseo de los Melancólicos” (53). Solo una persona que sepa que la ciudad de Madrid se estableció originariamente en el curso del río Manzanares sabrá que la autora se está refiriendo a Madrid<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La autora aclara dos páginas más adelante que se trata de un elemento geográfico de la capital de España.

Pueden obtenerse más ejemplos como este en donde Luiselli parece apoyarse en el conocimiento que su lector tiene del mundo y depositar ahí el éxito de la comprensión total del pasaje.

Continuando con lo apuntado arriba por Pacheco, es necesario advertir que el carácter de la obra de Luiselli no se adapta a regularidades o a modelos establecidos previamente. Si la calificación editorial de *Papeles falsos* es la de una colección de “ensayos narrativos”, su otro género trabajado —el de la novela— también lo aborda con peculiaridad: “[N]o ha querido normalizar la novela, adecuarla a los modelos rutinarios, no ha querido aburrirnos ni aburrirse, porque adora las lagunas, las fallas” (Zambra s/p). Y es que Luiselli es una escritora que constantemente está cuestionando los límites, ya sea el temático o el del género literario. Por último, ella misma califica a su producción más cercana al presente en el vídeo promocional de la beca *MacArthur* recibida en 2019 como “*documentary fiction*” (0:25).

Todas estas particularidades de su obra esbozadas muy someramente son factores a tener en cuenta a la hora de elaborar la traducción de sus obras. Como ya se ha demostrado previamente, se trata de un fenómeno complejo, pero en el caso de Luiselli no se concibe sino como un proceso aún más trabado por serias dificultades. Sin embargo, parece que en la traducción de sus primeros libros al inglés la autora mexicana encontró a una gran aliada, alguien que podía encarar este desafío sin salir demasiado perjudicada en el proceso: Christina MacSweeney<sup>2</sup>. También han colaborado en la traducción de sus otras obras Lizzie Davis y

---

<sup>2</sup> Al final del volumen *The Story of My Teeth* se encuentra la siguiente información relativa a la traductora: “Christina MacSweeney has an MA in literary translation from the University of East Anglia and specializes in Latin American fiction. Her translations have previously appeared in a variety of online sites and literary magazines. She has also translated Valeria Luiselli’s novel, *Faces in the Crowd*, and essay collection, *Sidewalks* (198).

Daniel Saldaña París<sup>3</sup>. A pesar de que su obra ha sido traducida a distintos idiomas, el presente trabajo solo se centrará en la traducción español-inglés o inglés-español. Por último, conviene anotar que, debido a su reciente éxito, y la mermada acogida por parte de la crítica, en el momento actual no se dispone de una bibliografía notable sobre su obra, lo que ocasiona ciertos desafíos a la hora de analizar sus textos.

A la hora de hablar de las obras que centran la atención de esta investigación *Papeles falsos* y *La historia de mis dientes* se tratarán en conjunto para atender a la traducción al inglés de ambas, viendo cómo comparten muchos elementos y las nuevas lecturas que siempre puede aportar la traducción de una obra literaria, observando que la traductora hace suyos los principios de la traducción estipulados por Octavio Paz. A continuación, en *Los ingrátidos* se centrará la atención en el personaje traductor que focaliza la atención de las tramas de la novela, siguiendo con *Los niños perdidos. (Un ensayo en cuarenta preguntas)*, donde la autora demuestra que la traducción es una herramienta imprescindible para que se pueda dar una educación intercultural y que se cumplan las expectativas de este planteamiento. Ya hacia el final, en *Desierto sonoro* se buscará establecer los principios que rigen la traducción de la obra del inglés al español y cómo están unidos con lo establecido por Jorge Luis Borges y Susan Bassnett. Ya para finalizar, se realizará un recorrido por los dos últimos proyectos de la autora mexicana y se determinarán las guías del futuro de la producción luiselliana, sin prestar especial atención a la traducción en ambos proyectos.

---

<sup>3</sup> Curiosamente aquí se establece un triángulo de relaciones muy interesante, pues al mismo tiempo que Saldaña París ha colaborado con la autora en la traducción de *Desierto sonoro*, también es un autor mexicano que ha sido traducido en un par de ocasiones por Christina MacSweeney.

### 3. *Papeles falsos y La historia de mis dientes*

#### **Octavio Paz**

El premio Nobel mexicano Octavio Paz fue una de aquellas personas que vivió con fervor su labor como escritor e intelectual. Aparte de dedicarse a la tarea creativa, plasmó en numerosos escritos su idea sobre la literatura y el concepto de la traducción —faceta, esta última, que vivió con entusiasmo y logró ser original—, a este respecto declara Pérez: “El Premio Nobel mexicano mantuvo un permanente interés por la lectura y discusión de textos traducidos, y por la práctica de la traducción hasta sus últimos días” (15), y es que se trata de alguien que habló con conocimiento de causa. Se erige como modelo teórico su ensayo *Traducción: literatura y literalidad* (1981), base fundamental para todo lo que se va a tratar en este capítulo centrado en la traducción de *Papeles falsos y La historia de mis dientes*, de Valeria Luiselli. Se ha decidido abordar estas dos obras como un conjunto debido a la creatividad que presentan ambas en su traducción al inglés llevadas a cabo por Christina MacSweeney.

No es casualidad que debido a que Paz fue el gran escritor mexicano del siglo XX se encuentren huellas de su escritura en la obra de Luiselli —como en la de tantos muchos otros escritores que surgieron después—. Sin embargo, a la hora de trabajar con las traducciones estas referencias intertextuales no serán objeto de una especial atención. A la hora de describir los procesos de traducción y sus fundamentos, Paz se centra mayoritariamente en la poesía, aunque los principios son extrapolables —con ciertas salvedades— a la prosa; si cabe, la tarea de Paz es más ardua, pues la traducción poética encierra más matices que los de la prosa. Prosa y poesía son dos actualizaciones diferentes de un mismo lenguaje, es la naturaleza propia de la comunicación literaria la que modela el habla en ambos géneros con el fin de obtener resultados divergentes; la poesía busca una musicalidad y belleza en la forma, mientras que la prosa persigue una efectividad particular a la hora de transmitir un relato —aunque también existe la prosa poética, donde se tiende a una búsqueda más armoniosa a la hora de narrar.

Octavio Paz logra entender muy bien que en este terreno hay dos procesos distintos. Por un lado, la translación de un texto palabra por palabra con una sujeción exorbitante por el diccionario no es apta para el ámbito literario, solo una reinención del texto original en una lengua diferente puede llegar a calificarse como traducción en el terreno de la literatura. El problema que presenta una traducción centrada en las palabras es que deja de lado el verdadero sentido del texto, pues un relato y una poesía no son una consecución sin sentido de palabras —a pesar de que muchos escritores se consideren con humildad unos meros junta-palabras—; en las estructuras que forman todas esas palabras hay construida toda una entidad que va aparejada con el texto —pero que en ningún caso se puede asociar a una palabra exclusiva o a un sintagma en concreto—. Aquí es donde realmente reside el sentido de la traducción literaria, en aprehender el significado encerrado en esa constelación de palabras y plasmarlo en otra lengua con una concepción del mundo distinta; y esto es precisamente lo que hace tan difícil la traducción literaria, solo un buen lector será capaz de comprender la connotación que las palabras de un texto encierra —labor que siempre se le va a escapar a un ordenador a la hora de traducir—. El éxito de la poesía reside en saber encapsular la mayor cantidad de sentido y belleza posible en un número reducido de palabras.

Porque a pesar de que lenguas distintas conciben y nombren con diferentes términos un mismo ente real, lo difícil es adaptarse —y adaptar el significado del texto— a esa otra visión del mundo. Lo constata de forma muy eficiente el premio Nobel mexicano: “Pluralidad de lenguas y sociedades: cada lengua es una visión del mundo, cada civilización un mundo” (Paz 8), aunque la situación puede complicarse todavía más si se tiene en cuenta que un mexicano y un argentino seguramente no compartan la misma visión del mundo, a pesar de compartir ambos la misma lengua. A razón de esto cada una de las dos naciones ha creado palabras nuevas y modismos o emplean las mismas con distintas orientaciones. Sin duda la traducción es un

proceso complejo que necesita de una preparación intelectual considerable para llevarla a cabo de forma satisfactoria.

En este nuevo adaptarse y reelaborar el texto original es donde tiene cabida la creación literaria: “[L]a traducción implica una transformación del original. Esa transformación no es ni puede ser sino literaria” (Paz 10), pues solo a través del poder de la literatura se puede llegar a obtener un resultado tan convincente. Apunta a este respecto Pérez que para Octavio Paz “una buena traducción literaria es siempre una recreación, un juego en el que la invención se alía a la fidelidad” (22), aunque recreación también se puede entender como volver a crear una obra nueva —re-creación—, pero con la diferencia de que el traductor es consciente de que tiene que arribar a un punto muy próximo al del original, de ahí que no se pueda considerar una creación provista de plena libertad.

### *Papeles falsos y La historia de mis dientes*

Valeria Luiselli tiene una concepción de la literatura consistente en la idea de que nunca se puede dar un texto por acabado. En varios de sus libros hay cambios en las distintas ediciones, ligeros en algunos casos, considerables en otros. A la hora de trabajar con la traducción de una obra este es un factor a tener en cuenta, pues dependiendo de la edición elegida como obra fuente, la traducción dará uno u otro resultado. En el caso que atañe a este capítulo, *Papeles falsos* es una obra que ha contado con alguna u otra modificación en las sucesivas ediciones. Trabajando con las cuatro primeras ediciones (1ª, 2010; 2ª, 2013; 3ª, 2015; y 4ª, 2017) se puede constatar que la primera edición difiere ligeramente del resto, pues a pesar de presentar pequeñas modificaciones, estas pueden llegar a tener cierto significado.

Sin la pretensión de ser demasiado exhaustivo y con el objetivo de otorgar una ligera muestra de las diferencias entre las ediciones se debe anotar primero que el carácter de descripción de los espacios de las ciudades que trata —Venecia y Ciudad de México— orienta



a la autora a insertar entre los diferentes párrafos nombres de espacios geográficos o elementos de la ciudad. En el capítulo en donde critica la desecación de Ciudad de México sufrida por los distintos planes urbanísticos por los que ha ido pasando la ciudad, la escritora aporta los nombres de los antiguos ríos —hoy soterrados o desecados— que atravesaban la capital mexicana, o cuando trata del cementerio veneciano de San Michele va insertando nombres de personas con sus fechas de nacimiento y defunción, a la manera de las lápidas con las que va encontrándose la autora —quien emplea el recurso de la autoficción— mientras deambula por el campo santo. Este último recurso aparece de forma diferente en la primera edición, donde en lugar de aparecer nombres de personas hay nombres de hoteles. Otro ligero cambio, pero importante tal y como se tratará de demostrar, es la modificación de la siguiente oración: “Sobre su tumba” (2010, 18) y “Sobre la tumba de Brodsky” (2017, 18). Lo que a primera vista parece un cambio sin importancia entre la primera y el resto de las ediciones, se vuelve revelador cuando se lee en la traducción al inglés: “On Brodsky's grave” (14), señalando con la aparición del nombre propio y la plasmación de los nombres de personas y no los de los hoteles que la traductora Christina MacSweeney no empleó la primera edición, sino una posterior —si se presta atención a las fechas de las ediciones y al año de realización de la traducción (2014) se establece que la traducción toma como texto base la segunda edición en lengua española. Una vez establecida la edición de la que parte la traductora el trabajo se hace más cómodo.

Todo comienza con la estructura del libro, respetada en esencia por la traductora. La obra se compone de diez capítulos breves —no ocupan más de quince páginas cada uno— y, aunque Christina Sweeney haya decidido respetar el orden los mismos no ha hecho lo mismo con sus títulos, pues la mitad aparecen con títulos que se desligan del significado que en un principio les dio la autora. El análisis de la traducción de la obra en sí es sumamente interesante y enriquecedor. Para comenzar desde el principio, MacSweeney toma la decisión de añadir un

exergo distinto al seleccionado por Luiselli al comienzo del libro. Se trata de una cita misteriosa pero al mismo tiempo aclaradora, dice: “There is nothing more productive or more entertaining than allowing one self to be distracted from one thing by another” (7), atribuida a “[u]nknown genius, possibly a reader of Blaise Pascal”. Este ir y venir de la cita o no focalizarse en algo concreto encaja perfectamente con la naturaleza del libro, una serie de ensayos cortos que tratan múltiples aspectos relacionados con la vida de una ciudad. En el lugar que ocupa esta cita la autora había insertado otra perteneciente a Joseph Brodsky que dice: “Lo que al final queda de un hombre suma sólo una parte. Su parte hablada. Una parte de la oración” (11), que en este caso también se encuentra en armonía con el título del capítulo que abre, “La habitación y media de Joseph Brodsky”. Se puede establecer que la primera mitad del libro se relaciona de forma directa o indirecta con este poeta. Hay distintas maneras de contemplar este suceso. Por un lado, puede deberse a que la traductora pretendiera encerrar mejor el carácter del libro y avisar al lector de forma velada de la naturaleza del texto que se dispone a leer. O, por otro lado, puede ser cierta la idea apuntada por Téllez de que a la hora de realizar la traducción al inglés no se pudieron conseguir los derechos en inglés de la obra de Brodsky, lo que a su vez explicaría que todas las citas y poemas de este autor que Luiselli insertó en el cuerpo del texto hayan desaparecido completamente en la traducción —este fenómeno de las citas que desaparecen en la versión traducida también ocurre con otros autores—. He aquí uno más de los retos a los que un traductor tiene que hacer frente, ¿cómo se trabaja cuando no se puede contar con los mismos materiales textuales para la traducción? Si bien Joseph Brodsky es la figura que abre el libro con la autora como personaje buscando su tumba en un cementerio veneciano y continúa con su impronta a lo largo de varios capítulos, la traductora —por medio de la libertad creadora inherente a la traducción— logra desviar la mirada hacia otros sucesos o elementos.

Para empezar, desvirtúa el sentido de ciertas creaciones y trastoca el orden de los párrafos. El primer ejemplo de esto mismo una vez dentro del texto se encuentra en la oración que abre el relato, que tal y como apunta Gómez Redondo (2001), resulta fundamental siempre que haya una diégesis. A continuación se presentan los dos comienzos:

Buscar una tumba en un cementerio es parecido a buscar un rostro desconocido entre la multitud. Ambas actividades generan en nosotros una misma manera de ver y de estar: a cierta distancia, cada persona podría ser la que nos espera; cualquier lápida, la que buscamos. Para dar con una o con la otra, hace falta circular entre gente y mausoleos, esperar con toda paciencia hasta que suceda el encuentro. Hay que acercarse y escudriñar cada inscripción o cada mueca, que tal vez sean cosas equivalentes. (13)

Searching for a grave is, to some extent, like arranging to meet a stranger in a café, the lobby of a hotel, or a public square, in that both activities engender the same way of being there and looking: at a given distance, every person could be the one waiting for us; every grave, the one we are searching for. Finding either involves circulating among people or tombs; approaching and scrutinizing their respective features. (9)

En el caso de Luiselli podría decirse que este juicio puede leerse como toda una declaración de intenciones de lo que será su obra. “Buscar un rostro desconocido entre la multitud” se contempla como una actividad carente de sentido o un acto que no lleva a ningún lado; con esto parece que la escritora mexicana pretende dejar descolocado al lector. Lo mismo pasa con el tratamiento del género literario en todas sus obras, en *Papeles falsos* son ensayos narrativos donde se vale del recurso de la autoficción, en *Desierto sonoro* crea algo calificado como *documentary fiction*; aquí se hace válida la cita de Pacheco mencionada en el aparato teórico, pues las fronteras se entienden como espacios que se pueden transgredir y no como espacio liminal donde no existe un más allá. Que MacSweeney haya decidido cambiar la multitud por espacios concretos desmonta ligeramente la imagen transmitida por Luiselli y lleva el relato más a una situación que puede ser diaria del lector, como por ejemplo, quedar en un café con una persona que se ha contactado a través de una web de citas; la traducción aquí sirve para situar en un caso más práctico una situación que Luiselli considera universal.

En este primer capítulo también se debe remarcar una decisión interesante. En el cementerio veneciano Luiselli se inserta en una escena en donde se encuentra con una mujer mayor que decide apropiarse de los objetos que se han depositado en las tumbas de los escritores presentes en ese lugar. La autora mexicana tiene un diálogo con la mujer y se encuentra transcrito directamente en italiano en la edición española: “*No, no —me dijo—, sono venuta per visitare il mio marito, Antonino. Credo che Brodsky era un poeta famoso... ma non tanto come il bello Ezra*” (20-1), dando de esta forma más profundidad al personaje autorial, quien logra mantener una conversación en italiano, “Le pregunté, tímida y *balbettando* en mi italiano fracturado” (20). Este encuentro con la mujer mayor no ha sido trasladado a la traducción inglesa, resultando en una versión más pobre del personaje protagonista del carácter narrativo de los ensayos —o

desvirtuando, en parte, la autoficción de la que se vale Luiselli. El capítulo —en ambas versiones— se cierra con una cita de W. H. Auden transcrita en inglés en ambas versiones. Por tanto, lo que en español resulta una celebración de lenguas —aparecen al mismo tiempo el español con el inglés y el italiano— en la versión traducida solo tiene presencia el inglés, situación que provocará que el lector de habla inglesa pierda ligeramente de vista el carácter universal de la propia escritora.

Ahondando en la capacidad creativa, a nivel de creación sintáctica o discursiva hay un amplio abanico, desde insertar una sola palabra o aclaración nuevas:

Sería imposible que alguien	No one could now compare
comparara ahora la ciudad	the city to something so
con algo tan libresco. (31)	literary—or so sweet. (24)

Esta mínima intervención —y otras muchas— se consiguen gracias a la confianza y la libertad que la traductora tiene con la autora. También la reordenación de los párrafos y de los nombres de los subcapítulos obedecen no solo a patrones estéticos, sino también a una comprensión simultánea de la percepción de la obra original. Aunque hay veces que estas desviaciones se llevan a cabo con la intención de sortear ciertas barreras culturales, siendo literarias en algunos momentos:

Sabrá Dios —y acaso	Only God and perhaps
Salvador Novo— qué hubo	Salvador Novo—modernist
antes en esos espacios vacíos,	chronicler of the city—know
hoy meras reminiscencias de	what was there before the
un pasado de grandeza. (73)	

appearance of those empty  
spaces. (71)

Y políticas en otros:

Ahora, el montón de cascajo  
no mide más de siete metros  
de altura y encima del  
escombros hay una bandera de  
México, gatos, propaganda  
política, un espantapájaros y  
dos perros: Ponchadura y  
López Obrador, se llaman.  
(67)

Now the pile of rubble is less  
than seven meter high and on  
top of the debris there's a  
Mexican flag, cats, political  
propaganda, a scarecrow, and  
a couple of dogs called  
Ponchadura (“Flat Tire”) and  
Mr. President López Obrador.  
(66)

Este apunte es sumamente interesante debido a varios motivos. Por un lado, Luiselli es consciente de que su público sabe que López Obrador es un político mexicano que cuenta con décadas de experiencia y que ya en la última década del siglo pasado empezó a tener cierta relevancia —hasta ahí en la fecha de publicación del libro—. A esto hay que sumarle que en la versión en inglés el personaje público ha terminado de consolidar su validez como político al haber alcanzado el puesto de Presidente del Consejo Nacional del Movimiento Regeneración Nacional, y que casualmente en el año 2018 fue elegido presidente del Gobierno de México, aportando esta aclaración un nuevo

estatus al nombre y consolidando la crítica de Luiselli hacia la figura política al nombrar de tal forma a un perro callejero. Esta aclaración sirve para anclar el relato en un tiempo determinado.

Otro acierto de MacSweeney se establece cuando Luiselli nombra el famoso terremoto que asoló la capital mexicana en 1985: “El viejo policía que cuida la propiedad de enfrente asegura que eran más de cinco pisos, un edificio muy moderno, de pocos años antes del temblor del 85” (67). Esta mera referencia no necesita mayor aclaración si, como se estableció al principio del trabajo, la autora escribe para un lector panhispánico culto. Ahora bien, como la traducción no se dirige al mismo público se hace necesario sortear este obstáculo e incluir una aclaración en el relato, para ello MacSweeney opta por escribir dos párrafos de marcado carácter literario que salva con creces la dificultad planteada al tratar de dirigirse a otra cultura:

It was September 19, 1985, 7:20 a.m. People were sleeping, showering, kissing their kids good-bye, seeing them off to school, tuning in radios, making coffee, making love. Then a shock—a blow—so slow—so hard—so deep—and it all came down.

We grew up knowing it could be repeated, at any time. The city could fall apart all over again. It was a temporary, transient, ephemeral place. It's hard now not to look back on Mexico City without awe—hard not to wonder how it is that the city has really not fallen, imploded, sunk, plummeted, shifted. (65)

La capacidad creativa de la traductora queda perfectamente testada en este pasaje, que goza de una fluidez que recuerda a la de Luiselli, pero que al mismo tiempo se caracteriza por no poseer una visión directa y centralizadora en el asunto. Con este aporte de la traductora ya queda claro que el público lector al que se dirige el libro es uno muy distinto del que imaginó Luiselli —barrera que no todas las traducciones consiguen salvar.

### *La historia de mis dientes*

En lo referente a *La historia de mis dientes* la libertad va un poco más lejos —no sin motivo este es el tercer libro consecutivo que MacSweeney traduce de Luiselli—, lo resume muy bien Téllez cuando hablando de la traducción al inglés de este libro refiere: “[E]n la edición en inglés cambian los nombres de personajes, un par de acontecimientos y se agrega un capítulo”. Pero también, más allá de esto se adoptan medidas no solo con el texto sino a su vez con la manera de presentar el libro —esto es, con los elementos paratextuales—. Aparte de las primeras páginas destinadas a recopilar una gran cantidad de juicios y valores que los críticos y editores han destinado a glorificar o ensalzar la obra de la autora mexicana —algo muy común en el ambiente editorial estadounidense—, la manera en la que el lector recibe la obra dista mucho de asemejarse a la intención que Luiselli presentó en la versión española con la editorial Sexto piso. Así con todo, este nuevo aspecto del libro —tanto interna como externamente— resulta muy atractivo para la lectura.

Para empezar, se trata de una novela con un hilo argumental al uso, relata la vida de un subastador peculiar que asegura ser el “mejor cantador de subastas del mundo” (17), mostrando una vida estupenda llena de glorias y parabienes, cuando en realidad se descubre al final de la historia que es un pobre desgraciado que tiene algún tipo de trastorno. La novela juega con las distintas perspectivas que pueden sumar los personajes, transmitiendo unas experiencias idílicas al personaje principal, que al morir y elaborarse una concepción retrospectiva de su biografía otro personaje introduce al narratario en la perspectiva real de lo que pasó con el protagonista; donde este veía palacios el narrador externo asegura que en realidad se trataba de casas sin ningún lujo, donde este veía que ayudaba a la comunidad en realidad era la comunidad quien lo estaba ayudando a él. Se trata de una novela sorprendente elaborada con mucha soltura, plagada de referencias



literarias de las grandes figuras del siglo XX, y donde Luiselli pretende que se junten diferentes realidades y lenguas. Cada capítulo se abre con una cita escrita en chino a la manera de los mensajes que aparecen en las galletas de la suerte; a su vez, este mensaje aparece transcrito también en español iluminado con un pequeño dibujo alusivo —carente en la versión traducida.

Siendo la traductora la misma que llevó *Papeles falsos* al inglés, es de suponer que la creatividad aportada por Christina MacSweeney se presente de forma algo similar, por lo tanto, la atención en la versión traducida se depositará en otros aspectos que también se consideran relevantes. A esto se suma que los dientes —tan importantes para el protagonista— adquieren mayor relevancia en la versión al inglés con la aparición expresa de una imagen donde se agrupan un conjunto de dientes en blanco y gris, y a medida que avanza la trama de la obra se va completando la dentadura<sup>4</sup>. A pesar de todo esto, que implica una nueva presentación del libro, lo que más destaca de la versión en inglés es un último capítulo de creación propia y exclusiva de MacSweeney, que comprende el libro VII y se titula *The Chronologic*; supone toda una celebración de la creación<sup>5</sup>. Por supuesto, hasta este punto Christina MacSweeney ya había cumplido con el propósito de la traducción, a través de la elección de varios giros y estructuras del lenguaje arriva al mismo punto marcado por la obra original. Esta adición al libro permite encuadrar la vida del protagonista, Gustavo Sánchez Sánchez, en un contexto cultural global.

La propia presentación de este capítulo creado por la traductora pretende distanciarse visualmente del texto de Luiselli —ya no se observa un texto estructurado en párrafos, sino una serie de fechas y datos importantes repartidos por las páginas— que ni siquiera tienen una

---

<sup>4</sup> Ver Apéndice 1.

<sup>5</sup> En el Apéndice 2 se puede observar un número representativo de páginas a muestra de ejemplo del mencionado capítulo.

numeración, lo que enfatiza aún más la distancia respecto al texto de la autora mexicana. La elección de las fechas y acontecimientos remarcables persiguen efectos diferentes. Por un lado, las referencias a la literatura —y, en particular, a la mexicana— es lo que más abunda, desde casos como el siguiente: “December 3, 2001 Mexican experimental short-story writer Juan José Arreola dies” (s/p), o relacionados en cierta forma con la autora, siendo implícita unas veces: “Circa 1998 Fifteen-year-old Valeria Luiselli buys a copy of Sergio Pitol's *Vals de mefisto* in a bookstore in San Cristóbal de las Casas and imagines him to be a dead Eastern European or Russian writer” (s/p), o explícita en otras ocasiones: “2007 Mexican critic Guillermo Sheridan begins to write his blog *El minotauro*, hosted by *Letras Libres*” (s/p), esta referencia a la revista *Letras Libres* es de importancia ya que la propia autora mexicana publicó una serie de escritos en dicha revista. Aunque no todas las referencias tienen relación con el protagonista del relato o la autora, también se puede encontrar alguna referencia como guiño a la especialidad de la traductora: “1991 *Serpent's Tail* publishes Susan Bassnett's translation of Margo Glantz's *The Family Tree: An Illustrated Novel* in the United Kingdom” (s/p). Se trata de una reivindicación de la traducción y de la figura del narrador, pagando de esta forma tributo a la figura tan importante de Susan Bassnett. Todas estas referencias rodean los acontecimientos destacados de la vida de Gustavo Sánchez Sánchez, que ya han sido presentados a lo largo de la novela.

Las dieciséis páginas de esta parte adicional de la obra conectan hechos culturales mencionados en la novela y los unen con un contexto mayor y con lo que pasaba durante la vida del protagonista. Sin embargo, lo que es más importante es que MacSweeney sitúa la vida de Gustavo Sánchez en unos años concretos —haciendo que muera en el mismo año en el que se publica la obra en español—, mientras que Luiselli había asentado la trama en un presente intemporal. A su vez, se debe valorar que si este pasaje es aclarador y revelador de las buenas

aptitudes creativas de la traductora, es necesario apuntar que ya abrió boca con el final del relato, donde opta por no mantenerse completamente fiel al original. Así las cosas, los dos finales son como sigue:

Gustavo Sánchez Sánchez, mejor conocido como Carretera, murió de un ataque al corazón en el Motel Villas Morelos a un lado de su negocio de imitadores [figura 17], acompañado por tres bellas damas, tras una brillante subasta alegórica en la que, de pilón, hizo una imitación perfecta de «Oh Lord, Won't You Buy Me a Mercedes Benz» de la cantante Janis Joplin.

En la mesa de noche junto su lecho de muerte, se encontró:

- 1) Un recorte de periódico sobre Samuel Pickwick.
- 2) Unas monografías sobre diversos temas.
- 3) Una crema desmaquillante, marca Nivea.

Highway died in the Buenos Días Motel, next door to the bar, in the company of three gorgeous ladies after conducting an allegoric auction that finished, as an encore, with an imitation of Janis Joplin singing “Mercedes Benz.” I received a call from the concierge the morning of his death and immediately went over there with El Perro. We honored his last request and scattered his ashes at the feet of the fiberglass dinosaurs in the median strip of a street in Pachuca, the Beautiful Windy City [figure 9]. I kept my word, and in the months that followed put together his dental autobiography. El Perro made

4) Una foto de un vocho blanco.

5) Una dentadura adentro de un vaso de agua. Pegado al vaso, un post-it que rezaba: «Aquí está tu vaso de agua, pinche Ratzinger hijo de la gorda marrana».

Por petición del mismo Carretera, sus cenizas yacen esparcidas a los pies de los dinosaurios de fibra de vidrio en un camellón de Pachuca, la Bella Airosa [figura 18]. (132)

sure Highway's son got the note that we found on the night table next to his deathbed, under the glass of water where he soaked his dentures:

*I'm sorry I got you into trouble, and that you're in prison, and that I wasn't the best of fathers.*

*I also didn't get round to finding all the things you requested.*

*But here are my teeth, and your glass of water.*

*You can also keep*

*all my collectibles, and*

*the Marilyn Monroe teeth,*

*which were false anyway. (158-*

*9)*

Se puede apreciar cómo en la versión traducida se sigue a grandes rasgos la idea que plantea la escritora mexicana, aunque haya añadido elementos nuevos. Estos consiguen aportar un desenlace ligeramente diferente al planteado en la obra original, lo que puede indicar que para MacSweeney las disculpas finales o el arrepentimiento que Gustavo Sánchez muestra hacia su hijo se correspondan mejor con el carácter de un hombre que en sus últimos días de vida se percató de

que ha vivido engañado durante casi toda su vida, tal y como le ocurre a Don Quijote —ahondando la traductora de este forma en una lectura en clave quijotesca del protagonista de la obra.

Lo esbozado hasta aquí permite contemplar una visión panorámica de todos los elementos que hacen de la labor de traducción de Christina MacSweeney algo que de por sí cuenta con un carácter propio y que al mismo tiempo se muestra comedida de seguir las directrices planteadas en las obras originales. No sin demérito ha sido una traductora con la que ha estado cómoda Luiselli, el poema que crea al final de *La historia de mis dientes* consigue aportar un toque de sensibilidad a una despedida, que al mismo tiempo se ve apuntalada por las confesiones que presenta.

#### 4. El personaje traductor, ¿vindicación o reivindicación?

*Los ingrátidos* (2011) es la obra de Luiselli que más aceptación ha tenido por parte de la crítica académica, dicha acogida tan positiva se debe principalmente a que se trata de una novela que cuenta con una complejidad extraordinaria; en ella hay reflexiones sobre el propio proceso de la escritura y sobre su naturaleza, apoyada con una serie de tramas pertenecientes a dos relatos diferentes que corren paralelos y que al final de la novela se entrecruzan y se confunden en uno solo. Se puede asegurar que la cantidad de artículos publicados es considerable —siempre teniendo en cuenta los límites del universo luiselliano—, que sobre todo se han centrado en la construcción de los personajes y en la estructura ficcional de la novela. Las dos historias intrincadas relatan por un lado las dificultades que tiene que afrontar una reciente madre de familia para encontrar momentos y espacios para escribir —muy estrechamente unido con *A Room of One's Own* de Virginia Woolf y *Escribir* de Marguerite Duras— y las implicaciones reales que tiene todo lo que escribe en relación con su marido<sup>6</sup>. La otra trama que centra la atención de la novela es una recreación literaria desarrollada por aquella madre escritora de cómo podría haber sido la vida del poeta mexicano Gilberto Owen cuando residió una temporada a comienzos del siglo XX en la ciudad de Nueva York —lugar donde también vive la protagonista de la otra trama—. Es fascinante cómo Luiselli logra abordar ambas, pues conviene destacar la frontera ficcional que destroza por completo cuando ocasiona que dos personajes que pertenecen a dos relatos diferentes, situados en dos momentos históricos muy distantes y sobre todo insertos en dos realidades distintas, terminan desvirtuándose y encontrándose en un mismo punto. Las identidades de un Gilberto Owen

---

<sup>6</sup> Tanto en esta novela como en *Desierto sonoro* la autora mexicana opta por no darles nombre a los personajes principales.

ficcionalizado y la de una madre de familia escritora terminan difuminándose hasta darse la mano y encontrarse entre ellos.

La aproximación que se establece entre ambos mundos la plantea Luiselli como la de una presencia extraterrenal de Owen cuando empieza a merodear la casa y la familia de la madre escritora. Este aspecto es el que ha centrado la atención de Nicolas Licata (2020), quien también se ha ocupado en el aspecto de Owen como escritor caracterizado junto a Vanden (Licata & Vanden 2020). Por supuesto, también merecen consideración aquellos artículos que analizan el aspecto más teórico de la novela en lo relativo a la construcción de los diferentes mundos posibles, como Ravetti (2019) y González (2016)<sup>7</sup>. Son muchos más los artículos dignos de mención, pero los presentados hasta aquí son los que se pueden calificar como los más representativos, con una salvedad, el artículo elaborado por Booker (2017) y que se puede considerar el más completo o abarcador en lo que atañe a la elaboración de este trabajo. Las dimensiones y las diferentes capas de análisis que plantea la especialista bien merecen ser tenidas en cuenta, junto con la tesis doctoral de Kripper (2016), y es que lo más destacable de esta novela —atendiendo al propósito de esta *thesis*— es que la madre escritora ejerce como traductora en una editorial. Con esto se establece un triángulo de relaciones sumamente interesantes, pues según plantea González (2016) la autora mexicana hace uso del recurso de la autoficción:

Decir que *Los ingravidos* es una novela de fantasmas es afirmar al mismo tiempo, sin mentir, que en sus páginas hay muertos que regresan al reino de los vivos y que esos fantasmas son las diferentes imágenes en las que el autor se reconoce y se transfigura en algo que *es y no es* su yo biográfico. (267) (énfasis en el original)

---

<sup>7</sup> Como se puede apreciar, aunque la novela se publicó en el año 2011, transcurrieron varios años hasta que la crítica se empezó a centrar en esta novela.

Si como lo demuestra de forma convincente González durante todo el artículo no sería muy desventurado pensar que las reflexiones sobre la traducción son las de la propia autora mexicana —ya quedó demostrada su fijación por este fenómeno al comienzo del trabajo—, aunque también es razonable pensar que está continuando la huella de Borges y su concepción de la traducción plasmada en su famoso cuento “Pierre Menard autor del *Quijote*”, pues en él se aprecia “un rechazo paródico a la fidelidad como criterio rector de la traducción” (Kripper 7). La duda reside en ese punto, y la ficción muchas veces se entiende como un terreno no donde resolver conflictos, sino donde poder plantearlos. Contando con este triángulo donde los tres vértices son el personaje traductor junto con sus reflexiones, la influencia de Borges y la autoficción, la idea se antoja lo suficientemente compleja. En este aspecto la obra de Luiselli está estrechamente unida a este cuento de Borges, donde no hay tanto una preocupación por realizar una traducción como por preguntarse sobre la propia naturaleza del proceso de la traducción: “En [esta obra de] Luiselli la traducción aparece por doquier, pero funciona más como un tropo que como una práctica vinculada a la especificidad de una lengua determinada” (Logie “Escritos” 220). La autora mexicana utiliza la obra como lugar donde poder hablar y reflexionar sobre la traducción, no donde poder llevarla a cabo de forma satisfactoria, sino como fenómeno que trae consigo muchas inquietudes, dudas y replantearse aspectos de la literatura que si no fuera por la traducción un lector no se haría.

Un asunto que cabe entender como evidente es la suma de Luiselli a este compartimento literario donde cada vez más en el ámbito hispánico se están produciendo textos ficcionales donde el personaje principal es un traductor, que no hay que confundir con las reflexiones y la aparición de la traducción como tema en la literatura. Ya en el segundo texto más leído en Occidente por detrás de la *Biblia*, esto es, *El Quijote*, Miguel de Cervantes plantea el motivo del manuscrito encontrado que a su vez tiene que ser traducido. Considerado este texto como el punto del



nacimiento de la novela moderna en Occidente, esta idea supuso todo un aliciente para que los autores se aventuraran a insertar en sus novelas y cuentos algún aspecto relacionado con la traducción. Y aunque hay obras tan importantes en otras lenguas donde la traducción se convierte en el tema central de la narración, como *Lost in Translation* de Eva Hoffman (1989) o *The Translator* de John Crowley (2002), en el mundo de habla hispana se empezaron a incorporar traductores como personajes principales en la última década del siglo pasado. A este respecto asegura Kripper:

[E]s a partir de la década de 1990 que la visibilidad de los traductores comienza a manifestarse de manera particular en la ficción. En los primeros años de la última década del siglo XX, se publicaron en español por lo menos cuatro obras con temática traslaticia, número que iría en aumento en los años posteriores. (15)

Aquí el autor se muestra muy voluntarioso y el comentario debe ser cogido con pinzas, pues es muy probable que no se haya leído todas las novelas que se publicaron originalmente en español en la mencionada década en todos los países de habla hispana de Latinoamérica y España. Sin embargo, sí que da buena muestra de cómo estaba el estado de la cuestión por aquellos años. Tal y como demuestra en el desarrollo de su tesis doctoral, a medida que iban pasando los años se publicaban cada vez más novelas escritas originalmente en español con este sujeto como protagonista.

En este sentido se puede asegurar que la traducción, a pesar de que no ocupa mucho espacio en *Los ingravidos*, sí que se trata de uno de los temas centrales, si no el central. Debe destacarse que hay todo un mundo literario interesante erigido en torno a esta figura:

En las ficciones del traductor, la traducción adquiere énfasis y mediante la profesión de sus protagonistas se encuentra tematizada como parte de la narración. Así, la

traducción no es un detalle más, sino el andamiaje mismo que sostiene la trama y estructura de estas ficciones. En ellas hay descripciones detalladas sobre el trabajo del traductor: qué traducen, cómo lo hacen, cuándo y por cuánto. (Kripper 5)

Son varios los aspectos de la traducción que se presentan en la novela por parte de ambos personajes principales, tanto relacionado con el oficio de la madre escritora como la experiencia de Gilberto Owen cuando comparte momentos en cafés con otros personajes que son inmigrantes de diferentes naciones en la ciudad de Nueva York. Desde la editorial donde trabaja la mujer lo que se persigue es otro éxito como el que supuso el descubrimiento del autor chileno Roberto Bolaño. Ante esta insistencia o necesidad por parte del director de la editorial, la protagonista decide urdir una mentira que consiga hacerle creer a su jefe que ha dado con un filón:

En mis pesquisas de biblioteca nunca di con nada importante ni revelador, pero le menté a White [el director de la editorial]. Le dije que había encontrado, en la pequeña y desordenada biblioteca de la Casa Hispánica de la Universidad de Columbia, un original anónimo, torpemente mecanografiado y apenas legible, donde había una serie de traducciones comentadas de poemas de Owen. Era muy probable que las traducciones fueran de Zukofsky: estaban firmadas LZ&GO. Era la mentira menos verosímil de todas las posibles mentiras en torno a Owen, pero White decidió darme por mi lado. Le prometí llevarle avances de una transcripción literal que yo misma haría. (*Ingrávidos* 45-6)

Esta mentira surte su efecto deseado y la publicación sale adelante, con el detalle de que resulta todo un gran descubrimiento y provoca un terremoto en el ámbito académico hasta el punto de que algunos especialistas en la obra de Zukofsky lo certifican como auténtico. Aquí se puede apreciar una de las críticas más claras que Luiselli realiza del ámbito universitario y que desarrolló de forma

más elaborada en un pequeño ensayo titulado *Contra las tentaciones de la nueva crítica* (2012). Con esto Luiselli también se suma a una tradición muy particular, pues como observa de forma muy perspicaz Kripper:

Significativamente, muchas de las novelas [latinoamericanas] publicadas por ese entonces [años 60] tematizaban de alguna forma la traducción, utilizando la ficción como vía para reflexionar sobre las prácticas de circulación de la literatura, el mercado editorial, la censura y la traducción, todas entrelazadas por dinámicas de poder a las que estos escritores estaban sujetos a ambos lados del Atlántico. (46)

Aquí en concreto se trata de un mundo relacionado estrechamente con los mencionados, el académico. Y a pesar de que existen argumentos de peso que orientan a pensar que lo que realmente está haciendo Luiselli es una crítica al mundo de la investigación universitaria en el campo de las humanidades —muestra a los especialistas como personas que verdaderamente no saben nada de su campo, los retrata como personas que siguen a pie juntillas lo que dice uno de sus colegas, etc.— también se puede pensar que esta infidelidad o falta de respeto hacia la traducción fijada a través de la mentira de la protagonista también se puede considerar como una apuesta por la idea que Borges transmite sobre la traducción en sus textos ficcionales. En al menos tres de sus muchos cuentos realiza diatribas sobre este fenómeno, el más conocido de ellos es “Pierre Menard autor del *Quijote*”. Relato de los más estudiados del autor argentino, apuesta por una traducción del texto del *Quijote* que termina siendo el mismo texto que escribió Cervantes, pero que a pesar de ser idéntico palabra por palabra es distinto, ya que “su cambio de contexto la vuelve más rica y original” (Kripper 35). Cada obra es hija de su tiempo al igual que la lectura particular que se realiza de un texto adolece de insertarse en un marco general específico distinto de los que ha habido antes y de los que vendrán después. Sobre estas bases está claro que “lo que

Menard pretende [...] no es sino *traducir* el texto, es decir, reproducirlo en un nuevo contexto, volverlo a escribir desde otro momento y lugar: escribir el *Quijote* siendo Pierre Menard” (Krippler 34). No es casual que Borges elabore esta paradoja en base a la traducción, pues es este un fenómeno que presenta muchas sombras y matices, donde no solo hay claroscuros, sino que la gama de grises es muy rica. El resultado de la traducción lo concibe Borges como un texto más entre los muchos posibles, de la misma forma que un original también es un texto entre otros posibles. Un texto es el resultado de las capacidades de una persona en un momento determinado de su vida, si las mismas preocupaciones que plasma las hubiera redactado en un momento anterior o posterior el resultado sería distinto pero guardando estrecha relación con el tema. Las inquietudes de una persona varían a lo largo de su vida, lo que ocasionaría que el tema tratado en el texto se observara con una perspectiva distinta. Por eso un texto es siempre una versión concreta entre muchas posibles; por no referir que una persona distinta con las mismas inquietudes y tratando un tema similar produciría un texto muy diferente.

Ante lo presentado por Borges en su famoso cuento resulta paradigmático pensar que puede ser dable que un traductor deba ser infiel al texto original, no por pura petulancia o mero capricho, sino porque el resultado de la infidelidad también debe ser considerado como otro más de los textos posibles. Siguiendo este principio esa opción podría ser válida y el texto resultante algo digno de valorar, pero si se entiende en un plano ético o de honestidad intelectual, el gesto de la protagonista de *Los ingrátidos* ante todo debe tenerse como una felonía, algo que merece ser criticado y que termina con la mujer confesando su actuación:

White me estaba diciendo esto cuando lo paré en seco.

Todo es mentira

¿Qué?

Que yo escribí el manuscrito que publicamos. Yo traduje esos poemas de Owen, no Zukofsky.

¿Cómo? ¿Te quieres llevar los créditos tú?, me dijo, como no queriendo entenderme.

No, te estoy diciendo que todo es mentira. Lo más probable es que Owen ni siquiera haya conocido a Zukofsky. La traducción la hice yo. (*Ingrávidos* 81)

Aquí se abre el hueco para la interpretación: considerarlo como una victoria de la conciencia de la madre escritora o la derrota de la mentira. Sea como fuere, Luiselli ha dado a entender a través de este pasaje que ocupa mucha atención dentro de la novela que hay un vicio propio de la naturaleza humana que puede llegar a realizar acciones de este tipo.

En un plano más puramente teórico la función global de la traducción ya ha sido analizada por Logie, quien tras aportar una muestra considerable de argumentos centrados en el papel de la traducción en la novela asegura que:

Se podría argumentar que *Los ingrávidos* presenta una estructura de quiasmo: el texto posee aquella misma traducibilidad que pone en tela de juicio. Se caracteriza por una tensión entre su ansia de plasmar un *modus operandi* multilingüe, que a fin de cuentas constituye la matriz de su pensamiento y de su afecto, y la necesidad de escribir en una sola lengua para poder publicar. (213)

No cabe dudas de que se trata de una novela rica en matices y compleja a la hora de analizarla, sus personajes y la manera en que dialogan unos con otros lleva a hacerse muchas preguntas y no encontrar tantas respuestas.

Las dos historias que desarrolla la autora se contienen al final la una en la otra, pues la de Owen no podría existir sin la de la mujer escritora, y la de la mujer escritora no tendría razón de ser si no tuviera como objetivo buscar un nuevo éxito editorial latinoamericano. Para que ambas

historias acaben encontrándose en un mismo punto al final de la novela antes ha tenido que haber un proceso. No sería muy desafortunado pensar que “el nexo entre las dos historias es una traducción” (Logie “Escritos” 210), pues comprendiéndola de esta forma se erige a la traducción como eje sobre el que pivotan ambas tramas. Precisamente la mentira de la traducción de los poemas de Owen llevada a cabo supuestamente por Zukofsky hace a la protagonista que se sugiere con una presencia —la de Owen en forma de fantasma— que la persigue y mortifica. Resulta curioso que esta obsesión pueda ser una imagen especular de la fijación que tienen los traductores con el autor al que están traduciendo, que parece que el texto y su obra lo persiguen a uno mismo.

## 5. La traducción en la vida real, una puesta en práctica para conseguir consenso

Si en un principio en el trabajo se hablaba de la traducción en la vida de Luiselli, aquí se retoma el hilo y se deja de lado la traducción literaria. En *Los niños perdidos. (Un ensayo en cuarenta preguntas)* Luiselli traza una radiografía de aquello que vivió en la Corte de Inmigración de la ciudad de Nueva York en 2015 cuando decidió ser voluntaria ayudando como traductora e intérprete en las entrevistas en forma de cuestionarios que el gobierno de Estados Unidos realizaba —y realiza— a los jóvenes que acceden de forma ilegal al país y cómo se desarrolló su vida durante aquellos meses. Los niños que aparecen en este libro se encuentran en un territorio transfronterizo, pues han entrado en Estados Unidos pero todavía no forman parte integral del país, viven en una condición precaria en la que la decisión de un juez los puede devolver en cualquier momento a sus países de origen. Todo esto tendría una relevancia limitada si solo hubiera ocurrido en la vida de Luiselli sin tener más desarrollo, pero se decidió por plasmar todo ello en un ensayo donde pretende mostrarle directamente al público norteamericano una problemática real; y como objeto de un libro resulta necesario analizarlo aquí para poder obtener una visión lo más completa posible de la obra de la escritora mexicana.

La elaboración de este libro comienza con un texto de una extensión reducida titulado *Tell Me How it Ends* publicado en *Freeman's Literary Magazine* —en el tomo segundo— en 2016. Un año más tarde se publicó en la editorial hispano-mexicana Sexto Piso una versión extendida de este ensayo que ya llevaba el título completo mencionado arriba; posteriormente apareció una versión en inglés del mismo libro en una traducción llevada a cabo por parte de la autora con la colaboración de Lizzie Davis (Logie 2020). El título en la versión inglesa de este ensayo tiene como referencia la pregunta que constantemente le hace la hija de la autora a su madre para saber cómo termina la situación particular de esos niños y jóvenes a los que está ayudando. Por desgracia

no puede aportar ninguna, lo que demuestra la incertidumbre y precariedad en la que viven estas personas al no saber si una vez que han alcanzado territorio americano van a poder conseguir un permiso de residencia o no. Que la publicación original se haga en la lengua inglesa es bastante significativo, ya que la autora pretende mostrarle al público al que se dirige que hay una cuestión de fondo que en Estados Unidos debe ser primordial: concienciar de que la llegada de los inmigrantes debe tratarse como un problema interno del propio país y no como algo externo.

El grueso del ensayo se centra en trasladar las cuarenta preguntas que se hacen a los niños, sumado a alguna reflexión de la autora o la plasmación de cómo responden —en sentido general— los niños ante unas preguntas que no están adaptadas en su vocabulario y construcción para menores de edad. A continuación, se presenta una muestra de esto mismo:

Questions nine, ten, and eleven on the intake questionnaire are: “How do you like where you’re living now?”; “Are you happy here?”; “Do you feel safe?” It’s hard to imagine that these children, considered a hindrance to institutions and unwanted intruders by a large part of the society to which they’ve just arrived, soon to face a judge and defend themselves against a removal order, indeed “like where they are living.” In the media and much of the official political discourse, the Word “illegal” prevails over “undocumented” and the term “immigrant” over “refugee”. How would anyone who is stigmatized as an “illegal immigrant” feel “safe” and “happy”? But the children usually respond to those three questions. (44-5)

Tal y como se aprecia se trata de un proceso complejo cargado de matices, pues las respuestas de los niños muchas veces son confusas porque desde un principio los niños no son capaces de comprender toda la carga de cada pregunta, y solo a través de su respuesta —y la manera de



interpretarlas por parte de Luiselli— los niños obtendrán un veredicto que los salve o los condene a ser devueltos a sus respectivos países de procedencia.

Pasando a indagar más en la estructura del texto, una vez que la autora ha expuesto las cuarenta preguntas del cuestionario —con las respectivas vivencias que han podido tener los niños y adolescentes en su tránsito y estadía en el país— y las circunstancias que ha tenido que atravesar la propia autora fruto de la atención prestada a tantas vidas de quienes se han visto privados de su infancia, el libro se cierra con una parte titulada *Comunidad*, donde Luiselli realiza una apuesta por la educación intercultural. En esta parte la autora comenta su experiencia como profesora de una clase de *Advanced Conversation* en la universidad de Hempstead, donde impartía clase a diez alumnos y tenía la libertad de tratar cualquier tema con sus estudiantes. Así, un buen día comenzó a hablar sobre la crisis migratoria de 2014. El tema tuvo mucho éxito entre los jóvenes y optó por llevar a cada sesión una serie de expertos —abogados, trabajadores sociales, activistas, politólogos, etc.— para que les mostraran la situación a los estudiantes desde distintos puntos de vista, de tal forma que pudieran hacerse con una vista panorámica lo más amplia posible sobre lo que estaba sucediendo en su país.

El ensayo debe entenderse como una llamada de atención sobre toda la situación migratoria que se estaba dando en Estados Unidos, pero también como una muestra de la importancia de compartir e interconectar el español con el inglés —y todo lo que eso conlleva, como mostrar la visión de la otra cultura—. A este respecto debe entenderse cada lengua como portadora de una cultura y una visión exclusiva de la realidad. El volumen cabe calificarlo como *creative nonfiction*, pues en él se plasman las experiencias vividas por parte de la autora y la realidad que envuelve a un conjunto de niños migrantes procedentes de una región geográfica concreta —América Central y México—, aunque para ello se vale de recursos de la narrativa en la parte más gruesa del ensayo.

En lo que atañe al objeto de este trabajo, la modalidad de la traducción que se ve reflejada en la obra es una consistente en la ayuda humanitaria, una que va más allá de cualquier propósito literario y dialoga con las necesidades reales de las personas. El libro, en definitiva, es el resultado de una experiencia vivida por la autora en donde el conocimiento de varias lenguas resulta crucial para el correcto desarrollo de la tarea que pretende realizar: hacer que ciudadanos americanos puedan comprender las inquietudes y necesidades de los latinos que llegan a la frontera Sur México-Estados Unidos.

En un plano humanitario deben entenderse las necesidades que plantean estos niños cuando llegan a la frontera sur de Estados Unidos, tales como huir de las pandillas que ocupan los barrios donde viven y que directamente gobiernan las calles de las ciudades, la búsqueda de sueldos más dignos que los que reciben en sus países, o perseguir un futuro o una vida mejor de la que disfrutaban en sus lugares de procedencia. Muchos no son conscientes de las etapas judiciales a las que tienen que hacer frente para poder tener la posibilidad de asentarse en suelo estadounidense. Si este es ya de por sí un problema serio que deben afrontar y merece la más alta consideración, el que viene a continuación resulta también en un proceso complicado: ¿reafirmar su identidad lingüística o desechar el español una vez se domina el inglés para mimetizarse mejor con el entorno? En este punto surge la duda de la frontera del lenguaje. Los latinos que residen en Estados Unidos portan consigo una identidad cultural que en muchos casos son consecuencia de su lengua materna. Los latinos no se pueden agrupar todos en el mismo grupo pues, aunque la mayoría hablan español, otros pueden contar con una lengua indígena como lengua materna. Esta realidad lingüística debe ser respetada por parte del pueblo americano, incluidos todos los matices de diferenciación que presentan. Sin embargo, aún a día de hoy sigue siendo necesario luchar contra

la discriminación que sufre la gente en Estados Unidos quienes practican una lengua diferente del inglés. Gloria Anzaldúa expresa este racismo o xenofobia haciendo alusión a la lengua chicana:

Se nos dice [a los chicanos] en nuestra infancia que nuestra lengua es incorrecta. Los ataques repetidos contra nuestra lengua nativa debilitan nuestro sentido de nosotras mismas. Los ataques continúan a lo largo de nuestra vida. (110)

Además del mencionado racismo que se puede experimentar hacia los latinos, actualmente también se da otra especie de racismo conocido como “racismo interno”, que consiste en la discriminación por parte de los latinos hacia los chicanos —o entre los propios latinos entre sí atacándose los de una nación contra los de otra—. (Escobar & Potowski 2015) Los ataques que recibía Anzaldúa tienen su razón de ser en que desde el exterior comprendían que la lengua chicana era “una especie de *patois*, una lengua bifurcada, una variante de dos idiomas [español e inglés] (106). Que a pesar de todo lo malo que se origina en el exterior haya muchos latinos que reivindican su lengua como espacio propio y lugar de diferenciación habla muy a las claras de la resiliencia de este colectivo. Ya lo proclamó muy bien Anzaldúa: “La identidad étnica es como una segunda piel de la identidad lingüística —yo soy mi lengua—” (111), máxima que han decidido hacer su estandarte la mayor parte de los latinos que viven en territorio americano.

La realidad social que presenta Estados Unidos en la actualidad está conformada por una miríada de gente de diferentes regiones globales y culturales muy heterogéneas. La respuesta que se da ante la adaptación de toda esta población al país no es tan suave y caritativa como debería, pues como reportan los jóvenes entrevistados en *Citizens but not American. Race and Belonging among Latino Millennials*, los ataques xenófobos están a la orden del día. Resulta interesante remarcar que en Estados Unidos existe una multiculturalidad, pero no se da una interculturalidad. Aquel hace referencia a “la mera existencia de diversas culturas en el mismo territorio, [...] no se

relacionan, ni se enriquecen mutuamente, [...] tampoco hay algún intercambio, reconocimiento o valoración, más bien, es ocasión de conflicto e indiferencia” (Nieves-Loja 168). El segundo término busca un respeto mutuo entre las culturas que conviven en una misma población con el objetivo de establecer una situación de simetría que elimine las desigualdades (Rubinelli). Esta es la situación en la que van a tener que vivir los niños y adolescentes de que se preocupa Luiselli en el caso de que les permitan vivir en el país.

Volviendo al asunto de la identidad lingüística, se puede aducir un ejemplo —aunque polémico— que explica de manera clara cómo abordan los latinos la preocupación de identificarse a través del lenguaje: el término *Latinx*. Se empezó a usar alrededor del año 2000, y engloba un concepto que es abarcador e inclusivo. Aunque muchas personas —la mayoría detractoras del neologismo— argumentan que la x no es un elemento común o natural en nuestra lengua, dicha grafía pretende desterrar el dominio de lo binario para atender a las necesidades del mayor número posible de individuos. La razón de ser de este término empezó haciendo referencia a una realidad muy concreta: “[I]s used for people of Latin American descent (as a largely oppressed group by rendered subaltern status) who identify as LGBTQ or TGNC (oppressed groups by sexism/heterosexism)” (Scharrón-del Río & Aja 8), aunque en la actualidad se ha desbordado su significado: “[I]t is used [...] when referring to people of Latin American descent as a whole” (10); si bien es cierto que en lo que respecta a este trabajo, la propia Luiselli no es partidaria de que la califiquen como tal, en contraposición a otras autoras como Carmen María Machado (2019) o Paola Ramos (2020), quienes prefieren usar esta palabra ante cualquier otra.

Es cierto que se trata de un término que ha sufrido un rechazo bastante considerable en el ámbito académico, pero se debe aclarar que los momentos actuales son de tanteo para saber la suerte que tendrá en el futuro. A este respecto apuntan Scharrón-del Río y Aja: “Within the past 3

years, *Latinx* has been increasingly discussed and used in academic literature” (9); es muy difícil pronosticar el grado de aceptación que tendrá en los próximos años. Sin embargo, de lo que no hay duda es de que se trata de un término que entraña toda una compleja red de connotaciones y de implicaciones. Por ejemplo: “*Latinx* increases awareness of the complexity of individual and collective identities within Latin American and diasporic communities” (10). Gloria Anzaldúa falleció cuando este concepto estaba entrando en la conciencia de unos pocos, pero podría aventurarse a pensar que se trataría de un término que aceptaría con naturalidad, pues al fin y al cabo “*Latinx* is linguistic transgression” (8), una lucha desde el lenguaje con el objetivo de obtener mejores medios de expresión de tal forma que el mayor número de personas latinas se puedan identificar. La identidad lingüística está más que demostrada con personas como estas. Dicha actitud inclusiva entra en consonancia con lo que Luiselli se plantea en la parte final de su ensayo, pues con esto se trata de demostrar que los latinos guardan una idea de la inclusión que es la que se busca en el ensayo cuando estos pasan a vivir en Estados Unidos —el objetivo final es que los latinos puedan ser una parte orgánica más de la población americana.

Todo lo que hasta aquí se ha tratado como lo que ocupa todo el ensayo de Luiselli está marcado por un aspecto que permea toda esta realidad es la cuestión del Otro, del diferente dentro de Estados Unidos o de una colectividad. Los latinos se han abierto entre ellos para prestar atención a las demandas de las personas LGBTQ y TGNC con la adopción del término *Latinx*. Es decir, la inclusión se puede dar tanto a nivel regional como internacional, y es por este último en concreto por el que apuesta la autora mexicana. Y es que hay una necesidad en el actual mundo globalizado de que el libre tránsito de personas se equipare a la libre circulación de mercancías. Ya no se debe discriminar a nadie en razón de su origen, creencias, etc. Todo se orienta a vivir en armonía unos con otros, a saber convivir y a respetar.

Recogiendo el hilo de la interculturalidad dejado suelto previamente, merece una explicación detallada al ser el foco desde donde irradia Luiselli su pensamiento y la cuestión práctica de la traducción. La interculturalidad —objetivo principal de la filosofía intercultural— siendo un desarrollo lógico de la filosofía de la liberación, debe tener como marco general la cuestión de la alteridad y su libertad. Esta idea parte del principio planteado por Enrique Dussel de traspasar el horizonte del sistema. Tanto la filosofía de la liberación como la filosofía intercultural participan de la necesidad de una puesta en práctica de los principios establecidos teóricamente, de tal forma que “la praxis de liberación [...] es el acto mismo por el que se traspasa el horizonte del sistema y se interna realmente en la exterioridad, por el que se construye el *nuevo orden*, una nueva formación social más justa” (Dussel 72) (énfasis en el original). Esto es, debe romperse el muro —entendido como horizonte— en cuyo interior se recrea el mundo cotidiano de uno donde el Otro no tiene cabida ni se le presta atención; con esta actuación se le mostrará que hay un Otro que merece atención y respeto. En última instancia, se trata de una acción solidaria. En el caso particular que aquí se trata el americano se sitúa como la pieza central desde la que irradia toda la visión de lo normativo y de las reglas que se dan en su país —Estados Unidos—, que a la vez son quienes entienden a los latinos como el Otro —dentro de esta categoría en realidad se encuentra toda persona inmigrante, como los asiáticos, los africanos, los europeos, etc.—. Es esta actitud de falta de consideración hacia los latinos lo que siguiendo los principios de la filosofía de la liberación lo que debería transformarse.

Debiendo hablarse de filosofías de la liberación y no de una única filosofía de la liberación, la filosofía intercultural se desprende de la rama planteada por Ignacio Ellacuría dentro de aquellas. En sus propuestas teóricas establece que la principal actuación debe hacerse sobre la historia, pues hasta el día de hoy la sociedad en su conjunto ha sido educada en base a una concepción occidental

o eurocéntrica de la realidad. Esta concepción particular lo permea todo, pues “desde los sectores sociales dominantes históricamente se ha pretendido la reestructuración homogeneizante de las culturas populares, a fin de asegurar su funcionalidad a sus intereses” (Rubinelli 3). Lo que se denuncia a través de estas palabras es la marginación a la que han sido arrojadas las poblaciones y culturas indígenas en Latinoamérica —y lo mismo podría decirse en el actual territorio de Estados Unidos—. Privar a las culturas de su voz y de poder mostrar su riqueza cultural es lo que ha permitido que haya culturas que se consideren superiores sobre las otras. Para romper estas barreras y que ambas culturas puedan llegar a un entendimiento la traducción es una de las herramientas más efectivas.

Transitando primero por los mismos caminos que abrió Ellacuría, el cubano Raúl Fornet-Betancourt adoptó la idea muy acertada de que las diferentes culturas debían ser las responsables del curso de los acontecimientos a través de un diálogo entre las mismas. Así las cosas, asegura que “el diálogo entre culturas es el lugar donde precisamente las memorias y las tradiciones de la humanidad se encuentran para intercambiar sus historias, y no para sustituirlas por una supuesta Historia universal” (16). Se trata de crear en conjunto, es decir, de adoptar concepciones pluralistas, de concienciar y enriquecerse de las otras culturas al mismo tiempo que el proceso permite a la misma cultura apreciarse con una mirada crítica y replantearse determinadas actitudes. Lo novedoso que llega a plantear Fornet-Betancourt es que la historia no necesita de un programa, sino que se debe comprender como un “crucigrama de los muchos tiempos contextuales y memoriales de la humanidad” (18). Ya deja de haber una única historia, pues se debe reflejar la multitud de culturas que se encuentran sobre la Tierra, sobre todo teniendo en cuenta que estas deben encontrarse en comunicación.

Fruto de esta comunicación entre las diferentes culturas que conviven en un mismo territorio, Fonet-Betancourt sostiene que el quinto aspecto que caracteriza a la filosofía intercultural es la educación, entendiéndola como el medio más adecuado para “corregir la evolución antropológica que ha significado la globalización de la concepción del ser humano de la modernidad capitalista (centroeuropa-norteamericana)” (28), y siendo este —a juicio de Fonet-Betancourt— el aspecto que ha llevado al empobrecimiento de la sociedad. Es decir, a través de la educación intercultural se tiene que mostrar la pluralidad de la comunidad, con gentes de diferentes culturas e identidades y dejando a un lado la concepción eurocéntrica que posee la sociedad. Esta exposición debe dar lugar a una comunicación que enriquezca a las diferentes culturas, aportando como solución un mundo más justo fruto del respeto y colaboración mutuos. A la concepción acertada que presenta el pensador cubano hay que añadir que la traducción es el puente que permite que exista una comprensión mutua entre ambas culturas; si una cultura no dialoga con la otra es imposible que se llegue a establecer la comunicación por la que se aboga.

Luiselli parece ser plenamente consciente de esta necesidad, y aprovecha las aptitudes en español de sus estudiantes para poder inocularles la idea del Otro y los problemas y demandas del colectivo de los latinos en Estados Unidos —tanto de los que quieren acceder al país como de aquellos que han hecho de América su casa—. Y es que realmente la situación no puede ser mejor, ya que no hay que olvidar que Luiselli es una inmigrante más —calificada en concreto como *non-resident alien*—, aunque sí se debe aclarar que fruto de su estadía de varios años en el país americano ya ha asimilado la cultura americana y puede acoplarse mejor a los usos y costumbres del lugar donde se ha mudado, resultando así en una mujer bicultural. Esta apuesta en el ensayo de Luiselli por hablar desde una posición de inmigrante a un grupo de jóvenes americanos es lo que se ha tratado ligeramente hasta el momento: el diálogo intercultural. Precisamente porque como



profesora está en una posición de jerarquía sobre los estudiantes, la autora mexicana es consciente de que “la educación se transforma en el medio capaz de impulsar, al lado de otros factores, la dinámica de los cambios sociales” (Cuero-Cera 49), de ahí que opte por construir una conciencia desde el poder que le otorga su posición —en la doble vía de docente y de mexicana residente en Estados Unidos—. El aula se concibe así como un espacio que capacita la toma de decisiones y la adopción de una visión más verdadera sobre la situación actual, de ahí que cuando trabaja como profesora universitaria aproveche todos los medios que tiene a su alcance para lograr dicho cometido.

Conviene destacar el punto fuerte de esta propuesta: “[L]a esencia de la interculturalidad se encuentra en la noción de *relación*, en la capacidad de entrar en contacto con otra persona y comprenderla a partir de su propio marco referencial” (Ortiz 94) (énfasis en el original). La autora mexicana le da a un grupo de jóvenes la posibilidad de entrar en contacto con lo que el Otro tiene que decir y con lo que siente —Luiselli entendida como alguien que puede tener más empatía por la situación desfavorable de su minoría en Estados Unidos—. De esta forma se puede consolidar el principio fundamental del diálogo intercultural, reconocer que ambas culturas se encuentran en una situación de igualdad y que no prime una sobre la otra, siendo la igualdad el principio regulador del éxito del proceso, es decir, no hay razones biológicas que apoyen la idea de que una cultura es mejor o superior a otra. Pero una vez más se debe recordar que esto no sería posible sin la traducción. Esta oportunidad de que disponen los alumnos de Luiselli de conocer el problema real desde el español es lo que a su vez hace más efectiva y auténtica la educación intercultural, pues se van a ver apoyados con la concepción del mundo que presenta el español. En parte poseer un dominio alto del español implica conocer más la cultura que comparten todos los latinos que llegan a Estados Unidos, aunque como se ha aclarado antes no todos los latinos pertenecen a la misma

cultura. Sería harina de otro costal preguntarse cuál es el nivel necesario u óptimo de español necesario que permite que se pueda realizar correctamente el intercambio de información.

Siempre que se habla de interculturalidad está presente la cuestión de la identidad —ya se ha esbozado la cuestión de la identidad lingüística—, pero a un nivel más general es importante que no se dé lo que Fukuyama califica como *megalothymia*, esto es: “[T]he desire to be recognized as superior” (21). Este diálogo que se establece en el aula —y también en la vida que los estudiantes y Luiselli realizan fuera de las paredes de la universidad— determina que ambas partes tienen que reconocerse en el mismo nivel y deben estar predispuestas a aprender de la otra cultura y adaptarse, de tal modo que la convivencia resulte lo más sana y pacífica posible. Un testimonio que muestra claramente la voluntad de integrarse lo aporta la misma Luiselli: “[L]os que llegamos aquí, empezamos, de forma inevitable y quizá irreversible, a querer formar parte del gran teatro de la pertenencia. Vamos desaprendiendo el sistema métrico universal para poder empezar a comprar jamón cocido por libra” (89). Hay un deseo de querer adaptarse al país, de tal forma que los usos y costumbres del mismo pasan a formar parte de la nueva realidad vital del inmigrante. Este fenómeno lo explica muy bien Ortiz:

[E]sta es la misma esencia de la interculturalidad, la capacidad de intercambio con otras personas de culturas distintas que tienen algo que aportar a la propia y viceversa. Esto no se hace, a veces, sin dolor, puesto que el cuestionamiento puede afectar el núcleo mismo del propio ser, pero si se logra afrontar esta situación, la propia identidad se fortalece y enriquece la experiencia. (99)

Es esta precisamente la base sobre la que se construye la educación intercultural, la comunicación de valores entre ambas culturas. En cierta medida esta reapropiación puede ocasionar que la identidad lingüística se vea mínimamente afectada, pues en el ejemplo de Luiselli el sistema

métrico universal es algo propio de las culturas hispánicas —aunque no exclusiva de ellas— y perderán una parte de esa raíz que tienen con su territorio expresada en la forma de cuantificar cantidades como se ha podido apreciar en una cita anterior de Luiselli.

En última instancia el propósito consiste en parar el problema del racismo que se da en Estados Unidos —más visceral con Trump en el poder—, presentado por Judith Butler: “[C]uando [...] se presenta a los migrantes como un presagio de destrucción, como portadores de destrucción que envenenan la identidad racial, o nacional, con impurezas, la defensa de la comunidad nacional pasa a ser una injusticia, pues en nombre de esa defensa se impide el paso, se detiene indefinidamente o se deja morir a los migrantes (64). No debería hacer falta enseñarle esto a la población americana, pero por desgracia ocurre así. Luiselli conoce muy bien la realidad del territorio americano porque ha tenido la fortuna de recorrerlo, encontrando en su mayor parte un problema que pretende solucionar en parte con la plasmación de soluciones en este ensayo.

La idea aportada por Luiselli en el aula surte efecto y gracias a esto se demuestra que la educación intercultural posee un componente práctico que funciona en la sociedad —aunque sea en pequeñas dosis—. Lo más satisfactorio para Luiselli fue lograr cambiar la mentalidad de sus alumnos a través de la conversación, de invitar a expertos en el terreno y de expresarse ella libremente en el aula. Así, esta educación se presenta efectiva cuando la autora escribe:

Una alumna, que al principio del semestre argumentaba que había suficientes problemas «internos» en Estados Unidos como para además tener que cargar con el paquete de recibir más migrantes, se volvió, con el paso de las semanas, la más radical exponente de la idea de que la migración de menores a Estados Unidos no podía ser concebida como un problema de relaciones internacionales o de política exterior, sino como un tema local. (84)

Aquí se demuestra que la educación cumple con su cometido fundamental, y la educación intercultural en particular; y todo ello ha sido posible gracias a que han conocido la lengua del Otro y han podido asomarse a su mundo. Hacer ver a la alumna más radical de la clase que el problema es de Estados Unidos y no de terceros es lo que permite —en cierta medida— erradicar el racismo, cualquiera que sea su forma (Sáez 873). El cometido no es que solo se acabe con el racismo dirigido a las nuevas personas que están llegando a América, sino hacia los propios latinos que residen en dicho territorio, independientemente de si cuentan con el estatus de ciudadanos americanos o con el de indocumentados. Gracias al testimonio recogido del cambio de actitud de esta alumna se arrojan más pruebas de que la educación intercultural es eficiente, pero esto no es lo único que logra la escritora mexicana.

Consigue ir más allá y logra que los estudiantes articulen una organización que dé apoyo a los jóvenes latinos que están llegando a la ciudad de Nueva York. Además, decidieron hacer un juego lingüístico con el nombre de la asociación y llamarla *Teenage Immigrant Integration Association*, cuyas siglas en español suenan como “tía”. Los estudiantes no se vieron sometidos en ningún momento por la profesora a actuar, fueron ellos mismos quienes tomaron la iniciativa y le dieron la sorpresa a Luiselli. Todos comprendieron muy bien cuál es el mensaje del diálogo intercultural, ya que lograron mostrar cierta empatía, llegando a decir que “todo se va a ir a la mierda y nada va a mejorar para nadie si todos esos niños y adolescentes se quedan aquí pero sin integrarse a sus nuevas comunidades” (87). Se puede decir que en este punto la comunicación entre Luiselli y los estudiantes ha sido plena y satisfactoria, pues han sabido comprender que las demandas de estos jóvenes necesitan una solución y que no basta solo con hablar, hay que pasar a la acción.

Y lo que plantean no se queda en mera palabrería, sino que ellos mismos deciden elaborar una constitución de su organización y pasar a actuar, “dejar de hablar del problema, dijo una [alumna], para enfocarnos en las soluciones” (ibíd.). Consideran que desde la universidad cuentan con los recursos necesarios para ayudar, estableciendo así que “tenemos que dar clases de inglés, clases de preparación para la universidad, deportes, un programa de radio, y un grupo de debate sobre derechos y responsabilidades civiles” (ibíd.). Todas y cada una de las actividades son decisivas para que los jóvenes inmigrantes se integren en la cultura, en un mundo donde van a ir pudiendo hablar inglés de forma progresiva sintiéndose cómodos. De esta forma, la sensación de tener que aprender el inglés de forma obligatoria o con la seriedad que impone un aula se elimina con las actividades lúdicas; el aprendizaje se realizará en un ámbito natural. Y es que los jóvenes han llegado a aprender de forma indirecta que “no puede darse una práctica liberadora, o bien educación en y para la liberación, sin que el educando y el educador cuenten con los medios concretos para la producción creativa de soluciones a los problemas sociales que los aquejan” (Cuero-Cera 47), de ahí que empleen todos los medios de que disponen, desde los espacios de la universidad hasta su voluntad y su tiempo.

Como conclusión a todo lo expuesto, cabe destacar que Luiselli acierta al tratar de modificar desde su humilde posición la sociedad —que no transformarla, eso se contempla como hartamente difícil— empleando la educación intercultural, pues como propone Nieves-Loja:

Los encargados de promover la interculturalidad deben ser las mismas culturas, ellos deben ser los actores y protagonistas del proceso, de manera que no se haga desde arriba, sino desde las bases, las organizaciones sociales y otros grupos desvinculándose de intereses políticos partidistas que no promueven una cultura participativa. De esta manera, la interculturalidad no es un concepto, sino una actitud (179).

Como actitud lo entiende Luiselli, pues refleja en todo momento que esto no va de política ni de primacía de una ideología sobre otra. Se trata de humanidad, de desear que la gente que llega a un nuevo ambiente se integre y viva una vida digna en donde no sean objeto de ataques.

También logra demostrar que la educación intercultural —sirviéndose de los conceptos de la filosofía intercultural— puede lograr sus objetivos, construir paulatinamente una sociedad mejor y más justa si se dan las voluntades por las dos partes. Lo principal es eliminar el racismo que se da en la sociedad americana hacia cualquier colectivo o minoría, así como el de crear espacios de convivencia de respeto mutuo y valoración del Otro, del diferente. Si Luiselli lo ha logrado y ha podido arrojar un rayo de esperanza, es un aliciente para los docentes seguir trabajando en esta vía; con el tiempo se podrá llegar a ver grandes progresos, pero lo que sí que está claro es que la educación intercultural se entiende como la mejor herramienta para actuar en la sociedad. Pocas veces se pueden aplicar los principios de una filosofía a la sociedad y que esta resulte beneficiada en su conjunto; partiendo de una filosofía originariamente latinoamericana y trasplantándola a Estados Unidos los resultados son positivos. La capacidad de actuación de esta herramienta debe unirse con la traducción, pues resulta imposible un diálogo si desde ambas partes no hay un entendimiento lingüístico. Primero es Luiselli la que actúa como anfitriona al llevarse a cabo la comunicación en español, pero posteriormente son los jóvenes de la asociación los que se prestan a que el inglés pase a convertirse —con el tiempo— en la lengua recipiendaria del diálogo. Una vez más, la traducción supone todo un acontecimiento en la vida de Luiselli; con consecuencias prácticas más que positivas.

## 6. Desierto sonoro, el conocimiento de las directrices traductológicas

Son varios los elementos a destacar en la novela *Lost Children Archive* (2019), traducida al español como *Desierto sonoro* (2019)<sup>8</sup>, entre ellos esta novela va de la mano de lo estipulado por Jorge Luis Borges y Susan Bassnett en sus teorías sobre la traducción debido a la faceta de escritores de ambos traductores. Para empezar, la publicación originalmente en inglés parece obedecer a que se está pensando en un público en concreto (Di Giovanni), lo que ocasiona que “para la crítica hispanoamericana, asidua de novelas, *Desierto sonoro* aporta poco; pero para la anglófona es luminosa y llena de novedad” (Corral). Las continuas referencias a la historia de Gerónimo —el último jefe apache de la historia— y la visita a la Apachería son un factor que los lectores americanos entenderán —se trata de una crítica muy flagrante a su historia—, mientras que el público hispanoamericano y español no podrán comprenderlo en toda su extensión, pues el padre de la familia protagonista de la historia documenta el genocidio de los pueblos nativos de América.

Así también, es importante destacar lo que apunta Grossman: “[P]arece haber una evidencia abrumadora en el sentido de que si alguien desea ganarse la vida como escritor, sus obras deben ser traducidas al inglés sin importar su idioma nativo” (75). Da la impresión de que Luiselli decidió ahorrarse ese trámite de traducirlo y publicó la obra directamente en inglés —a la larga, su éxito ha demostrado ser certera la idea de Grossman—. Ante este factor puede ser posible lo estipulado por Corral —aunque también se antoja una barbaridad—: “[L]as imprecisiones de la traducción, debida a Daniel Saldaña París y la autora, sugieren que la novela en verdad fue escrita primero en español, traducida al inglés y después retraducida”. Será una tarea importante dilucidar si la obra nació en inglés o en español.

---

<sup>8</sup> La traducción al español corrió a cargo de Daniel Saldaña París y de la propia autora; aquel es una de las nuevas voces del panorama literario mexicano.

Es necesario otorgarle al texto la importancia que tiene, pues desde el momento de su publicación ha disfrutado de un enorme impacto en la población americana, ya que, aparte de ganar numerosos premios, el propio presidente Obama lo seleccionó como uno de sus diez libros del año en 2019. Una familia formada por un padre americano que tuvo un hijo en una relación anterior y una mujer extranjera que a su vez tiene una hija fruto de una relación previa realiza un viaje hacia el Oeste de los Estados Unidos, pudiendo interpretarse como una parodia de la conquista del *Far West* junto con una crítica de la masacre que los “americanos” llevaron a cabo contra los indios que poblaban todo el territorio de Norteamérica, la novela tiene lugar durante una parte considerable de su desarrollo en el territorio que poblaban los Apaches llegando a visitar la familia una de las reservas donde los americanos tenían encerrados a los nativos. A su vez, la frontera sirve como una proyección especular de lo que ocurre al otro lado. La imagen de desmembración del matrimonio y la pérdida en un momento dado de los hijos no deja de ser un simulacro de todas las familias destruidas por el viaje hacia el Norte de los mexicanos y aquellos habitantes del Triángulo del Norte —El Salvador, Guatemala y Honduras—, narrado todo ello en obras como *Enrique's Journey* (2014) de Sonia Nazario. Ante esta situación de ruptura la autora opta por que sea el hijo quien la comente, estableciendo lo siguiente:

Pero creo que, al final, fue imposible para ellos [seguir la relación]. No porque no se quisieran, sino porque sus planes eran demasiado distintos. Uno era documentólogo y la otra documentalista, y ninguno de los dos quería renunciar a lo que era, y al final eso es algo bueno, me dijo una noche mamá, y dijo que algún día lo entenderemos mejor. (*Desierto* 421)



Salvando las distancias se asemeja mucho a la situación de ruptura que puede darse en una familia latina cuando alguno de sus miembros tiene que partir hacia el Norte para ver si puede hacerse un hueco en la sociedad estadounidense, pues es natural que los miembros de una familia se quieran, y que en este caso particular se vean obligados a separarse por motivos de fuerza mayor, resultando en un futuro más prometedor para aquel que parte con esperanza.

Con lo dicho previamente se puede observar que la traducción en esta obra vuelve a ser importante, fenómeno que se incrementa cuando la autora plasma divagaciones sobre la traducción dentro de la propia trama de la novela:

En la traducción al inglés de *El amante*, Duras describe su joven rostro como «destroyed». Me pregunto si no debería decir más bien «devastated» o incluso «unmade», «deshecho», como una cama después del sexo. Mi esposo tira de las sábanas. Me parece que la palabra que Duras usa en francés es «défait» (deshecho) aunque también podría ser «détruit». (*Desierto* 118-9)<sup>9</sup>

Gracias a que la autora durante su presentación del libro en Madrid acompañada del escritor catalán Enrique Vila-Matas aseguró que ella no es la madre de la familia ni tampoco la narradora<sup>10</sup>, hay muchos elementos que podrían hacer pensar que sí lo es, aunque por este detalle quedan desautorizados. No solo se trasluce en esta alusión a la preocupación de la traducción de una obra

---

<sup>9</sup> Este pasaje en su versión original cuenta con una ligera variación: “I wonder if it should rather be “dilapidated”, “devastated,” or even “unmade,” like a bed after sex” (*Children* 92).

<sup>10</sup> Con este mero apunte en la presentación del libro la autora desautoriza más de la mitad de la *thesis* de maestría que Laurie Navarro dedica a esta novela con el título “*Desierto sonoro: recepción empírica en clave afectiva y genérica de un texto de Valeria Luiselli*” presentada en la Universidad de Lieja en el año 2020, sobre todo los capítulos 4 “La autoficción: Philippe Lejeune y Serge Doubrovsky” y el capítulo 6 “Análisis de *Desierto sonoro* en clave autoficcional”, que son los capítulos más extensos de la investigación.

literaria —y también a la preocupación sobre el lenguaje—, sino que —como se verá más adelante— esta mujer que narra es de origen mexicano. Si bien Luiselli no hace uso del recurso de la autoficción sí asegura en las múltiples entrevistas que ha concedido para hablar del libro que ella personalmente ha realizado muchos viajes a la frontera de Estados Unidos con México. Esto obedece a la necesidad que muchas veces tienen los escritores de documentar o de haber vivido previamente las circunstancias que plasmarán en su novela; que en este caso haya visitado el territorio significa que va a poder hablar con más seguridad y veracidad sobre el ambiente que se encuentra en dicho espacio.

Y es que la traducción está muy presente en las doctrinas que han presentado figuras de la talla de Jorge Luis Borges y Susan Bassnett. A pesar de que aquel nunca desarrolló un proyecto de novela, se puede decir con mucha seguridad que su dominio sobre el ámbito de las letras fue pleno. Tal es así que se dedicó a reflexionar sobre la traducción en un buen número de momentos a lo largo de su dilatada vida. Los elementos que se barajarán aquí serán sus observaciones en cuentos y la entrevista que realizó con di Giovanni sobre el proceso de traducción de sus poemas; y no debe desdeñarse que ya a la edad de nueve años tradujera del inglés al español el cuento “The Happy Prince” de Oscar Wilde (Willson 104). Es decir, Borges fue durante toda su vida un escritor, un traductor y un pensador bastante prolífico y exitoso en cada una de sus tres facetas. Resulta fascinante adentrarse en el universo borgiano y descubrir cada poco tiempo cosas nuevas. Así, el eje rector de sus traducciones puede parecer simple, pero no lo es tanto: “Borges's main goal as a translator was to create a convincing work of literature. This principle is at a play in his literal translations and recreations, as well as in his faithful and unfaithful ones” (Kristal 87). Lo que propone Kristal se orienta a que Borges no concebía en la traducción el principio de equivalencia, por lo tanto, si consideraba que para lograr hacer llegar el mismo mensaje que transmitía el autor

original tenía que optar por un desvío y no traducir literalmente el pasaje en concreto, no tenía ningún pudor a la hora de hacerlo. Esto mismo se aprecia en un aspecto destacado de *Desierto sonoro*. En un momento dado la madre de la familia decide leer un libro que no existe en la vida real llamado *Elegías de los niños perdidos*, que sin duda hace referencia al título de la novela en inglés. En un momento determinado de la trama los capítulos de este libro se van intercalando para que el lector también pueda disfrutar de ellos, y el libro está dividido en elegías. Pues bien, resulta que el orden de los capítulos de las elegías no es el mismo en inglés que en español, digamos que la que lleva por título “Elegía séptima” en español es la que en inglés recibe el número de la sexta elegía:

(THE SIXTH ELEGY)

The land where the children had boarded the first train, and the dark jungle after it, were long gone. (*Lost Children* 225)

(THE SEVENTH ELEGY)

The mountain train came to a final halt in a large open yard surrounded by smoldering factory sites, half-abandoned, and empty storage bodegas. (*Lost Children* 266)

(SÉPTIMA ELEGÍA)

El patio en donde los niños abordaron el tren por primera vez, y la oscura selva que vino luego, habían quedado atrás. (*Desierto* 277)

(OCTAVA ELEGÍA)

El tren se detuvo por fin en un gran espacio abierto, un patio de maniobras, rodeado de fábricas humeantes, y de galpones vacíos semiabandonados. (*Desierto* 322)

Esto lo que supone es que en la versión en español se ha añadido una elegía más, pero como se aprecia, el resultado es bastante similar. Este es uno de los ejemplos más importantes de toda la novela, pero otro factor a destacar del apego que ambos traductores tienen a la idea de Borges es el hecho de que el título de alguna parte se encuentra cambiado, como por ejemplo el de la parte dos del libro, que en inglés lleva por título “Reenactment” y en la versión española “Archivo de ecos”, lo que no se asemejan en nada, aunque pueden interpretarse los *reenactments* como ecos del pasado. El primero está más en consonancia con la idea de dirigirse a un público exclusivamente americano, mientras que si mantuvieran ese mismo título para la versión española, probablemente muchos lectores de España o de Chile, por poner dos ejemplos, no entenderían completamente la crítica que se hace a las escenificaciones de hechos del pasado muy populares entre los estadounidenses —es un tipo de turismo que atrae a una cantidad importante de gente—. Esto último se ve también apoyado por otra de las ideas esbozadas por Borges, la de que siempre hay algo que se va a perder en la traducción; y aunque él casi siempre unía este hecho con la poesía, también se puede ver el mismo fenómeno en la prosa:

He [Borges] recognized that in translation some aspects of an original will disappear, but he did not consider those losses necessarily undesirable. He knew that it might be impossible to render a text with the same grammatical qualities, rhythms, and rhymes and that it might be miraculous to find identical meanings, connotations, and associations when one substitutes one word for another. (Kristal 3)

Debido a que se trata de una situación prototípicamente americana puede pensarse que ha sido un acierto no traducir literalmente el término *reenactment*, aunque se trate de unas actuaciones que se pueden encontrar esporádicamente en países latinoamericanos y en España.

Se puede decir que ambos factores aducidos arriba —y otros muchos no desglosados— invitan a pensar que la obra de Luiselli, aunque en ambas versiones sigue una misma estructura y a grandes rasgos se puede notar cierta correlación entre ambas, en la versión traducida es una obra aparte, nueva, y no una copia literal de *Lost Children Archive*. A esto es a lo que se refiere Susan Bassnett cuando se centra en analizar cómo debe ser la traducción de una obra literaria:

The secret skill is to produce a translation that can hold its own as a piece of literature, while at the same time acknowledging in some way the presence of a source elsewhere, no matter how remote that source has become. It is important to note, obviously, that if there is no source, then there can be no translation. (“The Figure...” 308)

Esta es otra forma de formular lo que ya se ha mencionado previamente en el presente trabajo, el principio de autonomía y dependencia. Pero acierta al considerar que, aunque una obra solo esté inspirada en un texto que ya existe en otro idioma, eso también se puede contar como traducción.

Otro fenómeno de cierta complejidad se da en la traducción de esta novela al español y es el hecho de que la autora ha hecho —en parte— la traducción, esto es, ha elaborado una autotraducción hasta cierto punto. Aunque pueda parecer muy sencillo, la autotraducción implica una serie de dificultades, pero a la vez aporta ventajas que no se encuentra un traductor de literatura al uso. Recuenco (2011) desglosa toda una serie de clasificaciones muy útiles dependiendo de la implicación del autor en la traducción de su propio texto —hasta qué punto decide abusar o no de la creación—, cómo se contempla el resultado final, etc. Sobre la autotraducción asegura: “la práctica de la autotraducción [...] evidencia la fusión entre las competencias del autor y del traductor y permite, por sí misma, una serie de transformaciones transtextuales prohibidas, en principio, a la traducción” (200). El propio traductor tiene ventaja en este aspecto, pues no necesita estar constantemente molestando al autor sobre ciertas consideraciones, pero, por otro lado, puede

resultar como el caso aquí expuesto, Luiselli en cierta manera debe replantearse la obra para que en la versión en español no se dirija en su totalidad a un público americano, sino que tiene que introducir de vez en cuando ligeras variaciones; dentro de la teoría de la recepción resulta claro que debe haber un diálogo o interpelación directa y constante al lector para mantenerlo atento durante toda la lectura.

Pero el problema no se queda aquí, pues Luiselli no trabaja sola, sino que aparte de la autotraducción que se presenta también se cuenta con una cotraducción, siendo Daniel Saldaña París el colaborador de la autora. La cotraducción, como cualquier trabajo en grupo, impone sus dificultades y sus límites, y en la traducción, si cabe, se acrecientan más. Como ha quedado demostrado en la parte teórica del trabajo, cada traductor es un buen lector y crítico y, como tal, desarrolla una interpretación suya particular: “Cada lector tiene su propia manera de leer un texto, trátase de una traducción o de un original. Y ni siquiera en este aspecto hay estabilidad: cuando el mismo lector relea el mismo texto su interpretación no tiene por qué ser idéntica a la anterior” (Steenmeijer 285). Resulta clave que tanto Luiselli como Saldaña París no van a entender cada pasaje de la obra de la misma forma, y eso es una barrera a la hora de llegar a un consenso sobre cómo traducir cada pasaje; si la labor de traducción de una sola persona ya es ardua, hacerla en equipo en ocasiones puede llevar a un quebradero de cabeza. Aunque esta oportunidad que tuvo Saldaña París resultó crucial, pues a pesar de que “[u]n traductor es mucho más que un lector común y corriente, pero tampoco logra medir todo el potencial semántico del texto” (ibíd. 287), ha tenido la ventaja de poder consultar con la autora por algún pasaje de la novela que le resultara un poco oscuro —cuando se traduce un texto no se suele contar con el apoyo del mismo autor.

En otro orden de cosas, al mismo tiempo que se acepta todo esto como principio regulador de *Lost Children Archive*, se puede comprender todo el texto como una apuesta aún mayor por la

traducción, pues es la traducción un principio de caracterización, es decir, los personajes que cumplen la función de narrador están contruidos en torno a la traducción. A lo largo del viaje que realiza la familia a Arizona, la primera parte la narra la madre, pero la segunda parte del libro junto con la tercera es el hijo quien narra con el objetivo de transmitírselo todo a su hermana pequeña, que apenas tiene tres años: “Ésta es nuestra historia y la de los niños perdidos, desde el principio hasta el final, y yo voy a contártela, Memphis. [...] te lo digo para que sepas y también para que puedas ver las cosas como yo las vi” (*Desierto* 237). Esto es, el personaje del niño es un intermediario que le transmite la experiencia a su hermana; en este caso le está “traduciendo” lo que les pasó a ambos —pues el niño piensa que su hermana es tan pequeña que no será capaz de acordarse en el futuro de la experiencia—. Es este un momento decisivo en la producción de Luiselli, pues el éxito de la historia radica en que el niño sea capaz de transmitir a su hermana todo lo sucedido con un apego a la realidad de tal forma que resulte fiable al mismo tiempo que su relato se encuentra salpicado de fantasías o pensamientos que le pasan al niño por la cabeza:

Yo tenía una navaja suiza, unos binoculares, una linterna, una brújula chiquita y una cámara Polaroid. Papá tenía un palo de boom y un micrófono, que grababa de todo, y mamá tenía una grabadora más chica, que grababa sólo algunas cosas, en general las que estaban más cerca. Tenían zepelines y dirigibles, y éstos no sé exactamente para qué servían. (*Desierto* 243)

Aquí mismo se aprecia la función de documentación del niño, la imperiosa necesidad que tiene de transmitirlo todo para que así su hermana pueda hacerse con una imagen lo más real posible en el futuro sobre lo que pasó. Este apego a la realidad de un modo tan minucioso y detallista se puede asemejar a la función que tiene el traductor literario de ser veraz con el mensaje original que transmite —tanto si es traducción literaria como si no lo es de carácter literario—. Si todo el escrito

del niño tuviera el carácter que desarrolla en la cita, el libro —o, al menos, su parte— resultaría del todo pesada y no se podría disfrutar de su lectura, de ahí que sea necesario que su relato se encuentre complementado por cavilaciones que para nada tienen que ver con los hechos acaecidos:

Te pregunté, ¿qué harías tú si viviéramos en un pueblo junto a un bosque, y tuviéramos un perro, y entráramos al bosque un día y nos perdiéramos de pronto, nada más con nuestro perro? Tú obas dibujando algo en la ventana con saliva, un nuevo hábito asqueroso que adoptaste desde que papá nos contó sobre la curandera [apache] llamada Saliva que era amiga de Gerónimo y curaba a las personas escupiéndoles. Y tu única respuesta fue: me quedaría parada junto a ti y trataría de que el perro no me lamiera. (*Desierto* 269)

Aquí —y en otros muchos pasajes— se transmite esa candidez e inocencia propia de los niños, algo que dota al texto de una soltura que ocasiona que la lectura trascorra de forma suave. Esto se asemeja a la parte de creatividad que el traductor debe plasmar en su composición, pues el traductor no puede ser alguien que solo obedezca a una fórmula translaticia carente de todos los recursos propios de la literariedad, al final debe poner en juego su faceta creadora. Desarrollar ambas en la medida necesaria de cada una es lo que genera que un texto traducido sea exitoso. De la misma forma que sucede esto con el hermano, la madre también transmite su versión de la historia, pero impregnada con disquisiciones literarias, aspecto que dota al texto de un carácter metaliterario. También vigila mucho la autora el estilo de cada uno de estos dos personajes, pues el habla del niño es muy próxima a la que puede desarrollar un menor de edad —aunque manteniendo en todo momento un estilo literario adecuado— y el de la madre como uno muy cuidado, fruto de toda su experiencia universitaria.



Para finalizar en esta parte, queda decir que la propuesta de Corral de que Luiselli escribió primero el texto en español para luego traducirlo al inglés para publicarlo, y posteriormente volver a traducirlo al inglés puede ser cierta o no, pero dilucidar su veracidad solo puede realizarlo quien lleva muchos lustros en el oficio de la traducción y, por supuesto, supera todas las fuerzas y las expectativas que una *thesis* de maestría determina. Así las cosas, no se cierra la puerta a que en un futuro esta idea forme parte de una investigación que merezca cierto desarrollo —a no ser que se pregunte directamente a la autora.

Lo expuesto hasta aquí ha permitido ver cómo *Lost Children Archive* junto con *Desierto sonoro* son obras donde se presentan una vez más las preocupaciones de la autora por la traducción, intentando desarrollar todo el potencial que su conocimiento le permite. Así las cosas, es buena conocedora de las diferentes corrientes en la traducción actual, pues las ideas planteadas por el autor argentino y Bassnett consiguen que los textos finales sean dignos de toda la atención que está recibiendo la novela tanto en Estados Unidos como en el extranjero. Se trata de la novela que ha afianzado a Luiselli en el panorama literario americano y la que propicia que se busquen sus intervenciones en los diferentes actos culturales de las universidades de todo el mundo —aunque en especial en Estados Unidos— y de determinadas instituciones. Consigue aportar una voz que hasta este momento no se daba de forma tan verdadera en América hacia los propios americanos, y se erige como una defensora de las minorías en este país —con especial énfasis en la gente que comparte su cultura latinoamericana.

## 7. Nuevas direcciones de la estética luiselliana

Centrando la atención por un momento en la producción más reciente de la autora mexicana son dos los proyectos que está desarrollando o ya los ha finalizado. Por un lado, como anunció en 2019 cuando le fue concedida una de las *MacArthur Fellowships* se encontraba trabajando en un proyecto centrado en la elaboración de un paisaje sonoro sobre la violencia de género en la frontera México-Estados Unidos. Por el otro lado, el relato *Ver morir una polilla* aparecido al mismo tiempo en inglés con el título *To See a Moth Die*, centrado en los momentos vividos durante el confinamiento de 2020. Muy poco se sabe del primero de los trabajos mencionados, pues solamente contamos con un vídeo en el que lo explica someramente, realizado con motivo de la concesión de la MacArthur Fellowship concedida en la modalidad de *Writer* en el año 2019. Ya en *Desierto sonoro* el paisaje sonoro era un aspecto que le preocupaba, pues ambos padres de la familia trabajaban recopilando grabaciones y realizando los diferentes paisajes sonoros por donde pasaban. Por supuesto, este concepto enseguida retrotrae al lector al título de la novela mencionada.

El concepto “paisaje sonoro” —*soundscape* en inglés— fue acuñado por R. Murray Schafer en 1933 y “designa todo aquello que dentro del medio ambiente sonoro, puede percibirse como una unidad estética” (Carles s/p). Desde el momento de enunciación de este nuevo aspecto hasta el momento actual ha ido adquiriendo nuevos significados y novedosas utilidades. Se ha desarrollado en el ámbito de la música con John Cage como uno de sus máximos representantes, pues fue quien “sentó el principio de la obra [musical] abierta en que el artista deja fluir la realidad sonora de los objetos con técnicas del azar y la reflexión de la necesidad del silencio” (Botella

116)<sup>11</sup>. Ante esta idea rompedora es razonable que muchas personas hayan sentido rechazo ante este tipo de producción musical, al darse situaciones, por ejemplo, en donde la puesta en común de los instrumentos no sigue ningún orden o patrón armónico.

Otra de las derivas que ha experimentado este concepto se relaciona con el ámbito literario, pues suele ser normal que cuando un lector afronta la lectura de un texto, la conexión que se genera entre ellos viene determinada por las palabras y la lectura interior se centra en el desarrollo de la trama con una atención exclusiva en las palabras escritas. Lo que aporta el paisaje sonoro a este respecto es completar el ambiente o contexto donde se desarrolla la acción, esto es, las personas cuando interactuamos con otros individuos o con el ambiente siempre hay algún tipo de ruido de fondo y muy raramente hay silencio, el paisaje sonoro aquí se entiende como un mapa de los sonidos que rodean a los personajes en una novela o un cuento —busca hacer la experiencia lo más cercana a lo real posible—. Si bien resulta complicado llevar esto a un libro físico, hay audiolibros que ya incorporan este elemento a la grabación; salvando las distancias, la sensación se asemeja a ver una película sin atender a lo que sucede en la pantalla.

Sin embargo, el paisaje sonoro que pretende desarrollar Luiselli no tiene que ver con ninguna de las dos modalidades que se han mencionado arriba, consiste en la elaboración de un mapa que atiende a las experiencias de las mujeres en la frontera sur de Estados Unidos. No sirve solo como memoria de las situaciones que tienen que experimentar las mujeres a lo largo y ancho de todo el recorrido, sino que aporta una realidad que gran parte de las personas desconoce, la de una violencia especialmente dirigida hacia las mujeres por el simple hecho de ser mujeres. El resultado promete ser sumamente interesante y ampliaría los conocimientos que se tienen sobre

---

<sup>11</sup> John Cage creó la pieza musical *4'33"*, donde los músicos no deben tocar ninguna nota durante cuatro minutos y treinta y tres segundos.

una de las fronteras más conflictivas del mundo. El proyecto parece acoplarse a las ventajas que ofrecen las nuevas tecnologías a día de hoy, y se puede entender que ahora es el momento preciso para denunciar otro más de los abusos físicos que las mujeres sufren en el mundo actual; se estima que el producto será innovador y el consumidor se verá de seguro abrumado ante esta realidad.

El verdadero motivo de la realización de este proyecto lo revela en un acto que tuvo con alumnos de una universidad colombiana. En el vídeo que recoge dicho momento asegura:

En Estados Unidos también hay feminicidios y muchísimos, y no se habla. El tema no es... La palabra feminicidio ni siquiera es una palabra que circule ampliamente. Entonces, en parte, es el esfuerzo mío como de poner la palabra en la mesa, como Estados Unidos suele pensar que cosas como el feminicidio suceden del otro lado de la frontera y pá bajo [sic], no en su territorio, no hay una conciencia política del feminicidio como lo debería haber en Estados Unidos. (“VALERIA” 38:06-35)

Queda claro que el desafío y la crítica hacia Estados Unidos iniciada en *Desierto sonoro* la continúa en el proyecto que se encuentra elaborando. Quizá es necesario que este tipo de actos lo lleven a cabo personas originarias de fuera, que en definitiva son quienes van a darse cuenta de una manera más eficaz de los problemas que aquejan al país. Tal y como se ve en el vídeo de la beca MacArthur, Luiselli se encuentra metida de lleno en el feminismo y parece ser que está siguiendo las doctrinas de Judith Butler.

Pasando a tratar ahora el relato *Ver morir una polilla / To See a Moth Die* debe anotarse lo primero que estamos ante una nueva realidad: productos literarios que se presentan en formato digital sin que tenga que existir una copia en el plano físico de la obra. Este relato se publicó originalmente en la plataforma digital *Audible* y aparecieron a la vez las versiones en español y en inglés. El relato se estructura en un epígrafe con un exergo de Virginia Woolf y cinco capítulos —

en ambas versiones es idéntica la estructura— y se centra en analizar cómo fue la situación de confinamiento para la autora mexicana y su familia en su casa de la ciudad de Nueva York. Cada uno de los capítulos narra el confinamiento durante cada uno de los meses, comenzando la historia a mediados de marzo de 2020.

Es interesante analizar este tipo de textos denominados *born digital*. A pesar de que el nombre es bastante explicativo y claro de por sí, conviene anotar la definición que ofrece Hammond:

A born-digital work [...] remains digital at every step of its production, transmission, and consumption: it is one that is composed, edited and laid out on a digital device; that reaches its readership via the digital medium; and that is designed from the outset to be read and experienced on a screen, not a page. A purely digital signal path can radically alter the nature of the literary text: it can allow for an “interactivity” whereby the reader can directly influence the shape and outcome of the narrative, or it can allow the author to incorporate modalities not available on the page, such as sound, music, animation, and video. (133)

Como se aprecia se trata de un texto literario pero que cuenta con una presentación y hasta cierto punto, una naturaleza diferente.

Hammond demuestra que a lo largo de toda la historia, siempre que ha habido cambios tecnológicos, donde lo viejo no terminaba de marcharse y lo nuevo no había llegado completamente, se abren fallas o grietas donde poder plantear preguntas y atender a la verdadera naturaleza del objeto. Debido a esto, el texto de Luiselli en ambas lenguas requiere de un análisis más profundo como fenómeno de lo que se pretende en este trabajo. Aunque sí cabe preguntarse ante el hecho de que los dos textos salgan al público a la vez y uno sea la traducción del otro, a

menos que se le pregunte a la autora directamente, ¿cómo se puede identificar cuál es el texto original y cuál el traducido? Si se presenta solo como audiolibro y no hay más datos de edición, ¿tenemos que confiar en que la autora ha elaborado ambos textos o hay un traductor sometido a la invisibilidad? ¿La recepción de un texto exclusivo en formato digital es igual o similar a la de un libro impreso?

Son muchas las preguntas que pueden surgir cuando se piensa en el texto de Luiselli, pero la principal es una, romper las fronteras de la autoficción. Suponiendo que la autora hace uso de la autoficción en el relato —pues habla de su experiencia durante el confinamiento—, si es ella misma quien lee en el audiolibro los dos relatos, ¿estamos ante una tercera dimensión nueva de la autoficción donde no solamente es el texto el que nos transmite las vivencias del autor, sino que también tenemos en este caso a la autora que lee sus propias experiencias? Ante esto se puede pensar que la autoficción con este nuevo paso se presenta con un carácter mucho más realista que lo conocido hasta el presente, resultando en una recepción del texto mucho más efectiva.

Por último, resulta interesante anotar que en su novela *Desierto sonoro* la familia que viaja en el coche escucha constantemente audiolibros mientras se desplazan de un lugar a otro; esto igual atiende a que la autora es consumidora de audiolibros, además de poner en evidencia la nueva realidad del consumo de los textos literarios. Y en *Ver morir una polilla* atiende en varias ocasiones al paisaje sonoro que la ciudad de Nueva York presenta en esos meses tan intensos del 2020, donde las ambulancias pasaban atronando la calle constantemente durante todo el día. Es curiosa esta relación del paisaje sonoro y de los audiolibros que conectan varias de sus obras.

A raíz de esta publicación, y atendiendo a otras similares, es fácil determinar que ya hay un gran auge en el mundo editorial de aspectos relacionados con la pandemia. Esto afecta a todos los ámbitos, desde libros de historia que realizan una revisión profunda de las diferentes pandemias

que han asolado a la humanidad desde que se tienen registros, hasta relatos literarios narrando la experiencia, pasando por libros de autoayuda que orientan al lector sobre cómo lidiar mejor con los aspectos psicológicos de la pandemia y el consecuente confinamiento, o aspectos filosóficos de todo lo que ocurrió con la pandemia —tanto el virus, como la gestión política de cada territorio, etc.— y lo que continúa ocurriendo a día de hoy<sup>12</sup>

Con lo expuesto parece ser que Luiselli está realizando un giro hacia las necesidades del nuevo público consumidor, donde el poco tiempo del que disponen las personas obliga a un cambio en lo relativo a la presentación del texto, pues es más fácil escuchar un audiolibro cuando se realiza un desplazamiento que tener que ponerse a leer un libro —ya sea en formato físico o a través de una pantalla—. No solo esto, sino que la misma tecnología nos está dando un empujón para ensayar nuevos impactos a la hora de transmitir el relato.

En lo que se refiere a la ficción —que es lo que aquí interesa—, parece razonable pensar que la literatura de la pandemia se centrará no tanto en esta como fenómeno catastrófico —que también—, sino en las diferentes vivencias durante los periodos de confinamiento. Al fin y al cabo la mayor parte de los países del globo adoptaron la medida de confinar a su población en sus lugares de residencia, y cada cultura habrá sabido llevar el confinamiento de una manera particular. En *Ver morir una polilla* se relata la vivencia de una familia conformada solo por mujeres en una casa particular situada en la ciudad de Nueva York. La narradora va comentando cómo es el proceso de adaptación de su hija y de su sobrina a las clases por vía telemática empleando la plataforma *Zoom*. También la propia narradora —que es la madre de la familia— es escritora y va

---

<sup>12</sup> Un ejemplo de esto mismo y que fue uno de los primeros libros en publicarse a nivel mundial al escribirse en el mes de marzo fue *Pandemic! COVID-19 Shakes the World*, del filósofo esloveno Slavoj Žižek. Se publicó en el mayo del año 2020.

comentando su día a día. A fin de cuentas, se trata de una literatura testimonial que da cuenta de las angustias y sentimientos que se fueron desarrollando a medida que pasaban los meses y nos íbamos dando cuenta de que el virus había venido para quedarse con nosotros una temporada. Aunque se trata de un fenómeno que vivió toda la humanidad en su conjunto, resultará muy interesante comparar en unos años —cuando esta literatura ya se encuentre consolidada— las diferentes experiencias entre una persona africana, una rusa y las de una persona adinerada de Estados Unidos o de Europa.



## 8. Conclusión

El análisis que se ha desarrollado de la obra de Valeria Luiselli ha obligado a considerar la traducción en todas sus facetas posibles. No suele ser normal que un escritor —ya sea en producción en prosa o en verso— elabore toda su obra centrada de una forma u otra en las múltiples caras de la traducción y que incluso en algún momento haya llevado a cabo una traducción de un texto suyo. El objetivo principal del trabajo se comprendió desde un primer momento en el abordaje de la obra de Luiselli como conjunto en donde todos sus textos dialogaran unos con otros. La manera en la que entiende la autora mexicana la traducción ha hecho posible que *Papeles falsos* y *La historia de mis dientes* fueran obras que salieran fuertemente beneficiadas con su traducción a otras lenguas.

En *Los ingrátidos* —su primera novela publicada— resulta razonable que la autora generara dos tramas que tuvieran en la traducción el nexo de unión entre ambas, pues suele ser normal que cuando una persona comienza a escribir ficción utilice los elementos de su vida con los que se siente más cómodo, y habiendo realizado una tesis doctoral en Columbia University sobre la traducción se entiende que el fenómeno de la traducción podía ser uno de los pilares básicos sobre los que se asentara la novela. A su vez, el hecho de que decidiera introducir un personaje que fuera un traductor tenía el doble propósito de que a través de él la autora exteriorizara sus preocupaciones o crítica sobre el oficio, o que mostrara cómo de intenso puede ser el trabajo para un traductor —y de esta forma reivindicar el esfuerzo de este oficio—, así como enaltecer un trabajo que merece más atención por parte del mundo editorial y el público lector para que se reconozca más su labor. A través de *Los niño perdidos. (Un ensayo en cuarenta preguntas)* la autora realizó unas de las aportaciones más novedosas dentro del terreno de la filosofía y la educación interculturales: demostrar que sin traducción no puede ser posible ningún adelanto —

en forma positiva— entre culturas, pues no podría darse el diálogo. La cuestión del Otro —que tanto ha centrado la atención de la filosofía de la liberación— no se podría transmitir y concienciar de ella a las sociedades opresoras si no hubiera traducción. Aquí lo que importa no es la traducción literaria, sino una traducción que cuenta con un componente ético en tanto que persigue dar voz a aquellos que históricamente han sido empujados y relegados a la periferia. Es la traducción, en resumen, lo que permite superar el horizonte planteado por Enrique Dussel, una vez superada esa barrera el Otro se vuelve visible, pero si a dicha persona no le hablan en su lengua sobre el Otro nunca va a poder comprender los deseos y objetivos de las poblaciones sometidas.

Con *Desierto sonoro* se ha comprendido que la autora mexicana conoce las diferentes apuestas por la traducción tanto de los teóricos como por parte de los escritores que la practican y reflexionan sobre ella. Esto es fruto de una conciencia literaria convenientemente desarrollada y ampliada con discusiones con otros escritores y son horas de reflexión. Aunque la mayoría de los escritores dominan las técnicas narrativas y conocen al detalle qué es lo que exige cada texto en cada momento específico, el dominio de Luiselli es pleno en todos los sentidos de la traducción, acepta los aportes de otros especialistas y consigue erigir su propio mundo literario con arreglo al fenómeno de la traducción.

Por último, tanto el proyecto que se ha comentado del paisaje sonoro como el relato sobre la pandemia *Ver morir una polilla / To See a Moth Die* son sumamente interesantes. El primero consiste en una traducción, pero no a una lengua, sino a un soporte innovador de una cuestión de la realidad, que según sostiene Luiselli, los norteamericanos no pretenden afrontar. Con la traducción de los miedos de las mujeres a un lenguaje digital que aúna diferentes voces y suma una gran cantidad de testimonios, el problema no se resolverá, pero sí será más efectivo concienciar a los ciudadanos americanos de lo que está sucediendo en su país. Un recurso digital sonoro

siempre le hablará a un nivel más general y de forma más directa a la población, pues incluso podrán tener acceso a él personas que no tienen por costumbre consumir literatura. En este caso, para hacerse oír hace falta hablar el lenguaje de la tecnología. Cambiando al segundo elemento, el relato sobre la pandemia es una constatación de que la obra de Luiselli siempre está apegada a la realidad desde que consiguió establecerse en el panorama literario americano, pues en el año 2020 escribió sobre lo que había experimentado en ese mismo año natural. Con *Los niños perdidos* y *Desierto sonoro* tomaba las problemáticas de la realidad para escribir y denunciar la situación de los migrantes que llegaban a pie a la frontera México-Estados Unidos. Y es que esta constante en su obra ya ha sido puesta en alza por otros especialistas previamente, como Milian, que a propósito de *Los niños perdidos* celebra: “I admire Luiselli's oeuvre, her thoughtfulness, and, as she demonstrates, her readiness and skill to witness, translate, and discharge the concrete problem back to her American addressees. *Tell Me How It Ends* is a testament that the Central American minor has no been kicked out of American world so silently” (47). Mientras haya autores o figuras de la escena pública que sigan preocupándose por estas cuestiones el problema va a seguir estando y siendo objeto de denuncia. Quizá en parte ahí reside el éxito de Luiselli, alzarse contra las directrices del Estado.

La razón del repentino éxito experimentado se encuadra justo en el momento en el que publica sus obras directamente en inglés, en ellas transmite una llamada de atención o una denuncia hacia ciertos colectivos muy específicos de la sociedad americana. Ya ilustró esto mismo en *Desierto sonoro* con alguna escena de racismo donde la madre de la familia, por el hecho de ser mexicana, recibía insultos en público:

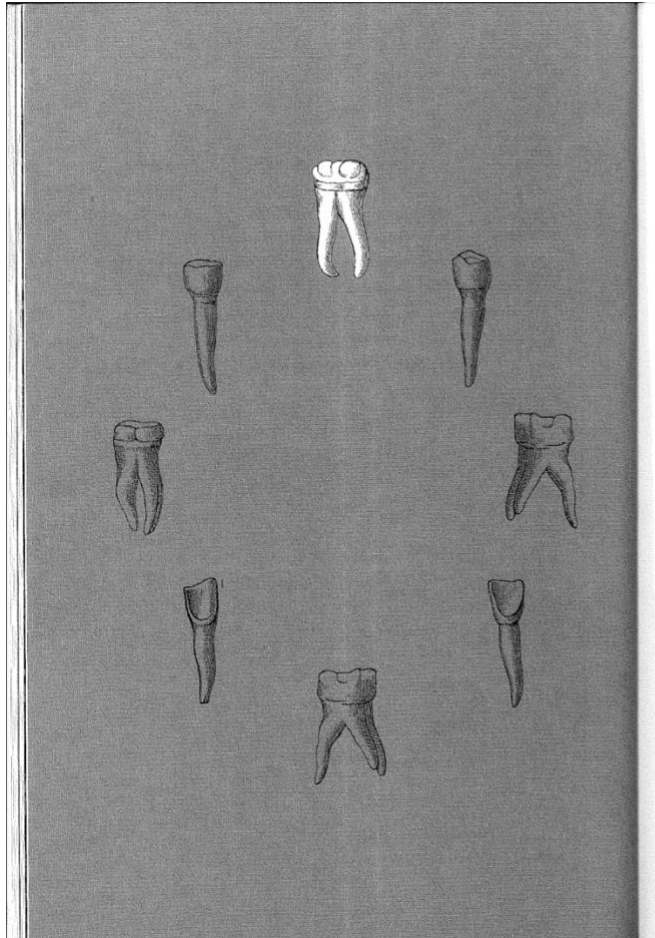
Más tarde, en una gasolinera a las afueras de un pueblo llamado Loco, alguien me pregunta por mi acento y por el lugar donde nací, y yo respondo que no, que no nací

en este país, y cuando digo el nombre del lugar donde nací no recibo ni siquiera una ceja arqueada por respuesta. Sólo un silencio áspero y rotundo, como si acabara de confesar un pecado. (*Desierto* 163)

Y como consecuencia de tal actitud despreciativa hacia su persona, concluye: “Después de ese episodio, decidimos no decirle a nadie más de dónde soy” (Ibíd. 164). Desgraciadamente este tipo de ataques hacia los que por su aspecto exterior no aparentan ser americanos son una constante en suelo estadounidense, y con las experiencias que Luiselli plasma en sus obras puede que un número considerable de residentes americanos —y no residentes también— se sientan identificados y de esta forma apuesten por seguir la obra de la autora mexicana.

El relato oral *Ver morir una polilla / To See a Moth Die* reordena los parámetros de la obra luiselliana y con él aboga por someterse a las últimas tendencias del panorama literario, pues trata un tema —el del confinamiento causado por la pandemia de covid— que muy probablemente en los años próximos se cuente con miles de títulos en todos los géneros literarios existentes —y no literarios—, y también por publicarlo directamente en formato audiolibro. La celeridad con la que ha salido a la esfera pública —finales del año 2020— y que se lanzara en la plataforma digital *Audible*, puede indicar que se trata de un encargo. En el caso de la literatura es muy común —por no decir regla general— que un escritor siempre que se encuentra escribiendo una obra lo hace pensando en un público concreto. Si este caso no se trata de un encargo, y Luiselli decidió por voluntad propia publicar dicho relato exclusivamente en formato audiolibro, entonces se puede asegurar que está preocupada por las nuevas exigencias del público consumidor.

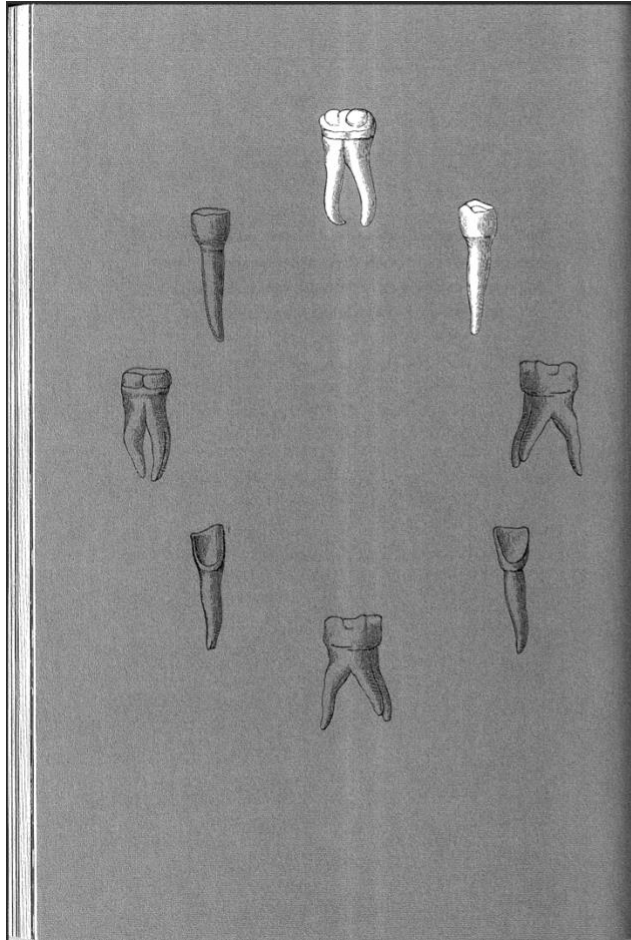
## Apéndice 1



I'M THE BEST AUCTIONEER in the world, but no one knows it because I'm a discreet sort of man. My name is Gustavo Sánchez Sánchez, though people call me Highway, I believe with affection. I can imitate Janis Joplin after two rums. I can interpret Chinese fortune cookies. I can stand an egg upright on a table, the way Christopher Columbus did in the famous anecdote. I know how to count to eight in Japanese: ichi, ni, san, shi, go, roku, shichi, hachi. I can float on my back.

This is the story of my teeth, and my treatise on collectibles and the variable value of objects. As any other story, this one begins with the Beginning; and then comes the Middle, and then the End. The rest, as a friend of mine always says, is literature: hyperbolics, parabolics, circulars, allegorics, and elliptics. I don't know what comes after that. Possibly ignominy, death, and, finally, postmortem fame. At that point it will no longer be my place to say anything in the first person. I will be a dead man, a happy, enviable man.

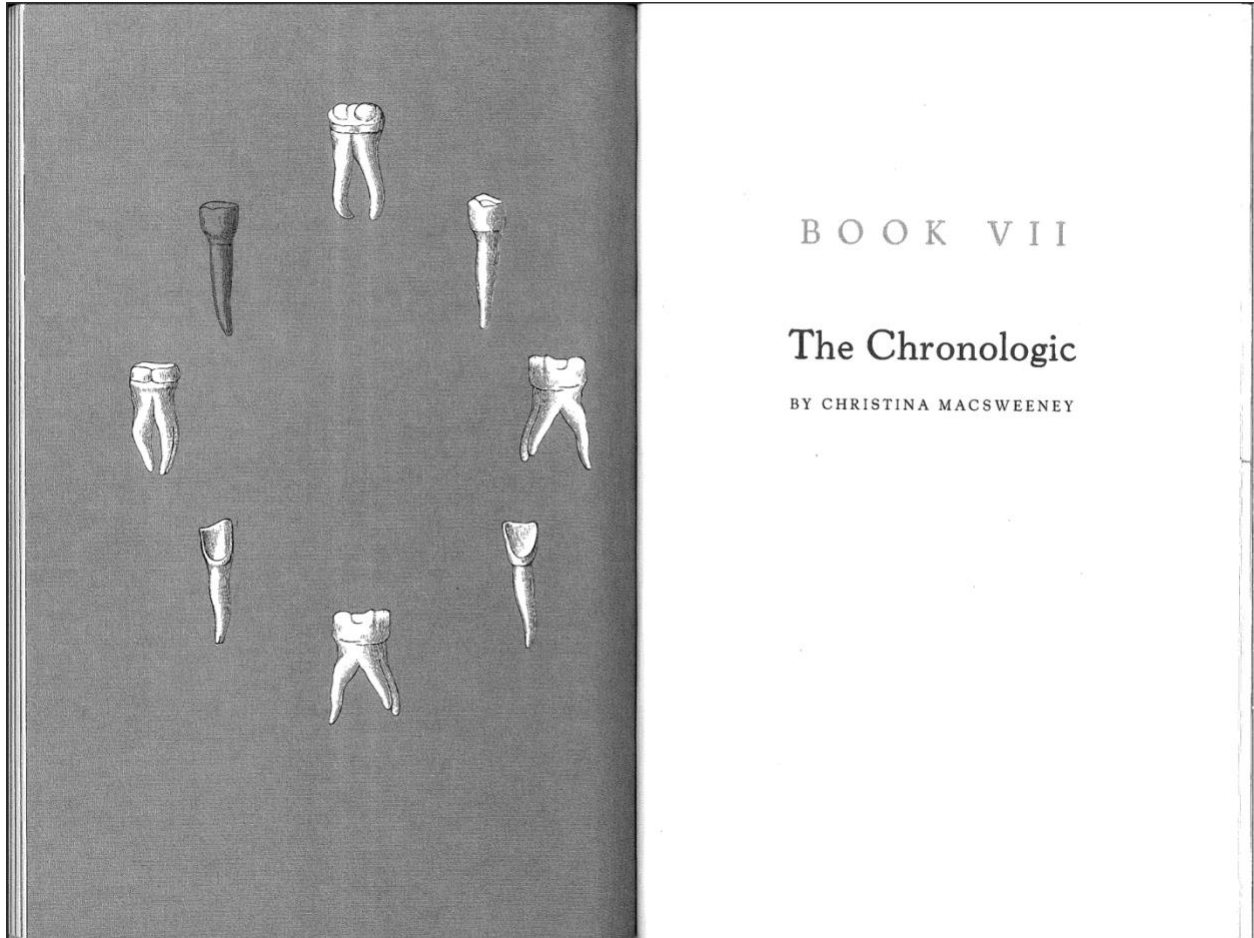
Some have luck, some have charisma. I've got a bit of both. My uncle, Solón Sánchez Fuentes, a salesman dealing in quality Italian ties, used to say that beauty, power, and early success fade away, and that they're a heavy burden for those who possess them, because the prospect of their loss is a threat few can endure. I've never had to worry about that, because there's



**B**Y THE YEAR 2011, Mexicans had lost their minds. Everybody was at war with everybody else, and there was a general climate of antagonism and bitterness—a sense of living on the verge of calamity. It had been some time since I'd been summoned to call an auction. I believe this was because Mexicans are also like crabs in a bucket, and this needs no further explanation. My skills languished, unused. I had also stopped traveling, principally because I'd realized that despite the Mexicans, who make every possible effort to ruin everything, Mexico is glorious. In my opinion, outside my native land, only Paris is worth a mention, but even so, we all know that the city of Campeche beats Paris hands down. End of comment.

Rather than frittering away my money on trips, I'd spent the subsequent years in my own neighborhood, collecting the stories and objects that chance threw in my path or that I found in the local junkyard—a beautiful establishment whose owner, my friend Jorge Ibarguengoitia, gave me special access to for being a loyal client. Between what I'd acquired on my international travels and my new local collections, I had amassed an admirable estate. I knew that one day I'd hold a grand auction in my own house, in which I would offer my treasures to people worthy of the privilege; refined people, people of great breadth of vision. But all that was still in the

Apéndice 2



1938 President Lázaro Cárdenas announces the nationalization of Mexico's petroleum reserves.

May 7, 1945 War ends in Europe.

1945 Bertrand Russell's *A History of Western Philosophy* is published.

1950 Virginia Woolf's essay "Gas," which details her experience of having several teeth extracted in 1922 and 1923, is published in *The Captain's Death Bed and Other Essays*.

### Circa 1945

Gustavo Sánchez Sánchez, better known as "Highway," is born in Pachuca, the Beautiful Windy City. His family moves to Ecatepec de Morelos.

1940 Production at the United States Smelting, Refining & Mining Company in Pachuca declines, causing many residents to leave in search of employment.

Circa 1945 Paul Klee's painting *Angelus Novus* passes into the care of Theodor Adorno after its owner, Walter Benjamin, commits suicide in Portbou.

1945 Fifty years since Mr. Hoopdriver set out on a cycling tour of southeast England in H. G. Wells's *The Wheels of Chance*.

1948 Centennial of the birth of German logician and philosopher Gottlob Frege.



**September 19, 1985** Massive earthquake under Mexico City leaves at least ten thousand people dead.

**1986** Jean Baudrillard writes *America*, an account of his travels in the United States.

### September 19, 1985

Siddhartha Sánchez Tostado is born.

**September 1985** "Highwayman" is number one on the u.s. country music charts.

**1985** Carlos Fuentes publishes *Gringo viejo*.

**June 8, 1987** Singer-songwriter Juan Cirerol—Mexico's Johnny Cash—is born in Mexicali. His second album includes the track "Clonazepam Blues."

**1987** Mexican writer Mario Bellatin travels to Cuba to study screenwriting.

### 1986–1987

Highway attends an auctioneering course given by Master Oklahoma.

He meets Leroy Van Dyke at the Missouri Auction School. Flaca leaves Highway, taking Siddhartha with her.

**1987** Mexican author Guillermo Fadanelli lives in Berlin for a year and is surprised to find that the beer is not served cold.

## Obras citadas

Alighieri, Dante. *Comedia*, edición y traducción de José María Micó. Acantilado, 2018.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/ La frontera. La nueva mestiza*, trad. de Carmen Valle. Capitán Swing, 2016.

Bassnett, Susan. "The Figure of the Translator." *Journal of World Literature*, vol. 1, 2016, pp. 299-315.

---. "The Translation Turn in Cultural Studies." *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, edición de Susan Bassnett y André Lefevere. Multilingual Matters, 1998, pp. 123-40.

Booker, Sarah K. "On Mediation and Fragmentation: The Translator in Valeria Luiselli's *Los ingravidos*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 41, no. 2, invierno 2017, pp. 273-95.

Borges, Jorge Luis. *El aprendizaje del escritor*. Edición de Norman Thomas di Giovanni et al., traducción de Julián E. Ezquerro. Sudamericana, 2014.

Botella Nicolás, Ana María. "El paisaje sonoro como arte sonoro." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes escénicas*, vol. 15, no. 1, 2020, pp. 112-25.

Butler, Judith. *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Traducción de Inga Pellisa, Taurus, 2020.

Carles, José Luis. "El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía con el sonido." *Instituto Cervantes*, s/f, [https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes\\_sonoros/p\\_sonoros01/carles/carles\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/carles/carles_01.htm).

Corral, Wilfrido H. "Cuando una novelista se divorcia de la novela." *Letras libres*, 1 enero 2020, <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/cuando-una-novelista-se-divorcia-la-novela>.

- Cortés Gabaudan, Helena. “La traducción de la forma literaria.” *Nuevas pautas de traducción literaria. Cuadernos del taller de traducción literaria de Kiel 2008*, edición de Javier Gómez Montero. Visor libros, 2008, pp. 87-116.
- Crowley, John. *The Translator*. William Morrow, 2002.
- Cuero-Cera, Zenón. “Educación para la liberación: una propuesta desde la filosofía latinoamericana.” *La colmena*, vol. 82, 2014, pp. 41-50.
- Doce, Jordi. “Traducir tres asedios.” *Nuevas pautas de traducción literaria. Cuadernos del taller de traducción literaria de Kiel 2008*, edición de Javier Gómez Montero. Visor libros, 2008, pp. 13-35.
- Duras, Marguerite. *Escribir*, traducción de Ana María Moix. Tusquets, 2000.
- Dussel, Enrique. *Filosofía de la liberación*. Fondo de cultura económica, 2011.
- Escobar, Anna María y Kim Potowski. *El español de los Estados Unidos*. Cambridge UP, 2015.
- Flores-González, Nilda. *Citizens but Not Americans. Race and Belonging Among Latino Millennials*. New York U P, 2017.
- Fornet-Betancourt, Raúl. “Teoría y praxis de la filosofía intercultural.” *Recerca*, no. 10, 2010, pp. 13-34.
- Fukuyama, Francis. *Identity. The Demand for Dignity and the Politics of Resentment*. Farrar, Straus and Giroux, 2018.
- Gómez Redondo, Fernando. *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Edaf, 2001.
- González Arce, Teresa. “Del ensayo a la novela: Los procesos autoficcionales de *papeles falsos* [sic.] y *los ingravidos* [sic.] de valeria luiselli [sic.]” *Sincronía*, no. 69, primavera 2016, pp. 254-68.
- Grossman, Edith. *Por qué la traducción importa*. Traducción de Elvio E. Gandolfo, Katz, 2011.

- Hammond, Adam. *Literature in the Digital Age. An Introduction*. Cambridge U P, 2016.
- Hoffman, Eva. *Lost in Translation: A Life in a New Language*. E. P. Dutton, 1989.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra, 2004.
- Jakobson, Roman. “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral, 1975, pp. 67-77.
- Jandová, Jarmila. “La creatividad del traductor literario y la ilusión de traducción.” *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 19, no. 2, 2017, pp. 291-314.
- Kripper, Denise. *Las ficciones del traductor: El traductor como protagonista en la literatura reciente en español*. 2016. Georgetown U, PhD dissertation.
- Kristal, Efraín. *Invisible Work. Borges and Translation*. Vanderbilt U P, 2002.
- Licata, Nicolas. “Doble, fantasma y madre: Vasos comunicantes en *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli.” *Brumal*, vol. 8, no. 1, primavera 2020, pp. 71-92.
- Licata, Nicolas y Kristine Vanden Berghe. “Otro poeta en Nueva York. Gilberto Owen en *Los ingravidos* (2011) de Valeria Luiselli.” *Literatura Mexicana*, vol. 31, no. 1, 2020, pp. 155-78.
- Logie, Ilse. “¿Escritos en la traducción y para la traducción? Dos ejemplos: Valeria Luiselli y Mario Bellatin.” *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*, edición de Gustavo Guerrero et al., De Gruyter, 2020, pp. 207-22.
- Luiselli, Valeria. “Contra las tentaciones de la nueva crítica.” *Tierras de nadie. El Norte en la narrativa mexicana contemporánea*, edición de Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala. Tierra adentro, 2012, pp. 227-36.
- . *Desierto sonoro*. Traducción de Valeria Luiselli y Daniel Saldaña París, Sexto piso, 2019.

- . *Faces in the Crowd*, Traducción de Christina MacSweeney, Coffee House P, 2014.
- . *La historia de mis dientes*. Sexto piso, 2013.
- . *Los ingrátidos*. Sexto piso, 2019.
- . *Los niños perdidos. (Un ensayo en cuarenta preguntas)*. Sexto piso, 2019.
- . *Lost Children Archive*. Vintage Books, 2019.
- . *Papeles falsos*. Sexto piso, 2017.
- . *Sidewalks*. Traducción de Christina MacSweeney, Coffee House P, 2014.
- . *Tell Me How It Ends. (An Essay in Forty Questions)*. Coffee House P, 2017.
- . *The Story of My Teeth*. Traducción de Christina MacSweeney, Coffee House P, 2015.
- . *Ver morir una polilla / To See a Moth Die*. Audible, 2020.

Machado, Carmen María. *In the Dream House*. Graywolf, 2019.

Milian, Claudia. *LatinX*. U of Minnesota P, 2019.

Montemayor, Carlos. “Intencionalidad en la traducción literaria.” *Traducción: Contacto y contagio. Actas del III Congreso «El español, lengua de traducción»*, coord. por Luis González y Pollux Hernández, Esletra, 2008, pp. 143-53.

Nazario, Sonia. *Enrique's Journey: The Story of a Boy's Dangerous Odyssey to Reunite with His Mother*. Random House, 2014.

Nieves-Loja, Gerardo Miguel. “Algunas reflexiones sobre la interculturalidad: una aproximación interdisciplinaria.” *Aufklärung*, vol. 5, no. 3, otoño 2018, pp. 167-80.

Ortiz Granja, Dorys. “La educación intercultural: el desafío de la unidad en la diversidad.” *Sophia: colección de filosofía de la educación*, vol. 18, 2015, pp. 95-110.

Pacheco Roldán, Adriana. “Por la renovación de un (no)canon. Críticas y narradoras en el siglo XXI, México y diáspora.” *Vivat Academia*, no. 134, 2016, pp. 1-16.

Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Tusquets, 1981.

Pérez Bernardo, María Luisa. “Teoría y práctica de la traducción en “Traducción: literatura y literalidad” de Octavio Paz.” *La traducción literaria en el contexto de las lenguas ibéricas*, edición de Gerardo Beltrán-Cejudo et al. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020, pp. 13-26.

Ramos, Paola. *Finding Latinx. In Search of the Voices Redefining Latino Identity*. Vintage Books, 2020.

Ravetti, Graciela. “Ficções literárias contemporâneas: *El desperdicio*, de Matilde Sánchez, *Amsterdam*, de Ian McEwan e *Los ingrátidos*, de Valeria Luiselli.” *Cadernos do IL*, no. 58, 2019, pp. 60-75.

Reber, Nichole L. “Writing Yourself into the World. A Conversation with Valeria Luiselli.” *World Literature Today*, vol. 90, 01/01/2016. [www.worldliteraturetoday.org/2016/january/writing-yourself-world-conversation-valeria-luiselli-nichole-l-reber](http://www.worldliteraturetoday.org/2016/january/writing-yourself-world-conversation-valeria-luiselli-nichole-l-reber), consultado el 5 de febrero de 2021.

Recuenco Peñalver, María. “Más allá de la traducción: la autotraducción.” *Trans*, no. 15, 2011, pp. 193-208.

Rubinelli, María Luisa. “Filosofía de la liberación y filosofía intercultural, en diálogo.” *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas*, vol. 21, 2019, pp. 1-11.

Sáez Alonso, Rafael. “La educación intercultural.” *Revista de educación*, no. 330, 2006, pp. 859-81.

Scharrón-del Río, María R. y Alan A. Aja. “*Latinx*: Inclusive Language as Liberation Praxis.” *Journal of Latinx Psychology*, vol. 8, no. 1, 2020, pp. 7-20.

- Steenmeijer, Maarten. “Sobre la traducción literaria y la identidad del traductor.” *Pasavento*, vol. 4, no. 2, 2016, pp. 281-92.
- Téllez, Jorge. “La otra historia de mis dientes.” *Letras Libres*, 19 febrero 2016, <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-otra-historia-mis-dientes>.
- “VALERIA LUISELLI. Los niños perdidos.” *YouTube*, subido por Cátedra Alfonso Reyes, 15 noviembre 2019, [https://youtu.be/zEdD\\_qb6I88](https://youtu.be/zEdD_qb6I88).
- “Valeria Luiselli, Writer | 2019 MacArthur Fellow.” *YouTube*, subido por macfound, 25 septiembre 2019, <https://youtu.be/6NobepcOT5c>.
- Willson, Patricia. “La traducción, otra de las plenitudes de Borges.” *Variaciones Borges*, vol. 14, 2002, pp. 103-12.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. The Fountain P / The Hogarth P, 1929.
- Zambra, Alejandro. *No leer*. Anagrama, 2018.
- Zizek, Slavoj. *Pandemic! COVID-19 Shakes the World*. Polity, 2020.