



Traducir para el lector translingüe: incongruencias productivas entre tres versiones de *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli

Translating for the Translingual Reader: Productive Incongruences between Three Versions of Tell Me How It Ends by Valeria Luiselli

Cecilia Alvstad

Østfold University College/
cecilia.alvstad@hiof.no
ORCID: 0000-0001-5274-1618

Date of reception:

27/05/2021

Date of acceptance:

12/11/2021

Citation: Alvstad, Cecilia. "Traducir para el lector translingüe: incongruencias productivas entre tres versiones de *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli". *Revista Letral*, n.º 28, 2022, pp. 91-110.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.30827/RL.vi28.21368>

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial, 4.0 Unported license.



RESUMEN

Los niños perdidos (*Un ensayo en cuarenta preguntas*) es una autotraducción de Valeria Luiselli publicada en 2016. Se trata de una traducción ampliada de un texto publicado originalmente en inglés el mismo año. En 2017, la autora da a conocer una versión más extensa del texto inglés: *Tell Me How It Ends: An Essay in Forty Questions*. En este artículo, comparamos las tres versiones de la obra haciendo hincapié en las divergencias entre ellas. Argumentamos que esas divergencias forman parte de la poética de la obra puesto que, potencialmente, le permiten al lector translingüe acceder a una capa interpretativa inaccesible al lector monolingüe. Postulamos que las incongruencias entre las tres versiones ponen de manifiesto órdenes narrativos alternativos a una historia que, por su temática terrible, resulta difícil de contar. De esta manera, el proceso de traducción reforzaría uno de los temas centrales de la obra.

Palabras clave: traducción literaria; autotraducción; lector políglota; trauma; migración.

ABSTRACT

Los niños perdidos (*Un ensayo en cuarenta preguntas*) is a self-translation by Valeria Luiselli from 2016. It is an extended version of a text that was originally published in English earlier that year. In 2017, Luiselli released a longer edition of the English text: *Tell Me How It Ends: An Essay in Forty Questions*. In this article, the three versions are compared, and the differences between them are seen as characteristic of the poetics of Luiselli's work, because they, potentially, allow the translingual reader to access an interpretative layer that is not accessible to the monolingual reader. The incongruities between the different versions can be considered productive, since they reveal alternative narrative orders of a story that, because of its painful topic, is almost impossible to narrate. This way, the translation process reinforces one of the central themes of the work.

Keywords: literary translation; self-translation; polyglot reader; trauma; migration.

1. Una ética y poética de traducción incongruente

Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas) de Valeria Luiselli aborda desde múltiples ángulos el trato abominable que recibe la mayor parte de los niños migrantes de Honduras, El Salvador y Guatemala. Arriesgando sus vidas cruzan México para entrar sin documentación en los Estados Unidos, país en el que corren el peligro de ser deportados. El libro, publicado por la editorial mexicana Sexto Piso en 2016, es una autotraducción por Luiselli de un ensayo más breve en inglés, que había salido ese mismo año en la prestigiosa antología *Freeman's Magazine*. En 2017, se vuelve a publicar otra versión del ensayo en inglés, *Tell Me How It Ends. An Essay in Forty Questions*. Esta incorpora las partes que se añadieron en su día para la traducción al español y, en la página de créditos del libro, se especifica que las partes nuevas están traducidas del español al inglés por Lizzie Davis, en colaboración con la autora.

Además de indagar en la situación de los niños migrantes en sus tres versiones de *Los niños perdidos/Tell Me How It Ends*, Luiselli aborda la temática en su novela *Lost Children Archive* que fue publicada un par de años después del ensayo, en 2019. También en 2019, la obra apareció en español bajo el título *Desierto sonoro*, en una traducción realizada por Daniel Saldaña en colaboración con la autora. Más adelante, daremos ejemplos de cómo no sólo es la temática que se recicla entre el ensayo y la novela, sino que también trozos del texto.

En un artículo reciente, publicado en el dossier *Trauma y traducción en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Ilse Logie aborda tanto la forma como la temática de *Los niños perdidos*. Partiendo del punto de vista de la vulnerabilidad de los niños migrantes, Logie indaga en dos tipos de traducción. Por un lado, se centra en el proceso de traducción anterior a la escritura del ensayo, es decir, el de la autora como traductora e intérprete de los niños en una ONG. Por otro lado, se detiene en las declaraciones hechas por Luiselli en varias entrevistas sobre el proceso de traducción del texto al español (Logie 104–106, 109). El trabajo de voluntariado de la autora es tematizado en el libro mediante la figura de la narradora de *Los niños perdidos* quien, después de entrevistar a los niños en español con la ayuda de un formulario con cuarenta preguntas, traduce y/o interpreta sus respuestas al inglés. Logie contextualiza la vulnerabilidad de los niños migrantes tanto geográficamente como dentro de varios estudios sobre trauma y escritura literaria. Señala la impotencia que siente la narradora ante la situación de los niños, lo cual se manifiesta sobre todo en el momento de entrevistar a los niños en español y traducir y anotar sus historias en inglés. Es un trabajo que se complica al estar traumatizados la mayoría de los niños (Logie 108, 110).

La impotencia de la narradora de *Los niños perdidos* se muestra desde la primera página:

Las palabras que escucho en la corte salen de bocas de niños, bocas chimuelas, labios partidos, palabras hiladas en narrativas confusas y complejas. Los niños que entrevisto pronuncian palabras reticentes, palabras llenas de desconfianza, palabras fruto del miedo soterrado y la humillación constante. Hay que traducir estas palabras a otro idioma, trasladarlas a frases sucintas, transformarlas en un relato coherente, y reescribir todo eso buscando términos legales claros. El problema es que las historias de los niños siempre llegan como revueltas, llenas de interferencias, casi tartamudeadas. Son historias de vidas tan devastadas y rotas, que a veces resulta imposible imponerles un orden narrativo (*Los niños perdidos* s.p.).

Esta cita sirve para ilustrar los desafíos a los que se enfrentan los niños traumatizados a la hora de poder contar sus historias, y los de la narradora, que se ve obligada a reestructurar lo que le cuentan. Además, y como se desprende del título en inglés, *Tell Me How It Ends*, la narradora todavía no conoce el final de las historias y en aquellos casos en que sí lo conoce, puede ser que sea demasiado duro y trágico como para poder contárselo a su hija, quien le ha hecho la pregunta.

La escritora Valeria Luiselli también puede haber pasado por dificultades al organizar su material para contar la historia. Según señala Logie, Luiselli ha comentado en varias entrevistas que postergó la escritura de la novela *Lost Children Archive* para dedicarse a *Los niños perdidos/Tell Me How It Ends*, ya que “una prosa más sobria y clara” le permitía acercarse a las experiencias traumáticas de estos niños en “una escritura más documental” (Logie 108-109)¹.

Con el fin de aportar una capa más al perspicaz análisis de Logie, tomaremos como punto de partida sus observaciones. Compararemos tres versiones de *Los niños perdidos* —las dos que salieron en inglés y la española—, reflexionando sobre algunas divergencias llamativas entre las tres. Mostraremos que Luiselli incorpora incongruencias entre las versiones. Un lector que sólo lee una versión del texto no podrá notar estas diferencias, pero tal como hay escritores translingües que escriben en varios idiomas, también hay lectores translingües. En el presente artículo adoptaremos el punto de vista de ese tipo de lector que lee

¹ De todas maneras, es importante notar que el libro no es puramente documental. A pesar de titularse ensayo, no es un libro “exento de elementos de ficción.” Más bien “está a medio camino entre el ensayo, el reportaje y la crónica” (Logie 109).

las tres versiones y que, al hacerlo, observa que hay incongruencias entre los textos que potencialmente le permiten acceder a un nivel interpretativo no accesible al lector que sólo lee una de las tres versiones.

Ciertos datos que a primera vista parecen autobiográficos difieren entre las versiones, lo cual implica que han sido modificados, no sólo en el paso de una versión a otra sino también entre la realidad y la escritura. Además, hay pasajes que se han trasladado de un capítulo a otro o que han desaparecido por completo del texto, a la vez que se han añadido pasajes nuevos. Si bien algunas de estas modificaciones pueden deberse a un nuevo contexto cultural y a un nuevo público lector, no es el caso de todos los cambios. Nuestra hipótesis es que las incongruencias entre las tres versiones manifiestan órdenes narrativos alternativos a esta historia tan difícil de contar. De acuerdo con esta interpretación, el proceso de traducción reforzaría uno de los temas centrales de la obra.

En cuanto a la traducción al español, Logie ya ha llamado la atención sobre el cambio en el título de la obra. La versión publicada en *Freeman's* se titula "Tell Me How It Ends (An Essay in Forty Questions)" y, con la obvia excepción del subtítulo, a nivel semántico no tiene nada que ver con el título español *Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas)*. El nuevo título es distinto, pero no necesariamente incongruente. Al elegir un título tan disímil se sugiere al lector translingüe que puede haber diferencias importantes entre las dos versiones. El lector translingüe puede percibir el título español como una respuesta al título en inglés; es decir, que el final de la historia es parecido a su inicio: los niños están perdidos, para ellos mismos, para sus familiares y para las sociedades que no los acogen.

A continuación, mostraremos que, además, hay una serie de discrepancias entre las tres versiones que evidencian a nivel retórico la temática de la obra: la vulnerabilidad de estos niños y la impotencia que experimenta la narradora al traducir e interpretar sus historias. Dicho de otro modo, las incongruencias forman parte de una poética y una ética de la traducción que refuerzan la idea de que ningún relato —ensayístico o no— podrá reflejar toda la desesperación de la situación de estos niños y el trato infame que reciben por parte de una sociedad que debería acogerlos y protegerlos.

2. Traducir es multiplicar

En sí, no es sorprendente ni llamativo el hecho de que haya diferencias entre una traducción y su texto fuente. Un texto traducido nunca es idéntico a su texto fuente, lo cual se debe generalmente a una combinación de factores de índole lingüística, ideológica, económica, ética, poética o cultural. Incluso las discrepancias

entre una traducción y su texto fuente que a primera vista pueden parecer mínimas, pueden afectar a la estructura básica de una obra. Un ejemplo muy claro lo encontramos en el ensayo “The politics of translation” de Gayatri Spivak. Si *gentle*, en el famoso verso de Dylan Thomas “*Do not go gentle into that good night*”, en una traducción se cambiara en una palabra equivalente a *gently*, ya no sería el mismo poema (204).

Otro ejemplo de cómo ciertas divergencias que a primera vista parecen pequeñas llegan a afectar a aspectos clave de una obra, es el caso de las traducciones de una novela de Yuri Herrera que hemos tratado en detalle en el capítulo de libro titulado “Anthropology over Aesthetics: On the Poetics of Movement and Multilingualism in Three Translations of Yuri Herrera’s *Señales que precederán al fin del mundo*”. Según nuestro análisis, las traducciones al sueco y noruego, y hasta cierto punto también al inglés, transforman el espacio narrativo de la novela, posiblemente sin que los traductores se hayan dado cuenta. Lo hacen menos mítico y más anclado en un México y unos Estados Unidos más realistas y contemporáneos. Técnicamente, esto se debe en gran medida al empleo de estrategias muy usuales en el proceso de traducción, tales como las simplificaciones, las explicitaciones y las normalizaciones. En el caso citado, estas estrategias, que a veces se denominan “universales de la traducción” (Laviosa-Braithwaite 288–291), fueron aplicadas a la representación del multilingüismo del texto, y a la manera particular en que el texto se refiere a movimientos y migraciones. De este modo se redujo el alcance global del tema del multilingüismo y la migración restringiéndolo a dimensiones más locales y más acotadas en el tiempo (Alvstad, “Anthropology over Aesthetics” 223–240). Tanto en este ejemplo como en el de Spivak resultan modificados elementos que se encuentran en lo que Spivak denomina “nivel retórico” (202–203). En ambos casos, se trata además de elementos que potencialmente despiertan la atención del lector y, como tales, mantenerlos en la traducción puede llegar a ser especialmente importante, no necesariamente de forma literal, sino como elementos que también pueden captar la atención del lector.

Por tanto, no es sorprendente en sí que haya diferencias entre los textos “originales” de Luiselli y sus “traducciones”. Además, varios escritores ya han observado una serie de divergencias importantes en las traducciones de sus obras. Úrsula Fuentesberain, por ejemplo, comenta en un reportaje sobre Luiselli en la revista *Gatopardo*, que “Quien compare las ediciones en español y en inglés de sus novelas notará que los personajes suelen volverse más complejos y que en las versiones en inglés aparecen nuevos párrafos, nuevos referentes, nuevas capas narrativas, incluso hasta nuevos capítulos” (s.p.). Más concretamente, Fuentesberain indica que a la traducción al inglés de la novela *La*

historia de mis dientes (*The Story of my Teeth*) fue agregado un capítulo nuevo, “The Chronologics”, escrito por la traductora Christina MacSweeney, ya que los lectores de la traducción no tendrían los conocimientos requeridos sobre los “momentos de la vida nacional e intelectual de México” para poder orientarse en la novela (Fuentesberain s.p.). En ese caso, la decisión de incluir este capítulo fue tomada con el acuerdo de Luiselli, quien, según se desprende tanto de la información paratextual en sus libros como de entrevistas y reportajes, es una escritora que colabora con sus traductores y que, además, como en el caso de *Los niños perdidos*, ejerce de traductora.

Como ya se ha mencionado arriba, también Logie ha indagado en los procesos de traducción relacionados con la obra de Luiselli. Entre otras cosas, ha reflexionado sobre algunas de las diferencias entre las ediciones en español e inglés de *Los niños perdidos*. A diferencia de Fuentesberain, Logie no se detiene tanto en las expectativas del traductor sobre los marcos de referencia de los futuros lectores. Lo que sí resalta es el cambio del lugar de enunciación de la escritora cuando autotraduce “Tell me How It Ends” al español:

En una entrevista publicada en *Carta de México*, explica que esta operación produjo un cambio de perspectiva, ya que, además de diseccionar cómo opera el sistema migratorio en EE UU, le sirvió para averiguar el papel de México en la crisis migratoria y posicionarse como ciudadana mexicana (*Carta de México* s. f., s. p.). Este cambio de su lugar de enunciación desembocó en una denuncia de la complicidad de los mexicanos y del gobierno mexicano, que, mediante el programa Frontera Sur, colabora con EE UU para frenar la migración centroamericana en los estados colindantes, haciendo así más peligrosa la travesía a los desplazados. Se encontró con que necesitaba añadir una capa al libro, una ampliación en la que no podía omitir el hallazgo, en agosto del 2010, de la fosa del municipio de San Fernando, localizado en el estado de Tamaulipas, que contenía los cuerpos de 72 migrantes de diferentes nacionalidades (Logie 109-110).

Logie describe la adaptación a los marcos referenciales del público mexicano como un proceso interno de la escritora, que se ha generado a partir de su propio cambio de perspectiva. Se trata, pues, de una autotraductora que, ante un nuevo panorama, hace lo que considera ético. Logie continúa:

La versión española obligó a Luiselli a indagar en su identidad latinoamericana, a aproximarse, desde la rabia y la vergüenza, a su mexicanidad. Nos revela algo importante no dicho en la versión en inglés: el papel de México que trata aún peor a los migrantes que llegan de los países limítrofes que EE UU,

donde la justicia procedimental tritura a los menores no acompañados (110).

La escritura del texto en dos lenguas y para dos contextos culturales diferentes permite a la escritora-autotraductora cambiar de perspectiva. Para un lector translingüe puede ser interesante seguir este trayecto de un texto de una lengua a otra, notando las diferencias y observando cómo cambia la obra según se considere(n) una, dos o tres versiones del texto, o todas juntas. Se efectúa un paralelismo entre el escritor translingüe y el lector translingüe que rara vez se tematiza en los estudios de traducción. Una excepción sería *The Reinvention of the Original*, tesis doctoral en el cual Bo Byrkjeland discute lo que es la auto-traducción a partir de un análisis de las auto-traducciones de María Luisa Bombal y Rosario Ferré. Byrkjeland (187-188) argumenta a favor de leer la obra auto-traducida en ambas versiones ya que enriquecería las posibilidades de interpretación de la obra en cuestión. Además, constituye, según él, la única manera de entender la relación entre las dos versiones y por ende el proyecto estético de un determinado auto-traductor.

Otra excepción llamativa sería el traductor y traductólogo Clive Scott quien, en su libro *The Work of Literary Translation*, ha llamado la atención precisamente sobre las posibilidades que se abren para los traductores que tienen en mente a los lectores translingües.

Scott observa que la traducción literaria tradicionalmente se ha visto como un servicio al lector monolingüe, pero al igual que algunos escritores pueden escribir sus textos en varios idiomas también hay lectores que pueden leer estos textos en sus diferentes versiones. Según Scott, que en este contexto no escribe sobre auto-traducción, sino sobre la traducción literaria en general, los traductores deben tener en cuenta también a estos lectores políglotas:

The literary translational project should not be held to ransom by the monoglot reader, even though translation for the monoglot reader remains an indispensable service in translational practice. Our whole argument is that translation must free itself from the stranglehold of translation for the monoglot reader if it is to realize its true potentialities in a range of fields (8-9).

Scott sostiene aquí que la traducción tiene que abandonar la idea del lector monolingüe para poder alcanzar la plenitud de sus posibilidades. Desde esta perspectiva, critica gran parte de los estudios de traducción y, más en particular, la propuesta descriptiva de Gideon Toury. Según Scott, se han elaborado metodologías para el estudio de la traducción que ofuscan nuestra visión de lo que es la traducción. En ellas se percibe la traducción como

una sucesión de procesos que vienen determinados por ciertos comportamientos y normas sociales, que se concretizan en traducciones orientadas o bien al texto y el contexto fuente o bien al texto y el contexto meta (6-7). Siguiendo el razonamiento de Scott, vemos que gran parte de los modelos descriptivos de la traducción —el ya clásico esquema para describir traducciones de Lambert y van Gorp o el esquema narratológico de Schiavi son otros ejemplos que nos vienen a la mente— mantienen separados al lector del texto meta (la traducción) y al lector del texto fuente (el original), como si un mismo lector no pudiera leer ambos textos ni varias traducciones del mismo texto.

Lo que más llama la atención a la hora de situar al lector del texto meta únicamente en la cultura meta —y, además, en una cultura meta completamente separada de la cultura fuente— es que como estudiosos de la traducción no leemos de este modo, ya que de una forma u otra nuestra lectura siempre va a estar anclada tanto en la denominada cultura fuente como en la denominada cultura meta. De hecho, en cada estudio contrastivo solemos leer varias versiones y aceptamos que nos afecten por separado, así como conjuntamente. Pero pese a esto, al estudiar y teorizar acerca de la traducción partimos generalmente del supuesto de que el lector del texto meta es monolingüe y que sólo lee una versión de la obra.

Otro de los planteamientos de Scott es que la traducción no consiste primordialmente en el recurso a ciertas cualidades cognitivas del traductor. A su modo de ver, la traducción no es una cuestión de movilizar conocimientos, sino todo lo contrario: es una manera de llegar a adquirirlos:

Translation is not primarily a periodic exercise of skills, nor a profession, though it may also be these things, but rather the pursuit of particular kinds of knowledge and self-knowledge, the knowledges that derive from reading, knowledges that we must learn how to write, in the practice of translation. Translation does not use knowledge (history, dictionary, thesaurus); **it comes to knowledge** (Scott 9)².

A este tenor también destaca que:

Translation is not an objective, something that one can repeatedly be done with when completed, something that works itself out in a (re)solution. Translation is a mode of literary being through which one engages, in translation-specific ways, with epistemology, with ecology, with ethnography/ anthropology, with the relationship between language and perception, with the relationship between the written and the

² Las negritas en esta y otras citas son nuestras, mientras que las palabras en cursiva provienen de la fuente citada).

oral, with the relationship between languages and between literatures, with aesthetics. Translation, then, is a weighty undertaking; **the translator, in addressing the varied challenges of individual texts is always equally addressing the fortunes and future of translation not only as a medium, or art, but also as an agent of consciousness and being-in-the-world** (9).

La forma en que Logie describe el trabajo de Luiselli en *Los niños perdidos* guarda cierta reminiscencia con lo que apunta Scott al final de esta cita. Sostiene Logie que no es sólo como autora, sino también en su calidad de autotraductora que Luiselli se manifiesta como agente ético. Lo mismo vale para el razonamiento de Logie sobre la narradora del ensayo. Si bien hay muchas diferencias entre *Los niños perdidos* y su texto fuente — los ejemplos que da Logie nos permiten detectar divergencias en varios niveles—, estas divergencias no van en contra del texto fuente. Antes bien, conviene afirmar que lo presentan de otro modo, o en las palabras de Logie, “con una retórica diferente del original” (cf Logie 110).

Podemos concluir este apartado constatando que una manera de retratar la traducción con una metáfora consistiría en afirmar que *traducir es multiplicar*, no en el sentido estrictamente matemático, sino en el sentido bíblico del Génesis 1:28 de procrear, tener hijos. Un hijo no es un clon de la generación anterior, al igual que una traducción tampoco lo es de su original. Una traducción es una posible lectura de un texto al que los nuevos lectores, a su vez, añadirán sus lecturas. Y como en algunos casos afortunados los hijos pueden convivir con los padres, los abuelos y hasta los bisabuelos, y aprender los unos de los otros, los lectores translingües pueden conocer una obra en varias lenguas y de varias generaciones.

3. Los niños perdidos: la familia

En las tres versiones del texto, al principio del primer capítulo hay una escena en la que una familia sale de Nueva York en auto, cruzando un puente, y en la versión en español esta escena aparece en el cuarto párrafo del texto:

El tráfico avanza, pesado y lento, mientras cruzamos el Puente George Washington desde Manhattan hacia Nueva Jersey. Volteo a ver **a nuestra hija**, que duerme en el asiento trasero del coche. Respira y ronca con la boca abierta al sol. **Ocupa el espacio entero del asiento, desparramada, los cachetes colorados y perlas de sudor en la frente.** Duerme sin saber que duerme. Cada tanto me volteo a verla desde el asiento del copiloto, y luego a estudiar el mapa; un mapa demasiado grande para ser desplegado en su totalidad. Detrás

del volante, mi marido se ajusta los lentes y se seca el sudor con el dorso de la mano (Luiselli, *Los niños perdidos* s.p.).

Uno de los motivos que podría explicar este comienzo del texto es que la primera versión del ensayo se la encargó *Freeman's Magazine* para el volumen temático "The Best New Writing on Family". Cuando se compara este párrafo en las tres versiones, hay semejanzas y diferencias. Lo que más llama la atención quizás sea las diferencias existentes entre la descripción de los miembros de la familia que cruzan el puente George Washington, de Manhattan a Nueva Jersey:

I watch our own children sleep pleasantly in the backseat of the car as we cross the George Washington Bridge into New Jersey. Their mouths are open wide. **Boy and girl, foreheads pearled with sweat, cheeks red and streaked white with dry drool. They occupy the entire space, spread out and heavy, breathing so calmly.** I glance back at them now and then from the copilot's seat, and turn around again to study the map of the country—a map too big to be unfolded entirely. At the wheel, my husband adjusts his glasses and dries his forehead with the back of his hand ("Tell Me How It Ends" 96).

Mientras que en la traducción al español solo hay tres personajes —una pareja y una hija—, en la primera versión publicada del texto aparecen dos niños: un niño y una niña. En la segunda versión en inglés —la de formato libro—, nos topamos con otra descripción de la familia, ya que se especifica que el niño es hijastro de la narradora.

I watch our own children sleep in the backseat of the car as we cross the George Washington Bridge into New Jersey. I glance back now and then from the copilot's seat **at my ten-year-old stepson, visiting us from México, and my five-year-old daughter.** Behind the wheel, my husband concentrates on the road ahead (*Tell Me How It Ends* 9).

Dentro del marco de lo que es un texto subtítulo como ensayo, sorprende la variación en este tipo de detalles. Rompe con lo que en los estudios de traducción se denomina el valor ético de "verdad"; es decir, la relación de semejanza (tradicionalmente denominada "fidelidad" o "equivalencia") que se establece entre la traducción y su texto fuente (ver, por ejemplo, Chesterman, *Memes of Translation* 172, 178-180 o Alvstad "The Translation Pact" 274-275, 278, 282). Además de los detalles sobre los integrantes de la familia, es llamativo que la segunda versión en inglés sea considerablemente más breve que la primera. El marido, en esta versión, no se ajusta los lentes ni se seca el sudor con

el dorso de la mano, como hace en las otras dos versiones del texto. El eliminar, añadir o ajustar este tipo de detalles no cambia la estructura básica del texto ni tiene por qué influir decisivamente en las posibilidades de interpretación del mismo. Dicho de otro modo, para el lector que sólo lee una de las versiones, probablemente carece de importancia si hay uno o dos niños en el asiento de atrás, o si el niño es hijo o hijastro, ya que no crea ninguna discordancia textual interna. Sin embargo, podría atraer más la atención del lector translingüe el que las tres versiones sean discordantes entre sí desde el primer párrafo. Constituyen divergencias claras, aparentemente de poca o de ninguna relevancia. Estas divergencias modifican en primer lugar el marco autobiográfico de la obra y, al parecer, marcan una incongruencia deliberada que le indica al lector translingüe desde la primera página del libro que todo lo que parece autobiográfico no lo es.

Desde el primer párrafo, el lector translingüe queda avisado de que uno de los marcos que para el lector monolingüe podría pasar por autobiográfico no lo es, por lo menos no por completo. Mientras que el lector monolingüe sabe cuántos pasajeros viajan en el auto y cuáles son sus lazos familiares, el lector translingüe se da cuenta de que hay varias versiones de esta historia y que posiblemente ninguna de ella coincida con un viaje real de la escritora. En este sentido, se introducen incongruencias que resultan productivas para el lector translingüe en la medida en que le permiten discernir la condición ficcional del texto. Las divergencias entre las descripciones de la familia en las tres versiones manifiestan a nivel retórico que la historia que se presenta es una historia a la que se ha impuesto un orden narrativo, y que hay varias posibilidades —o quizás ninguna— de narrarla. Esto señala un paralelismo entre la técnica de traducción empleada y la temática del texto, y a este párrafo le sigue, de hecho, el párrafo en el cual se evocan las dificultades que tienen los niños para contar sus historias y las dificultades de la narradora para “imponerles un orden narrativo” (véase la primera cita de *Los niños perdidos* en este artículo).

Se observa, además, que en las dos primeras versiones citadas arriba ya hay una imagen que posiblemente alude a la dificultad de narrar la historia: “Cada tanto me volteo a verla desde el asiento del copiloto, y luego a estudiar el mapa; un mapa demasiado grande para ser desplegado en su totalidad” / “and turn around again to study the map of the country –a map too big to be unfolded entirely”. Ya en esta primera escena la narradora se ve obligada a consultar la imagen total –el mapa del país– por partes. En la tercera versión publicada –la versión inglesa en libro–, ha desaparecido la mención del mapa. Volveremos sobre ello más abajo.

Los lectores que no han leído *Los niños perdidos*, pero que sí han leído la novela de Luiselli de 2019, *Lost Children Archive*

y/o su traducción al español, *Desierto sonoro*, van a reconocer el pasaje citado arriba, ya que este pasaje abre la novela tanto en inglés como en español. Citamos las dos versiones para que se puedan observar las semejanzas y diferencias entre ellas, y compararlas con las tres versiones citadas arriba de *Los niños perdidos*:

Mouths open to the sun, they sleep. Boy and girl, foreheads pearly with sweat, cheeks red and streaked white with dry spit. They occupy the entire space in the back of the car, spread out, limbs offering, heavy and placid. From the copilot seat, I glance back to check on them every so often, then **turn around again** to study the map. We advance in the slow lava of traffic toward the city limits, across **the GW Bridge**, and **merge** onto the interstate. An airplane passes above us and leaves a straight long scar on the palate of the cloudless sky. Behind the wheel, my husband adjusts his hat, dries his forehead with the back of his hand (*Lost Children Archive* 9).

Bocas abiertas al sol, duermen. Niño y niña: frentes perladas de sudor, cachetes colorados, hilos de baba seca. Ocupan toda la parte de atrás del coche —extendidos, despatarrados, rotundos, plenos—. Desde el asiento del copiloto me **volteo** para mirarlos cada tanto, y luego sigo estudiando el mapa. Avanzamos rumbo a la periferia de la ciudad con la lava lenta del tráfico, que se mueve por **el puente George Washington para disolverse**, más adelante, en la autopista. Un avión sobrevuela y deja una cicatriz blanca en el paladar azul del mediodía. Mi marido, al volante, se ajusta el sombrero y se seca la frente con el dorso de la mano (*Desierto sonoro* 13).

Hay varios desplazamientos entre el original y la traducción, pero no son tan llamativos como las diferencias entre las tres versiones de *Los niños perdidos*. Las diferencias entre las dos versiones de la novela son bastante típicas de la relación entre texto traducido y texto fuente. El movimiento rotatorio de la mujer se menciona en español, cuando se gira para mirar a los niños, y, en inglés, cuando se gira hacia adelante para volver a mirar el mapa. “GW Bridge” se explicita como “el puente George Washington” y, en inglés, el sujeto de “merge” es “we”, mientras que en español es “la lava lenta del tráfico” que se disuelve en la autopista. Hay pequeñas diferencias, pero ninguna de ellas es sorprendente.

Entre *Los niños perdidos* y *Lost Children Archive* son más notables las semejanzas. A pesar de que se trata de dos obras diferentes, la escena es básicamente la misma y las diferencias entre ensayo y novela no parecen mayores que las diferencias entre las diversas versiones del ensayo. Reaparece el mapa que faltaba en la tercera versión del ensayo, pero la imagen con la que la

asociamos es más bien la de una mujer que quiere formarse una idea general y prepararse para lo que le espera, no la de una mujer que —por el tamaño del mapa— no es capaz de asimilar la situación en su conjunto.

El paralelismo entre el ensayo y la novela continúa a lo largo del texto, pues en ambas obras hay un viaje al sur de Estados Unidos, en cada una de ellas los personajes han pedido sus Green Cards antes de salir, les preguntan por qué se encuentran allí, hay una escena en la que otra persona constata que están allí para buscar “inspiración”, hay una escena clave que tiene lugar en Roswell y se relata la deportación de menores centroamericanos en un avión, cuya escena premonitoria se encuentra en el párrafo (citado arriba) que abre la novela con el avión que “sobrevuela y deja una cicatriz blanca en el paladar azul del mediodía”.

4. *Los niños perdidos*: “I’m not even a lawyer”

A lo largo del libro percibimos la impotencia que siente la narradora durante su trabajo de voluntariado en la Corte. A Manu, uno de los menores que entrevista y que no entiende quién es ella, le explica: “De hecho, si quieres que te diga la verdad, no te puedo ayudar en absoluto. Pero tampoco puedo hacer nada que te haga daño. / Nomás estoy aquí para traducir” (Luiselli, *Los niños perdidos* s.p.). En este párrafo, así como en la totalidad del libro, son mínimas sus posibilidades de hacer algo que pueda ayudar a estos niños como entrevistadora-traductora-intérprete. Como en muchas partes del libro, se pueden observar pequeñas alteraciones entre las tres versiones y, con el fin de arrojar luz sobre algunas de ellas, citamos aquí las dos versiones en inglés del párrafo:

I’m no policewoman, I’m no official anyone, I’m not even a lawyer. I’m also not a gringa, you know? In fact, I can’t help you at all.

So why are *you* here then?

I’m just here to translate for you.

And what are you? / I’m a *chilanga*.

I’m a *catracho*—**he says**—so we’re enemies. **And in a way** he’s right: I’m from Mexico City and he is from Honduras. (“Tell me How it Ends” 112-113)

O según la versión libro en inglés:

I’m no policewoman, I’m no official anyone, I’m not even a lawyer. I’m also not a gringa, you know? In fact, I can’t help you at all. **But I can’t hurt you, either.**

So why are *you* here then?

I’m just here to translate for you.

And what are you?

What do you mean?

I mean: where are you from?

I'm a *chilanga*.

Well I'm a *catracho*, so we're enemies.

He's right: I'm from Mexico City and he's from Honduras, **and in many ways, that makes us hostile neighbors** (*Tell me How it Ends* 44).

En este pasaje, los personajes hablan español y su diálogo se representa en inglés (traducción ficcionalizada). Si bien las dos versiones del texto son bastante parecidas y no hemos identificado ninguna incongruencia que cumpla con los criterios de considerarse productiva, hay algunas divergencias estilísticas que vale la pena comentar. La segunda versión saca a la superficie parte de lo que es implícito en la primera. En la primera versión puede parecer que hay un desajuste entre la pregunta de Manu "And what are you?" y la respuesta de la narradora, un desajuste que obliga al lector a trabajar un poco más para entender el texto. En la segunda versión, la narradora le pide a Manu que explique lo que quiere decir con su pregunta y, de esa manera, también se aclara más al lector. Del mismo modo, la segunda versión explica lo que es más implícito en la primera versión, que Honduras y México son países vecinos y que la relación entre sus habitantes muchas veces es hostil. Si comparamos este ejemplo con el de la familia en el auto que tratamos en la sección anterior, aquí nos encontramos con diferencias en la forma de narrar la historia y no en detalles que aparentan ser documentales. Por eso, no consideramos que este tipo de diferencias sean incongruentes, pero sí que hacen trabajar al lector de dos maneras un poco diferentes.

La razón principal para citar precisamente este diálogo no ha sido mostrar cómo se desarrolla el diálogo español en el texto inglés ni señalar las diferencias estilísticas entre las dos versiones. La elección de la cita se debe primordialmente a la frase "I'm not even a lawyer", que ilustra la tensión existente a lo largo del texto entre el poder de la figura del abogado, por un lado, y la sensación de impotencia que experimenta la entrevistadora-traductora-intérprete-escritora por otro. La figura del abogado sirve de polo opuesto a la impotencia que experimenta la narradora.

Desde el primer día, la narradora acude al trabajo de voluntariado con su sobrina —en esto coinciden las tres versiones— y, en la primera versión publicada en inglés, la narradora recuerda su primer día del siguiente modo:

I remember leaving court with my niece **after our first morning** doing screenings for *The Door*. We left with a feeling of frustration, a sense of defeat. All we could do in court, it was clear, was to serve as a fragile and slippery bridge between children and the court system. We stopped to buy a coffee in the nearest deli, and as we walked out she said:

You know, I think I'm going to major in law instead of social work.

Why law? I asked ("Tell me How it Ends" 108).

En *Los niños perdidos* y *Tell me How It Ends* (la versión en libro) hay una escena muy parecida, pero con la importante diferencia de que ocurre al cabo de unos meses y no el primer día:

Después de unos meses trabajando con The Door en la corte, mi sobrina y yo empezamos a albergar una sensación de derrota y frustración. Los números no cuadraban. Había muchos más niños esperando a ser entrevistados que intérpretes y abogados presentes para hacerlo. Los que habían sido entrevistados ya tenían los días contados para conseguir representación legal. Difícilmente la conseguirían a tiempo. Más allá de eso, era claro que nuestra presencia en la corte no servía más que para tender un puente delgado y frágil entre los niños y el monstruoso sistema legal. Podíamos traducir sus casos, pero no podíamos hacer nada por ellos. Era como ver a un niño cruzar una avenida transitada, a punto de ser atropellado, y no poder salir tras de él porque teníamos los pies y las manos atadas. Un día, mientras caminábamos hacia la estación de metro, mi sobrina me dijo:

Creo que voy a estudiar derecho

¿Por qué Derecho? (*Los niños perdidos* s.p.)

After a few months of working with The Door in court cases like this one, feelings of frustration and defeat began to settle over my niece and me. The numbers weren't adding up. There were so many more children awaiting interviews than there were interpreters and lawyers to conduct them. The ones we had interviewed now faced a shrinking window of time to find legal representation. It was clear that our only role in the court was to serve as a fragile and slippery bridge between the children and the court system. We could translate their cases, but we couldn't do anything to help them. It was like watching a child crossing a busy avenue about to be run down by any of the many speeding cars and trucks, the two of us powerless to stop it, our hands and feet tied. One day, while we were walking to the train station, my niece said:

You know, I think I'm going to major in law instead of social work.

Why law? I asked (*Tell me How it Ends* 42)

Las diferencias entre la primera versión y las dos versiones posteriores manifiestan explícitamente el carácter no-documental de los datos auto-biográficos del texto. La incongruencia entre las versiones en cuanto a este detalle llama la atención del lector translingüe sobre la construcción de la narración. El que la escena ocurra al cabo de unos meses hace posible que se le añada más frustración al episodio. A diferencia de la escena con la

familia que deja Nueva York, se puede explicar este cambio dentro del marco autobiográfico por el afán de aumentar la fuerza narrativa del pasaje. Junto con las otras divergencias, este cambio adquiere un efecto incongruente que sirve como un índice del alto grado de ficción presente en el texto.

5. *Los niños perdidos*: los tres finales

El tercer capítulo del libro, titulado “Casa/Home” comienza en la versión libro en inglés:

Often my daughter asks me:
So how does the story of those children end?
I don't know how it ends yet, I usually say (*Tell me How It Ends* 36).

Si bien el capítulo tres en las otras versiones empieza de manera distinta, se encuentran variaciones sobre la pregunta de la hija de la narradora. En *Los niños perdidos* aparece al final del capítulo “Casa”:

Dime cómo termina, mamá –me dice.
No sé.
Dime qué pasa después.
A veces invento un final, un final feliz. Pero casi siempre no más le digo:
Todavía no sé cómo termina (*Los niños perdidos* s.p.).

En la primera versión publicada en inglés, en cambio, aparece en el capítulo llamado “In Court”:

But tell me how it ends, Mamma, my daughter often insists.
Part of the problem is also that all stories lack an ending when one first hears them, because the children involved have to wait months, sometimes years, before their case is fully resolved. My daughter often comes back to them, days or weeks later, demanding a proper conclusion.
What happened later? she wants to know (“Tell me How It Ends” 111).

El hecho de que la narradora de la primera versión diga que no sabe cómo termina la historia concuerda con el final de las tres versiones, ya que no terminan de la misma manera. En *Tell me How It Ends* sabemos más de la historia de Manu y, en una coda, nos enteramos de que quiere que su nombre verdadero aparezca en el libro. La narradora se lo niega, ya que todavía tiene que solicitar su Green Card, pero de alguna manera Manu sale ganando: la coda termina con tres fotos suyas en las que está

saltando en un trampolín en Hempstead. Estas tres fotos no aparecen en las otras versiones del texto.

Los tres desenlaces diferentes producen en el lector translingüe una sensación de incongruencia, una incongruencia que, además de estar en concordancia con la temática del libro, la pone de manifiesto. Como se indica desde la primera página del libro (en las tres versiones), la historia no tiene un orden narrativo natural. En las versiones en inglés, se formula además del siguiente modo:

The problem with telling their story is that it has no beginning, no middle, and no end (“Tell me How it ends” 96; *Tell me How it ends* 9).

La incongruencia entre las versiones, creada por la existencia de tres desenlaces diferentes, señala otra vez al lector translingüe que continúa el trato abominable de los migrantes menores de edad. Es un tema abierto que no termina con la última página del libro.

6. Consideraciones finales

En este artículo hemos demostrado que la escritora y autotraductora Valeria Luiselli presenta un grado muy alto de agencia en el proceso de traducción, al añadir, omitir, reformular y mover palabras y pasajes del texto. Según una concepción tradicional de la traducción literaria, una traducción debe ser “equivalente” al original. Cuando una traducción se aparta mucho de un original se suele explicar por una adaptación al lector de la traducción. El capítulo añadido por la traductora Christina MacSweeney a la traducción de *La historia de mis dientes* (ver apartado 2) puede servir como ejemplo de esta tendencia. Sin embargo, en el caso de las tres versiones de *Tell me How It Ends/Los niños perdidos* hay una serie de divergencias entre las tres versiones que no se pueden explicar dentro de tal marco. El libro comienza y termina de diferentes maneras, hay una serie de frases y párrafos que migran entre capítulos, y además hay cambios pequeños como los de hijo/hijo e hija/hijastro e hija que no afectan la historia de manera significativa, pero que precisamente por ello son sintomáticas. Hemos interpretado este tipo de diferencias como una llamada de atención al lector que lee varias versiones. Sostenemos que estas divergencias refuerzan una de las ideas principales del texto. Es decir que la traducción no es simplemente “traducción” en el sentido tradicional sino que profundiza aspectos de la obra de una manera creativa. Pero solo el lector que lee más de una versión de la obra es capaz de percibir esta dimensión.

Lo que acabamos de explicar encierra una paradoja: a lo largo del libro, se describe la impotencia de la entrevistadora-traductora-intérprete-escritora, pero al mismo tiempo esa misma

instancia da muestras de mucha fuerza a nivel retórico, en la escritura y en la autotraducción. Tal fuerza se manifiesta más marcadamente en (1) cómo desafía los límites que se suelen asociar con la traducción (por romper con el valor ético de verdad), y (2) cómo recicla los materiales y fragmentos de textos que lindan entre el ensayo y la novela.

Inspirados por Scott y su concepto de “lector políglota”, hemos ido señalando incongruencias entre las tres versiones de la obra, incongruencias que refuerzan la temática central del libro para el lector que coteja las tres versiones. De ser un texto relativamente breve, publicado en una antología, pasa a convertirse en libro. Logie ya había comentado el cambio de título y la introducción de una nueva capa narrativa al texto que amplía la obra —el trato que reciben estos niños cuando pasan por México—, al añadir una perspectiva nueva que redundaba en un texto más complejo. Estas divergencias evidencian la presencia de un autotraductor potente que adapta la versión nueva a los lectores de esa versión. Sin embargo, los ejemplos que hemos discutido arriba tienen un carácter diferente, ya que (1) revelan marcadores de ficción al lector que lee varias de las versiones y (2) revelan que lo que se cuenta no necesariamente pasó tal como se cuenta. El cambiar oraciones y párrafos entre los capítulos subraya uno de los temas principales de la obra: el hecho de que lo que han vivido estos niños no se puede narrar como *una* historia, con *un* comienzo y *un* final.

Al principio de este trabajo, hemos citado lo que Clive Scott escribe sobre la necesidad de que la traducción se libere del “stranglehold of translation for the monoglot reader” (9). Las tres versiones de *Los niños perdidos* prestan servicio a los lectores monolingües al tiempo que aportan algo más a los lectores políglotas que leen más de una versión. Cabe concluir, por tanto, que en su propia práctica traductora, así como en su colaboración con otra traductora, Luiselli lleva a cabo la idea visionaria del lector translingüe.

Bibliografía

Alvstad, Cecilia. “The Translation Pact”. *Language and Literature*, n.º 3, 23, 2014, pp. 270–284.

Alvstad, Cecilia. “Anthropology over Aesthetics: On the Poetics of Movement and Multilingualism in Three Translations of Yuri Herrera’s *Señales que precederán al fin del mundo*”. *Literatura latinoamericana mundial: Dispositivos y disidencias*, Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy, Gesine Müller (eds.), Berlín & Boston, Walter de Gruyter, 2020, pp. 223–241.

Byrkjeland, Bo. *The Reinvention of the Original: The Self-Translations of María Luisa Bombal and Rosario Ferré*. Tesis doctoral. Universidad de Bergen, 2013.

Chesterman, Andrew. *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. Ámsterdam, John Benjamins, 2016.

Fuentesberain, Úrsula. “Valeria Luiselli: Escribir desde el umbral”. *Gatopardo*, 02 de junio de 2016. Disponible en: <https://gatopardo.com/revista/no-172-junio-2016/valeria-luiselli-perfil/> [consultado el 14 de febrero de 2021].

Lambert, José & Hendrik Van Gorp. “On Describing Translations”. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Theo Hermans (ed.), Londres & Sydney, Croom Helm, 1985, pp. 42-52.

Laviosa-Braithwaite, Sara. “Universals of Translation.” *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mona Baker (ed.), Londres, Routledge, 2001, pp. 288–291.

Logie, Ilse. “Los niños perdidos, de Valeria Luiselli: el intérprete ante las vidas ‘dignas de duelo’”. *Iberoamericana*, n.º 75, 20, 2020, pp. 103–116.

Luiselli, Valeria. “Tell me How It Ends (An Essay in Forty Questions)”. *Freeman's. Family: The Best New Writing on Family*, John Freeman (ed.), Atlantic Books, 2016, pp. 96-123.

Luiselli, Valeria. *Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas)*. Libro electrónico. Lector Cantook: acceso por la Biblioteca electrónica del Instituto Cervantes. Valeria Luiselli (trad.), México, Sexto Piso, 2016.

Luiselli, Valeria. *Tell me How it Ends: An Essay in Forty Questions*. Libro electrónico. Lizzy Davies y Valeria Luiselli (trads.), Minneapolis, Coffee House Press, 2017.

Luiselli, Valeria. *Lost Children Archive*. Libro electrónico. Londres, 4th Estate, 2019.

Luiselli, Valeria. *Desierto sonoro*, Daniel Saldaña y Valeria Luiselli (trads.), Nueva York, Vintage Español, 2019.

Schiavi, Giuliana. “There Is Always a Teller in a Tale”. *Target*, n.º 1, 8, 1996, pp. 1-21.

Scott, Clive. *The Work of Literary Translation*. Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Outside in the Teaching Machine*. Londres, Taylor & Francis Group, 2008.

Toury Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, John Benjamins, 2012.