

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER EN CIENCIA DEL LENGUAJE Y LINGÜÍSTICA HISPÁNICA

**Traducción y género: análisis de**  
*El cuento de la criada*

Ainara Cruz Arrén

Dra. M<sup>a</sup> Amparo Montaner Montava



**FACULTAD DE FILOLOGÍA. UNED**

Convocatoria de junio, 2018-2019

**Tabla de contenidos**

1. Resumen .....	4
2. Objetivos del trabajo.....	5
2.1. Introducción a la traducción con perspectiva de género: intersección entre la traductología y el feminismo .....	5
2.2. Hipótesis de partida y justificación de la relevancia del tema.....	6
2.3. Presentación y estructura del trabajo .....	8
3. Marco teórico.....	12
3.1. <i>The Handmaid's Tale</i> como objeto de estudio traductológico y feminista .....	12
3.2. Breve introducción a la historia del feminismo y los feminismos en la actualidad. Feminismo en España. ....	26
3.3. Evolución de la traducción con perspectiva de género. La escuela canadiense. La situación en España. ....	33
4. Metodología.....	50
4.1. Segmentación y base del estudio: <i>posición y acto performativo</i> de la traducción .....	50
4.2. Análisis textual-discursivo. Unidades de análisis.....	53
5. Análisis y comentario .....	64
5.1. Primer nivel de análisis: la palabra.....	65
5.2. Segundo nivel de análisis: la organización de la oración .....	94
5.3. Tercer nivel de análisis: el contexto .....	108
6. Conclusiones.....	116
6.1. Limitaciones de este estudio y trabajos futuros.....	119
Bibliografía.....	121
Anexo .....	131

## 1. Resumen

El presente Trabajo de Fin de Máster realiza un análisis comparativo de la traducción española de *The Handmaid's Tale*, obra original de la canadiense Margaret Atwood, y firmada por Elsa Mateo Blanco. Este estudio se propone dar respuesta a si esta es una traducción con conciencia o sensibilidad feminista, para lo que se centra en las formas en que la ideología en traducción puede o no afectar al texto meta.

**Palabras clave:** *traducción, género, ideología, feminismo, Margaret Atwood.*

The following dissertation (TFM) presents a comparative analysis of the Spanish translation of *The Handmaid's Tale*, originally written by the Canadian Margaret Atwood, and signed by Elsa Mateo Blanco. The purpose of this study is to answer whether the translation has a feminist conscience or sensibility, for which it focuses on the ways in which ideology in translation may or may not have an effect on the target text.

**Keywords:** *translation, gender, ideology, feminism, Margaret Atwood.*

## 2. Objetivos del trabajo

### 2.1. Introducción a la traducción con perspectiva de género: intersección entre la traductología y el feminismo

El lenguaje tiene un valor innegable, y se ha usado y se sigue usando como arma de opresión y objeto de liberación. La autora de *The Handmaid's Tale* hace referencia a este hecho de forma explícita en la novela cuando habla sobre cómo las mujeres de la sociedad que construye en el libro no tienen derecho ni a leer ni a escribir. Por ejemplo, cuando pasan a formar parte de una nueva familia, las mujeres que conforman el estrato social de las Criadas reciben un nuevo nombre, un elemento de la obra muy interesante sobre cómo los nombres nos ayudan a darle forma a la realidad: a ellas se las pasa a llamar mediante patronímicos fruto de la unión de la preposición con significado de posesión *of* y el nombre del hombre de la casa. No tener voz les quita poder y mediante el lenguaje esta falta de poder se hace patente.

Si se habla de traducción en su forma más reduccionista, esta consiste en traspasar un significado de la lengua de origen a la lengua de llegada. No obstante, si se admite que el lenguaje es una construcción extremadamente rica y llena de matices, con significados que parten desde sus unidades mínimas de significado hasta niveles pragmáticos de unidades textuales y entre ellas, con ambigüedades, significados explícitos e implícitos, motivados e indisociables en ocasiones a su contexto histórico y sociocultural y motivación del emisor, no es difícil concluir que el texto resultante de un ejercicio de tanta complejidad habrá de procesarse, si se traduce, en un contexto, si no más complejo, al menos de igual complejidad. La traducción, puente entre culturas, no es un ejercicio mecánico u estático de equivalencias, sino dinámico. La figura del traductor entendida como la del lector ayuda a entender que el traductor ha de procesar todos estos elementos del original para poder llevar a cabo una reinterpretación.

Todo esto es especialmente interesante dentro de la corriente traductológica que en los últimos años ha prestado especial atención a los procesos sociales del último siglo, de los que se ha empapado para desarrollar nuevas corrientes de pensamiento y estudio. Las relaciones de poder entre patrón y obrero, colonizadores y colonias, sociedad patriarcal y mujer han adquirido especial relevancia analizadas desde la perspectiva de la relación, también de poder, entre texto de origen y texto meta (texto en su sentido general como elemento de la comunicación en formato oral o escrito): ¿qué

textos merecen traducirse? ¿Qué culturas merecen ser traducidas? ¿Qué culturas merecen enriquecerse con la traducción de otras culturas? ¿Qué lugar ostenta el que traduce, y desde qué perspectiva lo hace? ¿Con qué fin se traduce y para quién? Ejemplos de esto son las traducciones de la Biblia con fines evangelizadores en lenguas de territorios hasta entonces aislados o traducciones de autores en lenguas minoritarias cuyos mensajes se ven afectados al traducirse a lenguas mayoritarias.

La traducción con perspectiva de género se inserta dentro de esta corriente traductológica de análisis del trasvase lingüístico y su correspondencia con las relaciones de poder. Como afirman Godayol y Calefato, «la teoría y la práctica de la traducción desde una perspectiva poscolonial y de género» reside en una «perspectiva subalterna» que toma en consideración la multiplicidad y disolución de oposiciones binarias y de jerarquías (2008, pág. 12). En las siguientes secciones se presentarán los orígenes y precursores de la traducción feminista con mayor detalle, así como su situación actual en España, además de aclarar algunos conceptos clave. El feminismo, como movimiento político que tuvo su origen como tal este último siglo, también se presentará de forma más extensa en este trabajo.

Cabe apuntar que el presente Trabajo de Fin de Master utiliza, en gran medida de forma indistinta, los conceptos de traducción (con perspectiva) de género y traducción feminista, en cuanto a que ambas tienen cabida en este análisis: si bien el enfoque principal que se ha adoptado es el de la traducción feminista, esta está inmersa en la traducción con perspectiva de género que también da cuenta de otras realidades como LGTB+. Se entenderá, no obstante, como feminismo la corriente interseccional desarrollada durante su cuarta ola que da cabida también a los movimientos políticos LGTB+, trans, socialista, etc.

## **2.2. Hipótesis de partida y justificación de la relevancia del tema**

La pregunta que este Trabajo de Fin de Máster se propone responder es si la traducción de *The Handmaid's Tale* hace gala o no de conciencia o sensibilidad feminista, y por qué. El interés concreto con respecto al análisis de *El cuento de la criada* como traducción a este respecto surge de una familiarización previa con la obra original y con la trayectoria de su autora, Margaret Atwood, y pretendía ser una primera toma de contacto para entender mejor la recepción de esta obra en España dada su relevancia social y repercusión global. El enfoque sobre esta obra surge asimismo de

una apreciación personal del lenguaje empleado en *The Handmaid's Tale* como obra literaria, y una curiosidad por (re)descubrir la obra en español y cómo se tratan las cuestiones de género en ella.

Este trabajo, asimismo, pretende contribuir a los estudios de traducción de género en España y servir de apoyo a investigaciones acerca de la traducción con perspectiva de género como disciplina, dada la poca repercusión de esta rama de estudios en nuestro país, como se apuntará en mayor profundidad más adelante. Sobre todo, la finalidad de este estudio es también la de servir de reflexión acerca de la labor traductológica y las implicaciones de la labor del traductor en el mensaje tanto del original en la traducción como de la propia obra traducida como objeto independiente y con valor independiente. Definir un texto feminista sigue siendo problemático: los textos escritos o traducidos por mujeres no constituyen obras feministas, sino que es la interpretación subjetiva que de ellos se puede hacer lo que permite clasificarlos como tales (Leonardi, 2007, pág. 27), lo que nos remite a la posición del traductor como lector e intérprete. Asimismo, la ubicación espacio-temporal del texto de llegada supone otro importante factor por las diferencias en el desarrollo del movimiento feminista, dependiente de factores políticos, históricos y sociales específicos (Leonardi, 2007, pág. 27). Este es uno de los puntos de partida del presente trabajo: para considerar *El cuento de la criada* un texto feminista o no, ha de analizarse la interpretación que los lectores pueden hacer de este texto de llegada, y se ha de entender la interpretación que ha dado lugar a la traducción en primer lugar. Una vez más, con el traductor como lector, merece la pena incluir un apunte de Godayol y Calefato, que defienden que cada persona establece un significado contaminado del texto. No obstante, los modelos teóricos actuales no conciben la equivalencia como semejanza, sino como diferencia (2008, pág. 12), por lo que tampoco se pretende asumir que este significado contaminado haya de influir de forma negativa en la traducción, sino que al contrario, la agentividad del traductor puede constituir un elemento clave y aportar un gran valor al texto de llegada.

Luise von Flotow, referencia en los estudios de traducción y género, explica asimismo que en traductología ha venido siendo habitual formular modelos teóricos prescriptivos en lugar de analizar traducciones existentes (1997, pág. 89). Este el otro punto de partida del presente estudio: realizar un trabajo práctico mediante un análisis comparativo entre la obra original y la de llegada, yuxtaponiendo las unidades de traducción y revisándolas minuciosamente para después presentar las observaciones

realizadas. Asimismo, von Flotow también defiende que el estudio del trabajo de mujeres autoras y traductoras puede ofrecer perspectivas de gran interés, ya que el trabajo en esta área ha sido también históricamente bastante limitado (1997, pág. 90). Este apunte ha constituido asimismo la motivación principal para el desarrollo del presente Trabajo de Fin de Máster como culminación del Máster en Ciencia del Lenguaje y Lingüística Hispánica, colaborar de forma activa en el estudio de trabajo de mujeres autoras y traductoras desde los enfoques actuales en traductología y estudios de traducción con perspectiva de género.

### **2.3. Presentación y estructura del trabajo**

*El cuento de la criada* es la traducción de Elsa Mateo Blanco de *The Handmaid's Tale*, un texto publicado por primera vez por Seix Barral en el año 1987 y reeditado en España en cinco ocasiones: 2001 (B (Ediciones B)), 2002 (Punto de Lectura), 2008 (Bruguera (Ediciones B)), 2017 (Salamandra Digital) y 2018 (Publicaciones y Ediciones Salamandra). Margaret Atwood, la autora del texto inglés, es conocida por su cuidado estilo de escritura, que cultiva tanto en prosa como en poesía, y que resulta en esmeradas imágenes que llega a emplear hábilmente de forma subversiva. Publicada en 1985, *The Handmaid's Tale* es una de las obras más conocidas de la prolífica escritora canadiense, y junto con el creciente interés en el libro a tenor de la adaptación televisiva, la ha encumbrado como una de las más importantes autoras de este último siglo.

El presente Trabajo de Fin de Máster busca realizar un análisis comparativo de ambos textos, *The Handmaid's Tale* y *El cuento de la Criada*, con perspectiva de género. Para ello, además de una revisión de los motivos y el lenguaje de obra original, se ha llevado a cabo una extensa revisión bibliográfica de qué es la traducción con perspectiva de género o feminista y se ha examinado el estado de esta corriente de traducción en España. El análisis final de las obras es fruto del estudio de las estrategias, las técnicas y los procedimientos de traducción empleados para comprender el texto meta en profundidad y determinar hasta qué punto, si lo es, puede considerarse esta una traducción feminista de una obra también feminista. Se ha examinado el efecto que el resultado del texto meta causa en el público empleando para ello las competencias adquiridas en el máster de Ciencia del Lenguaje y Lingüística Hispánica.

En este análisis, basado en obras de referencia de diferentes traductólogos, se tratan aspectos que abarcan desde el análisis de las palabras que emplea la traducción hasta el contexto, pasando por la organización de la oración. De igual forma, el análisis se basa en la elaboración previa de una tabla en la que se exponen el texto original y la traducción divididos en unidades de traducción (UT), facilitando el acceso a ambos y presentándolos su estructura correlativa. El Apéndice I contiene un extracto de esta tabla a modo de referencia.

Para llevar a cabo este trabajo se han empleado como base el texto inglés publicado por Penguin Random House en Reino Unido en 2010 (Atwood, 2010), reedición de la primera versión publicada en Reino Unido en 1986, y el español originalmente publicado por Seix Barral en 1987 (Atwood, 1987), aunque también se han consultado los textos de 2008 (Bruguera) y 2017 (Salamandra). La elección del texto español original nace con la intención de analizar un texto lo más cercano posible temporalmente a la publicación del texto original y con el menor número de interferencias de ediciones posteriores. De hecho, en las reediciones del texto español, si bien Elsa Mateo Blanco sigue apareciendo como única autora de la traducción, a la hora de elaborar este trabajo se apreciaron numerosas interferencias en la versión de 2017 de Ediciones Salamandra, aunque en la hoja de créditos no se da el nombre de ningún editor. Al no ser esta la finalidad del trabajo, no se llevarán a cabo más apuntes acerca de estas diferencias en la edición española.

El estudio que a continuación se presenta se estructura de la siguiente manera: en primer lugar, se presenta un análisis de la obra original, acompañado de un breve comentario bibliográfico sobre la autora y su trayectoria, por una parte, y de la traductora, por otra. Este análisis es fundamental a la hora de entender el texto de origen y el texto meta en relación a este. El siguiente elemento de este estudio es la traducción con perspectiva de género o feminista como corriente traductológica, contextualizada dentro de la genealogía u olas del movimiento feminista, comenzando por sus propulsores, intentando establecer sus fundamentos y trazando la manera en que servirá de guía para el análisis de esta traducción. A continuación, en la metodología se plantearán las principales teorías traductológicas sobre las que se basará el análisis comparativo de la traducción. Una vez establecida la metodología, se presentarán el estudio de la traducción, analizada con respecto a tres niveles principales (palabra, oración y contexto) y las conclusiones.

El trabajo se ha realizado de la siguiente manera: en primer lugar, se ha llevado a cabo una primera lectura de ambos textos para examinar su idoneidad e interés general para un Trabajo de Fin de Máster en traductología. Ambos textos se han alineado para llevar a cabo un análisis pormenorizado basado en unidades de traducción cuyo criterio de segmentación para constituir la base de este análisis han sido los párrafos, sobre los que revisar unidades menores como frases, palabras y morfemas, y unidades mayores, como capítulos y la obra en su conjunto. Una vez acabado, se ha llevado a cabo una extensa revisión bibliográfica para analizar el estado de la cuestión y elaborar una metodología que permitiera dar respuesta a la hipótesis que se debería validar o refutar. Para ello se han consultado obras de traductólogos de muy diversas ramas: en cuanto a traducción feminista destacan, entre otros, Luise von Flotow, Sherry Simon y Susan Bassnett en la corriente canadiense de los años ochenta de feminismo y traducción; Pilar Godayol, Nuria Brufau Alvira, Olga Castro Vázquez, África Vidal Claramonte y Mercedes Bengoechea como especialistas en traducción con publicaciones sobre feminismo en España; y Vanesa Leonardi, importante figura de la traducción con perspectiva de género en Europa. Asimismo, autores como Lawrence Venutti, Vinay y Darbelnet, Peter Fawcett, Christiane Nord y Antoine Berman y las teorías traductológicas que desarrollaron o ayudaron a desarrollar han sido imprescindibles para llevar a cabo una revisión amplia de los textos origen y meta.

Desafortunadamente, las limitaciones de tiempo y de espacio no nos permitirán más que mencionar algunos autores y teorías que han influido sobre el análisis de traducciones. Desde la teoría del polisistema de Itamar Even-Zohar, la influencia de los psicoanalistas Lacan y Derrida en la *écriture féminine* como paso previo al desarrollo de la traducción feminista en Canadá, hasta aportaciones en otras ramas como la de Coates en el análisis del discurso, hay otros tantos teóricos cuyas obras han tenido gran importancia para el desarrollo de este Trabajo de Fin de Máster a los que no va a ser posibles dedicar unos párrafos: Nida, Catford, Saussure, Hemjleslev, Humboldt, Hatim y Mason, etc. Importantes teóricas como Gayatri Spivak han aportado críticas muy constructivas a la traducción con perspectiva de género, críticas de las que los investigadores han bebido y que han desarrollado en sus teorías interseccionales, como Brufau Alvira. No obstante, una vez más, las limitaciones de tiempo y espacio no nos permitirán desarrollar estos elementos en la profundidad que nos gustaría (y que se merecerían). No mencionarlas puede ser, precisamente, una de las cuestiones que

criticaba Spivak. No obstante, este Trabajo de Fin de Máster no pretende ser reduccionista, sino que pretende adaptarse al contexto de la obra original y de la traducción, ofreciendo una base para llevar a cabo futuros análisis e investigaciones.

### 3. Marco teórico

#### 3.1. *The Handmaid's Tale* como objeto de estudio traductológico y feminista

##### 3.1.1. La obra y su autora. Una distopía «de mirada femenina»

Margaret Atwood es una escritora canadiense, nacida en Ottawa en 1939. Interesada en la literatura desde pequeña, como ella misma indica en *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing* (2002), publicó su primer libro en 1961 mientras estudiaba en la Universidad de Toronto. Desde que *Double Persephone*, una colección de siete poemas, viera la luz, Atwood ha trabajado en más de 40 obras de poesía, ensayo y prosa, incluida *The Handmaid's Tale*, publicada en Canadá en 1985. *El cuento de la Criada*, de Elsa Mateo Blanco —publicada en 1987— fue a su vez la primera de las traducciones de una novela de Atwood en España, un primer contacto con su obra que ha evolucionado hasta el momento actual, cuando casi la totalidad de su producción literaria está disponible en nuestro país (Somacarrera, 2005). Cabe destacar, asimismo, que además de la buena acogida que ha recibido su obra en España, ella misma recibió en 2008 el reconocimiento oficial de las instituciones a través del Premio Príncipe de Asturias de las Letras por su «espléndida obra literaria, que ha explorado diferentes géneros con agudeza e ironía, y porque en ella asume inteligentemente la tradición clásica, defiende la dignidad de las mujeres y denuncia situaciones de injusticia social» (Fundación Princesa de Asturias, 2008).

Aunque Atwood empezó a escribir *The Handmaid's Tale* durante la primavera de 1984 mientras vivía en Berlín Occidental, y acabó su redacción en Alabama el año siguiente, la historia asomaba en la mente de la autora al menos seis años antes, poco después de un viaje a Afganistán en que Atwood tuvo que lidiar con el conflicto interno que le generaban el chador con el que tuvo que vestir y sus asociaciones. Si bien Atwood admite que habría escrito *The Handmaid's Tale* aunque no hubiera hecho ese viaje, hace hincapié en la forma en que esta experiencia influyó en su obra, citando directamente a uno de los personajes cuando dice que hay «freedom to and freedom from» (Atwood, 2005, pág. 247).

No obstante, fue a principios de la década de los 80 cuando la historia de *The Handmaid's Tale* comenzó a tomar forma. Atwood, que intentó evitar trabajar en ella porque le parecía un caso perdido y un concepto demasiado singular, emprendió el proyecto mientras vivía en Europa, y aprovechó viajes a la Polonia, Alemania Oriental y

Checoslovaquia de la época para recrear la atmósfera totalitarista de la obra (Atwood, 2005, pág. 4), que acabaría por convertirse en una «distopía de mirada femenina» (Atwood, 2005, pág. 338).

Y es que si bien Somacarrera cita a críticos españoles que no consideran a Atwood una «feminista radical»<sup>1</sup> o que creen que catalogarla como feminista implica la reducción del significado de su obra (2005, pág. 158), la obra de Atwood se considera, en su amplia mayoría, feminista, e incluso «ecofeminista» (Rowland, 2015). No obstante, la propia autora, aunque evita utilizar el término «feminista» para hablar de *The Handmaid's Tale*, destaca que esta será considerada una obra feminista por aquellos que creen que las mujeres no tienen derecho a pensar por sí mismas y ser escuchadas (Atwood, 2005, pág. 338). A tenor de la adaptación televisiva de *The Handmaid's Tale*, Atwood escribió para el diario *The New York Times* que «[...] si por feminista se entiende un tratado ideológico en que todas las mujeres son ángeles o donde se las victimiza hasta tal punto que son incapaces de regirse por decisiones morales, entonces no [es una novela feminista]. Si se entiende como una novela en que las mujeres son personas (con la variedad de caracteres y de comportamientos que ello implica) y que también son interesantes e importantes, y que lo que les pasa es crucial en la trama, estructura y la narración del libro, entonces sí [es una novela feminista]» (Atwood, 2017). Asimismo, cuando en una entrevista para *Entertainment Weekly* le preguntaron sobre si estaba cansada de que le preguntaran si se consideraba feminista, Atwood contestó que no se sentía cómoda contestando a no ser que supiera lo que su interlocutor entendía por feminismo (EW, 2017). Sin duda alguna, estas afirmaciones parecen apuntar hacia cierto desasosiego con respecto a la categoría reduccionista de *mujer autora*, que también critican otros cuando hablan sobre por qué autoras con obras tan dispares como Doris Lessing, Hélène Cixous, Elfriede Jelinek, Virginia Woolf, Rosa Conde, Amélie Nothomb o Rosamund Pilcher «merecen subsumirse en el grupo de mujeres escritoras» (Brufau Alvira, 2009, pág. 374). En el siguiente apartado se ofrecerán apuntes con respecto a las diferencias entre los conceptos de *femenino* y *feminista*.

---

<sup>1</sup> No queda claro, en el contexto, si «radical» se aplica al feminismo radical como corriente dentro del feminismo, o de forma negativa en referencia a actitudes intransigentes o extremas.

Cuando se propuso darle forma a *The Handmaid's Tale*, Atwood explica haberse inspirado en tres elementos: por una parte, las voces que en los 80 abogaban por que las mujeres volvieran a dedicarse a las labores del hogar, y cuál sería la forma en que esto podría llevarse a cabo de forma plausible; por otra parte, la historia de Estados Unidos, que se fundó como una teocracia; y finalmente, el hecho de que la ficción especulativa de las décadas anteriores había sido en su gran mayoría escrita por hombres y tenía a los hombres como protagonistas (EW, 2017), y no solo eso, sino que también, cuando las mujeres aparecían en ellas, lo hacían como autómatas asexuadas o rebeldes que desafiaban las normas sexuales del régimen, actuando a modo de tentación para el protagonista masculino (Atwood, 2005, pág. 337).

Aunque parezca evitar el apelativo de feminista, Atwood no es ajena a los desafíos que el ser mujer le ha acarreado en su carrera profesional. Como ella misma indica, si hubiera sospechado el rol que de ella se esperaba, no solo como escritora sino como escritora y mujer, dice que se habría desecho de su bolígrafo (Atwood, 2002, pág. 15). Cuando empezó a escribir, de hecho, usaba sus iniciales en lugar de su nombre completo porque no quería que nadie supiera que era mujer (Atwood, 2002, pág. 21), algo para nada inusual en la industria como demuestran ejemplos más recientes como el de J. K. Rowling, aunque en este caso el empleo de las iniciales fue idea de sus editores y Rowling aceptó porque lo que más le importaba, dijo, era que se publicara su libro, *Harry Potter* (The Telegraph, 2000). Y es que, continúa Atwood, de un artista hombre se espera una forma de vida, una consagración al arte tal, que aplicada a una mujer artista se vuelve en su contra (Atwood, 2002, pág. 83). Atwood explora a menudo las implicaciones de lo que es o no es ser feminista, lo que se espera de una feminista en la sociedad, tanto por parte de un bando como de otro, y las limitaciones y simplificaciones a las que una etiqueta puede llevar (Atwood, 2002, pág. 106), tesis que volvió a exponer en un artículo en 2018, donde se preguntaba si la considerarían una mala feminista (Atwood, 2018).

No obstante, *The Handmaid's Tale* es una obra de su tiempo en cuanto a que, si bien no se define como tal, se inserta dentro del movimiento feminista de la época, mientras que también forma parte de una tradición de novelas anti-utópicas o distopías como *Un mundo feliz* de Aldous Huxley o *1984* de George Orwell, de principios y mediados de siglo, respectivamente. Atwood reconoce, de hecho, que Orwell se convirtió en un modelo el año en que empezó a escribir *The Handmaid's Tale*, el propio

1984 (Atwood, 2005, pág. 337), y que en *The Handmaid's Tale* la élite se queda con las mujeres fértiles de la misma forma en que los cerdos en *Rebelión en la granja* se quedan con la leche y las manzanas (Atwood, 2005, pág. 338). Este tipo de historias, herederas de la *Utopía* de Tomás Moro, publicada en 1551, presentan antítesis de sociedades imaginadas ideales, describiendo regímenes totalitarios y represivos. No obstante, si las utopías (del griego *ou-topos*, «sin lugar») tienden a ser una sátira de lo que la sociedad es, las distopías, dice Atwood, serían advertencias de lo que puede pasar (Atwood, 2005, pág. 87); el mal diseño de las distopías es el buen diseño de las utopías (Gilead es, al fin y al cabo, la utopía de *alguien*), y es el lector el que ha de deducir cómo ha de ser una buena sociedad tras analizar lo que no es (Atwood, 2005, pág. 86). De esta forma, Atwood hace hincapié, al mismo tiempo, en que la novela no puede considerarse ciencia ficción, puesto que ninguna de las cosas que se relatan carece de precedente en el mundo (Atwood, 2005, pág. 85).

### **3.1.2. Resumen y estructura de la obra. Sus personajes.**

*The Handmaid's Tale* se divide en 15 secciones y consta de un total de 46 capítulos, al que ha de añadirse el texto final, a modo de apéndice, bajo el título «Historical Notes». La obra está narrada en primera persona por la Criada Offred, Defred en la versión española, y sigue un formato cronológico en apariencia lineal con analepsis. Por su parte, las últimas páginas se presentan como la transcripción de un simposio celebrado varios cientos de años después de tener lugar la acción principal, y en él predomina el monólogo del profesor Pieixoto.

Esta obra explora las consecuencias de la revocación de los derechos de las mujeres en un país teocrático y totalitario. La acción tiene lugar en el estado de Gilead, fundado sobre lo que un día fueron los Estados Unidos, después de que un grupo de extremistas religiosos se hagan con el poder e impongan un retorno a lo que denominan valores tradicionales, haciéndose valer de un discurso religioso manipulado del que se han apropiado. Los grandes triunfos del movimiento feminista de la década de los 70 han desaparecido, y no solo a las mujeres no se les permite votar, sino que no tienen derecho a leer o a escribir; se ha eliminado cualquier vestigio de conocimiento o poder al que pudieran acceder. Es un mundo contaminado y estéril, lo que refleja el miedo de la década de los 80 con respecto a la bajada de la tasa de nacimiento, los poderes nucleares y el deterioro del medio ambiente, en el que las mujeres tampoco tienen derecho a decidir sobre sus propios cuerpos.

El poder lo detentan los hombres, mientras que a las mujeres se las clasifica en función de su valor para la sociedad en lo que podríamos denominar castas, siendo el criterio para dicha clasificación su rol biológico, lo que conlleva una completa redefinición de la feminidad (Howells, 1994, pág. 44). Una de estas castas es la de las Criadas, o «esclavas sexuales» (Chakrabarti, 2018, pág. 173), formada por las pocas mujeres todavía fértiles para prestar servicio a la república de Gilead. De la misma forma en que Shami Chakrabarti describe la injusticia de género en el mundo, en Gilead la desigualdad es estructural, social y económica: no es accidental o formal, civil o política (Chakrabarti, 2018, pág. 199), sino que se ampara bajo argumentos e instrumentos en apariencia (al menos para la élite de Gilead) legítimos.

Los personajes de *The Handmaid's Tale* se pueden dividir en tres categorías de acuerdo con el papel que interpretan en la vida de la protagonista: por una parte, estarían los personajes de la casa del Comandante, donde vive Offred, y que conforman su núcleo familiar; por otra parte, estarían las mujeres que conforman el universo de las Criadas, que serían tanto estas como las Tías y las Esposas; y, por último, los personajes que pertenecen al pasado de Offred.

Los personajes del primer grupo pertenecen cada uno a un estrato social y tienen un rol definido tanto dentro de la casa como fuera de ella. Si el Comandante es la figura de más poder dentro de la casa, descubrimos durante el relato que también ocupa un puesto de poder en la estructura de gobierno de Gilead; no solo dispone de la *patria potestas* al ser el *pater familias* del microcosmos patriarcal de su morada, sino que goza de privilegios materiales y sexuales exclusivos propios de su rango (Villegas López, 1999, pág. 348) que desvelan la profunda misoginia del sistema. Su mujer, Serena Joy, que pertenece al grupo de las Esposas, hablaba públicamente sobre cómo las mujeres debían ser amas de casa antes de que Gilead llegara al poder, y su día a día en la nueva sociedad está ligado al cuidado y organización de la casa y de su jardín. Cora y Rita, las Marthas, por su parte, son las sirvientas, mientras que Nick es el chófer y ayudante del Comandante y de Serena, y acaba convirtiéndose en el amante de Offred y, parece, también en el padre de su futuro bebé.

El segundo grupo estaría compuesto por las tres principales castas de mujeres. Estas castas reduccionistas dividen a las mujeres en función de sus labores, y se las distingue por su atuendo: las Criadas, las Esposas y las Tías. Es importante aclarar que

existen tres castas más, por una parte, las No-mujeres, a las que se envía a las colonias a realizar labores de descontaminación, las Econoesposas, mujeres que hacen las veces de Esposas y de Marthas para hombres de menor rango social, y las mujeres de Jezebel, un prostíbulo clandestino para dirigentes de Gilead. Las Esposas y las Tías, ambos grupos de mujeres a quienes se asexúa (Villegas López, 1999, pág. 336), son las mujeres de mayor importancia en la sociedad, aunque su vida gira alrededor de la existencia de las Criadas: las Esposas recurren a ellas a causa de la infertilidad sistémica, mientras que las Tías trabajan en su reeducación con el fin de prepararlas para cumplir con su labor de Criadas. A las Criadas, por su parte, se les asigna una casa en la que vivir y donde llevar a cabo la Ceremonia una vez al mes, una violación ritualizada en la que participan tanto Comandante como Esposa, basada en la interpretación de un pasaje del antiguo testamento de la Biblia, para cumplir su labor de vientres de alquiler.

El nivel de compartimentalización, adoctrinamiento y asimilación de los nuevos roles de todas estas mujeres es tal que las relaciones son muy desiguales entre los diferentes grupos, y apenas colaborativos dentro de ellos, si bien forman un colectivo mayor e inferior con respecto a la posición de poder de los hombres; y es que la sororidad no es capaz de permear sus interacciones. En estos grupos destacan la Tía Lydia y las Criadas Ofglen, parte de la resistencia a Gilead, y Janine/Ofwarren, con la que Offred estuvo en el centro de reeducación. Dentro de esta clasificación social Caminero-Santangelo apunta, además, a cómo el hecho de que a las Criadas se las defina exclusivamente en función de su cuerpo anula otras identidades. Offred no se identifica en ningún momento racialmente como mujer blanca; las mujeres afroamericanas, por ejemplo, no cumplen ningún rol en Gilead en cuanto a mujeres, sino que se las define solo por su raza. Tanto la población afroamericana (*Children of Ham*) como la judía (*Sons of Jacob*) son grupos compuestos por hombres y mujeres a los que se define en función de su raza y credo únicamente y a los que la sociedad de Gilead no asimila (1994).

Por último, encontramos a los personajes del pasado de Offred, que descubrimos a través de las analepsis que nos permiten ver poco a poco cómo era la vida de la protagonista antes de la instauración del régimen de Gilead, el «caldo de cultivo», por así decirlo, que posibilitó el cambio de gobierno. Estas analepsis se presentan o bien en momentos de introspección de Offred cuando está sola en su cuarto, o se desencadenan a raíz de las conexiones que establece a partir del momento presente con experiencias

pasadas, y nos permiten entrever dos mundos entre los que Offred se encontraba, sin ser plenamente partícipe de ninguno de ellos. Por una parte, está Luke, padre de su hija, con el que mantuvo un idilio mientras él estaba casado antes de contraer matrimonio (el cual no se considera válido en Gilead al tratarse de segundas nupcias). Cuando Offred pierde el derecho sobre su dinero y ha de cedérselo, él no muestra una clara oposición, y antes incluso del cambio de régimen ridiculizaba las ideas de la madre de Offred, a la que no tomaba en serio. Por otra parte, están su madre y su mejor amiga, Moira, ambas activas feministas con las que Offred no se identifica plenamente. De hecho, Offred se muestra resentida con su madre en diferentes aspectos, llegando a ver paralelismos entre las marchas en que quemaba pornografía y los discursos sobre libertad de las Tías, un hecho mediante el que Atwood parece denunciar la forma en que el movimiento feminista forjó alianzas con sectores conservadores de la política estadounidense (Villegas López, 1999, pág. 314). En el contexto de la política del presidente Reagan y de la ultraderecha estadounidense, Offred y su madre representan los dos construcciones de mujer que predominaban en el imaginario colectivo en esa época: la narcisista, o «mujer negativa», la madre de Offred, que participó en movilizaciones a favor del aborto y de la liberación sexual de la mujer; y la moral, o «mujer positiva», la propia Offred, que atiende a las necesidades del régimen (Villegas López, 1999, pág. 311). Durante el transcurso de la historia descubrimos que, mientras Luke continúa en paradero desconocido, la madre de Offred acabó en las colonias y Moira en Jezebel.

Offred es, sin lugar a dudas, un personaje complejo y lleno de contradicciones. Nada de lo que pudiera haber pasado en su vida anterior podría hacernos creer que apoyara la instauración del régimen de Gilead, donde es claramente infeliz, pero al mismo tiempo la novela muestra su pasividad frente a los avances del nuevo estado teocrático en sus inicios y el conformismo en que se instala una vez comienza su relación con Nick. Offred se nos presenta, no obstante, fuerte, intentando distanciarse de Gilead mientras construye su propia subjetividad y se refugia en su identidad, que guarda con celo. Como describe Espido Freire, cuando nos adentramos en los universos creados por Atwood es «como si, tras la liebre blanca, nos hubiéramos introducido en un universo paralelo, en una realidad con normas crueles y propias, sus personajes poseen una consistencia especial, una densidad mucho más pesada, que hace que caminen por la historia como si fueran seres normales. Si al kilo de plomo le brindáramos la apariencia de cien gramos de pluma, daríamos con la fórmula alquímica

que les permite ser al mismo tiempo gráciles e inamovibles, serenos y atroces» (Freire, 2009, pág. 91).

### **3.1.3. Interpretaciones de la obra. La importancia del discurso para la (re)construcción de la realidad.**

Si bien nos detendremos a analizar el lenguaje que emplea la obra original con mayor detenimiento al estudiar la traducción de Elsa Mateo Blanco en relación con *The Handmaid's Tale*, merece la pena sacar a relucir, aunque brevemente, la importancia del cuidado discurso del que hace gala Atwood. Y es que nuestra autora no es ajena al poder subversivo de las palabras, como también hace ver en el libro cuando a las mujeres se les prohíbe leer y escribir. Offred, prisionera de Gilead en la casa del Comandante, se refugia en el lenguaje, y es ahí donde reside su poder. Solo hay dos discursos posibles, subversión o régimen, y es a través de su monólogo interno que Offred realiza una construcción de su identidad e interpreta el mundo.

Como explica Howells, el lenguaje de *The Handmaid's Tale* es, en apariencia, simple y económico; no obstante, Atwood se hace valer de recursos del imaginario poético para aplicarlos a su ficción, además de hacer gala de la capacidad de escribir en diferentes estilos, construyendo un discurso sutil, pero de gran fuerza (Howells, 1994, pág. 69). Entre las diferentes variedades diafásicas podemos distinguir tres: por una parte, el estilo directo de Moira y de la madre de Offred, en línea con el discurso de la protagonista en sus detalles coloquiales; por otra parte, el discurso oficial de Gilead con la Biblia como intertexto, incluyendo el discurso adoctrinador de las Tías y otros discursos que censura y de los que se apropia; y, por último, el discurso academicista de Pieixoto en las Notas históricas (Howells, 1994, pág. 69).

Al final del libro Atwood añade un apéndice que, como ella misma afirma, le debe mucho a *1984*: las Notas históricas, un relato en que Gilead se ha convertido en un simple tema de análisis para los académicos (Atwood, 2005, pág. 338) y en que se analiza esta construcción dialéctica de Offred en retrospectiva. La relevancia de este último texto es de gran importancia, no solo porque confirma que Gilead no es más que un lejano recuerdo, sino porque se nos presenta como herramienta crítica para evaluar los avances de la sociedad del año 2195 a través del análisis que hacen del relato de Offred. Es en esta última sección donde descubrimos que los capítulos anteriores son una transcripción de cintas grabadas por Offred, a modo de palimpsestos, que dejó

escondidas tras escapar de casa del Comandante, y que han sido editados y ordenados por el propio Pieixoto. Una vez más, asistimos a la historia de Offred a través del filtro de lo masculino.

Pieixoto constituye una voz masculina que intenta imponer su interpretación «objetiva» de la historia de Offred, una objetividad que se pone en entredicho a través de una intervención en la que intercala bromas sexistas dirigidas a la moderadora con comentarios en que demuestra su simpatía por los arquitectos sociales de Gilead (Howells, 1994, pág. 66) y desdeña los esfuerzos de grupos disidentes como *The Underground femaleroad*. En general, sus intereses están en línea con las políticas de poder masculinas tradicionales (Howells, 1994, pág. 66), aspirando a una narrativa histórica global, lo que no le permite apreciar la historia de sufrimiento y adversidades de la protagonista (Howells, 1994, pág. 67). Pieixoto, de hecho, lamenta la mirada predominantemente femenina de Gilead que ofrece Offred, que se centra en las experiencias de las mujeres del país y no en la vida pública del estado y del gobierno, debido a que, dice, Offred carece del instinto de un «reportero» o de un «espía» (Howells, 1994, pág. 48), cuando realmente lo que nuestra protagonista está haciendo es dar voz a todas las mujeres a las que Gilead ha silenciado, que lo convierte en un discurso más válido todavía. Howells añade que los juicios de valor de Pieixoto dificultan que el lector se distancie de la interpretación de la narración original de Offred como algo que pertenece, exclusivamente, al pasado, sino que permite que esta se lea como algo que realmente presenta una amenaza también para el futuro (Howells, 1994, pág. 52); el nuestro es el cuarto y último periodo temporal de la novela, en el que hemos de extrapolar las vivencias de Offred antes, durante y después Gilead.

Si bien el discurso de Offred se nos presenta mediado a través de Pieixoto, el discurso de Gilead aparece a su vez mediado a través de Offred, necesario para construir su identidad a través del lenguaje desde la oposición. Curiosamente, las reflexiones acerca de la labor del autor que hace Atwood en *Negotiating with the dead* pueden aplicarse también al relato de nuestra protagonista. Así, Atwood afirma que la escritura encuentra su motivación en la mortalidad, ya sea por miedo o por fascinación, trayendo algo de entre los muertos (2002, pág. 156), algo que hizo ella como autora al dar voz a Offred y algo que hacemos nosotros al reencontrarnos con Offred y descubrir que, siglos después, ya no hay nada que podamos hacer por ella.

En la década de los 80, afirma Capperdoni, el feminismo puso el foco sobre el lenguaje como artefacto para desafiar las estructuras de la sociedad patriarcal, una herramienta a través de la cual liberar las vidas de las mujeres (Capperdoni, 2007, pág. 252). El lenguaje, afirma Leonardi, es una poderosa herramienta no solo para reflejar las actitudes sociales de los hablantes, sino que para moldear la realidad (Leonardi, 2007, pág. 42). Atwood medita también sobre cómo el escribir tiene que ver con la oscuridad, y el deseo de iluminarla, y de rescatar algo desde las tinieblas hacia la luz (2002, pág. xxiv), algo que hace Offred al recuperar sus recuerdos y vivencias para su interlocutor ideal. Esa oscuridad también la ejemplifica Villegas López al afirmar que el punto de vista de la historia, como suele ocurrir en las novelas de Atwood, es el de la víctima y no el del verdugo (1999, pág. 329), algo que comparte Laflen al clasificar *The Handmaid's Tale* como narrativa de esclavos de ficción, considerando que la finalidad de Atwood es dar voz a una historia reprimida (2007).

Esta metáfora, la del esclavo y el amo, tiene una fuerte tradición en el pensamiento feminista. Beauvoir explica en *Le deuxième sexe* que la relación hombre-mujer es igual a la del amo-esclavo. De la mujer depende que el hombre (heterosexual) satisfaga sus deseos sexuales y su anhelo de posteridad, algo que vemos claramente reflejado en *The Handmaid's Tale*, de la misma manera en que amo y esclavo están unidos por una necesidad recíproca que el amo no admite y que tampoco libera al esclavo, que interioriza esta necesidad (de Beauvoir, 2011, pág. 9). Esta metáfora a la que recurre Beauvoir tiene, asimismo, su origen en la concepción fenomenológica de Hegel, reinterpretada desde su propio existencialismo y que sirve para relatar la forma en que este esquema amo-esclavo es situacional y que, en el momento en el que el esclavo se desplaza de su situación, el amo queda igualmente desplazado, sus identidades han cambiado (Romero Pérez, 2011, pág. 343). Ser mujer no es un resultado biológico, sino fruto de las relaciones sociales (Mavrikakis, 2015, pág. 27), y es que, volviendo a Beauvoir, «On ne naît pas femme: on le devient» (1950, pág. 13).

En nuestro libro se ve a primera vista, tal y como denuncia Beauvoir, que cualquiera puede ver que la humanidad se divide en dos categorías con ropa, cuerpos, movimientos, intereses y ocupaciones diferentes de forma sorprendentemente obvia (2011, pág. 4). La humanidad, en nuestra novela, está formada por hombres, y son los hombres los que definen a la mujer en relación a él, porque las mujeres no son autónomas (2011, pág. 4), son lo superfluo frente a lo necesario (2011, pág. 5). De las

mujeres de Gilead se espera, como de tantas otras a lo largo de la historia, que sean invisibles (Pankhurst, 2018, pág. 120). La desgracia de las mujeres, explica Beauvoir, algo que se puede aplicar a las mujeres de Gilead, y a las Criadas en particular, es que están biológicamente destinadas a perpetuar la vida, mientras que a sus ojos la vida en sí no aporta razones para ser, algo más importante que la vida en sí misma (2011, pág. 76). Algo que Beauvoir apunta también describe en *Le deuxième sexe* y que se puede extrapolar a Gilead es que para los hombres el amor no es más que una ocupación, mientras que este es el centro de la vida de las mujeres: (2011, pág. 699) sea como cuidadoras, las Marthas; como esposas, las Esposas; vientres de alquiler, las Criadas; o prostitutas, las mujeres de Jezebel.

A lo largo de la obra, Offred repite la letanía «I compose myself», haciéndonos ver la forma en que ella construye su imagen e identidad en sus propios términos (Laflen, 2007). Cuando se «compone», también se presenta como algo «hecho, no nacido», haciendo referencia a las palabras de Beauvoir (Villegas López, 1999, pág. 359). Villegas López traza así una conexión entre el pensamiento de Offred y Hélène Cixous, feminista radical francesa de la segunda ola con gran influencia sobre el desarrollo de la traducción con perspectiva de género, especialmente en Canadá, relacionando la enunciación de un discurso propio como paso necesario en el proceso de emancipación femenina, oponiéndose al lenguaje autoritario de Gilead desde su marginalidad (1999, pág. 328).

Un apunte interesante que hace Laflen con respecto al lenguaje del poder de Gilead en el régimen es el uso de écfrasis. La écfrasis es un término de origen griego que se aplica en descripciones verbales de representaciones visuales, lo que en este caso sería écfrasis «nocional» (Laflen, 2007). De la misma forma en que el lenguaje forma parte de una cultura, y la cultura comprende las normas sociales de una sociedad (Reiss & Vermeer, 2013, pág. 24), su expresión tiene también lugar a través del lenguaje visual, más concretamente en la representación visual de la mujer y la conexión de estas representaciones con la ideología dominante. Incluyendo ejemplos dentro de la narración como las comparaciones entre feministas y las Tías, de las Criadas con lecheras holandesas, o del acto del rezo en imágenes grabadas en madera; las imágenes de las mujeres, estéticamente, no solo refuerzan la segregación social con respecto al hombre al que pertenecen, sino que se conforman una representación ideal de la feminidad en cada caso y nos remite al pasado doméstico de la cultura occidental. Las

Marthas, cuyo nombre proviene de la figura bíblica de Martha, van de verde; las Esposas van de azul, lo que nos remite a la Madonna; las niñas van de blanco, indicando virginidad; las viudas van de negro, y las Criadas van vestidas de rojo, unos hábitos que las sexualizan y cosifican (Laflen, 2007).

En última instancia, el individuo último en interpretar una obra es el lector. Si bien nos adentraremos en la figura del traductor como lector en el análisis de la traducción, es importante hacer mención al hecho de que ninguno de los discursos a los que se acaba de hacer referencia tendría valor si no estuvieran a su vez mediados por el público meta. Las múltiples lecturas que potencialmente puede tener una historia es algo a lo que Atwood tampoco es ajena; ella misma habla sobre la forma en que un libro puede sobrevivir a su autor, y no de forma estática, sino dinámica, porque cada generación recrea su contenido y encuentra nuevos significados (2002, pág. 50). El análisis traductológico con perspectiva de género es, ante todo, una de las posibles formas de aproximarse a este escrito de Atwood, que en absoluto pretende una reducción de su obra o de sus aportaciones. El lector no solo interpretará el significado, continúa Atwood, sino que habrá de procesar el significado del lenguaje en su contexto (2002, pág. 111), ya sea este el contexto de la obra, del individuo o del momento histórico. Si bien esta novela puede tener lecturas en cuanto a distopía, autobiografía ficticia o historia de amor, en cuanto a novela feminista, *The Handmaid's Tale* está indignando e inspirando a toda una nueva generación de mujeres con la forma en que denuncia la apropiación de textos religiosos con fines misóginos y la difusión de la mentalidad patriarcal (Chakrabarti, 2018, pág. 174).

#### **3.1.4. La traductora de la obra: Elsa Mateo Blanco**

Como afirma von Flotow, ninguna obra literaria o audiovisual puede viajar sin ser traducida (Flotow, 2011, pág. 256) y, si no fuera por Elsa Mateo Blanco, ni *The Handmaid's Tale* como obra ni Atwood como autora habrían llegado a sus lectores en España, siendo esta la primera traducción de una obra de la canadiense publicada en nuestro país. Desafortunadamente, el tópico se va a cumplir y a la traductora no va a poder dedicársele el mismo espacio que a la autora por falta de material bibliográfico disponible. Leonardi se hizo ya eco de situaciones como esta, explicando que la falta de información bibliográfica sólida sobre las vidas personales y profesionales vuelve difícil alcanzar un entendimiento más profundo de su trabajo y competencia en traducción (Leonardi, 2007, pág. 24).

La única fuente de datos, en nuestro caso, es la base de datos de libros editados en España del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. A pesar de que dicha base de datos no permite realizar consultas sobre traductores, una búsqueda sencilla del nombre de la traductora nos permite echar un vistazo sobre sus publicaciones literarias en España. No obstante, ha de tenerse en cuenta que puede haber publicado traducciones en otros países, y trabajado en traducciones con otros fines, como audiovisuales (p. ej.: películas, anuncios para la televisión, etc.) o técnicas (desde contratos a hojas de consentimiento informado), lo que no aparecería como parte de este registro.

En total se han publicado 48 traducciones de Elsa Mateo Blanco, sin contar las reediciones, entre los años 1980 y 2008, todos ellos del inglés, con un pico de publicaciones en 1991 y 1993, con 6 traducciones publicadas cada año. No obstante, en 10 de los años del período no se publicó ninguna traducción a su nombre, sobre todo en los 2000.

El 37 % de los libros que ha traducido Elsa Mateo Blanco fueron escritos por mujeres, y el 63 % por hombres. Asimismo, no parece haberse dedicado a ningún autor en concreto. Los autores han sido, en su mayoría, variados, habiendo solo tres que ha traducido en dos ocasiones, y uno en tres ocasiones y otro en cinco ocasiones. La nuestra, por su parte, es la única traducción que la traductora ha hecho de una obra de Atwood. Los temas sobre los que ha traducido también varían. Siguiendo la clasificación de la base de datos de libros editados en España, se ha dedicado a 14 temas diferentes, algunos de los cuales solo ha traducido una vez, como por ejemplo narrativa romántica o libros de cocina. Destacan la ficción, con 19 títulos, los libros sobre literatura, siete títulos, los libros infantiles, seis, y las biografías, cinco.

Puede que merezca la pena apuntar en esta sección una idea de Gibilisco, que explica que las editoriales no son, en general, partidarias de novelas que se salgan del molde y con muchas notas explicativas, de forma que no resulten demasiado complicadas para el lector medio, y que favorezcan lecturas fluidas que lleven al desenlace final de forma rápida (2015, pág. 9). Esto podría explicar la naturaleza de *El cuento de la criada* (sin notas del traductor, por ejemplo), teniendo en cuenta que, aunque sea su nombre el que aparece en los créditos, el traductor de una obra a veces tiene poco que decir de lo que será la traducción publicada de una obra. Asimismo, cabe

destacar que dos de los primeros textos que estudian el fenómeno de la traducción feminista en España fueron publicados por África Vidal Claramonte en 1995 y 1998 (Brufau Alvira, 2011, pág. 184), por lo que también es posible entender que esta era una rama inexistente al menos en España que no pudo tener como tal influencia sobre la traducción de forma directa, aunque no es excluyente de una inquietud, conciencia o sensibilidad feminista por parte de la traductora.

En el caso que nos ocupa, desconocemos el contexto en que se llevó a cabo la traducción y, siguiendo la teoría de Vermeer y Nord, también su *escopo*: la persona que inició el proceso, seleccionó a la traductora, con qué motivación se la seleccionó a ella y qué motivación tuvo ella para aceptar el encargo, qué instrucciones se le dio, qué circunstancias temporales y materiales rodearon la elaboración de la traducción (plazos, tarifas), etc. (Nord, 2016, pág. 30). Asimismo, la traducción bien podría haber sido editada en profundidad sin que el nombre del editor o editora aparezca en los créditos, como parece haber pasado con las reediciones de *El cuento de la Criada*. Una vez más, solo nos es posible elucubrar, pero aprovechemos este espacio para celebrar la obra de todos aquellos traductores silenciados que tanto han hecho por expandir los horizontes literarios en nuestro país.

### **3.2. Breve introducción a la historia del feminismo y los feminismos en la actualidad. Feminismo en España.**

#### **3.2.1 Conceptos clave: feminismo y género**

Pero ¿qué es el feminismo? Siendo un concepto sobre el que siguen corriendo ríos de tinta y cuya actualidad y pertinencia demuestran demostraciones ciudadanas como las del pasado 8 de marzo en la huelga feminista a nivel estatal, llama la atención que no exista en muchos estratos de la sociedad acuerdo sobre su significado y ámbito de aplicación. En resumidas cuentas, el feminismo no es más que el reconocimiento de que la discriminación basada en el género ha de ser desafiada (Pankhurst, 2018, pág. 2). No obstante, sobre la base de esta definición, surgen voces discordantes que se preguntan el porqué de la palabra *feminismo* en primer lugar. Importantes figuras actuales, como Chimamanda Ngozi Adichie, defienden que definirse como alguien que cree en los derechos humanos no es lo suficientemente específico. Si bien el feminismo forma parte de la lucha por la igualdad, considera que la expresión *derechos humanos* niega la particularidad y especificidad del problema del género, como si no fueran las mujeres a las que se ha excluido durante siglos, y el término *feminismo* contribuye a visibilizar este problema (2014, pág. 41), a pesar de las asociaciones negativas que el término puede haber adquirido durante su historia (2014, pág. 11), con el fin también de despojarlo de estas asociaciones. Un largo bagaje desde que Hubertine Auclert empleara por primera vez el término feminismo en 1880 a través del cual la palabra ha ido acumulando matices mientras se adaptaba a los nuevos tiempos y a las nuevas luchas (Brufau Alvira, 2009, pág. 144).

*Feminismo* y *femenino* no son, asimismo, términos equivalentes, puesto que lo femenino no lleva consigo una actitud feminista, de la misma forma en que el feminismo no implica necesariamente lo femenino, sino que abarca diferentes concepciones de género. El feminismo distingue entre el género femenino como construcción social y el sexo femenino como las diferencias biológicas del sexo (Leonardi, 2007, pág. 108), lo que nos lleva a presentar otro concepto clave: el de *género*. La revista *Puntoycoma*, elaborada por lingüistas españoles en las instituciones europeas, da cuenta del debate público con respecto al uso de este término, que aunque inicialmente se limitara al ámbito de la gramática, terminó por ser aceptado en su nueva acepción. Este debate dio lugar al empleo del término *género* en la Ley orgánica sobre violencia de género, que recoge en «su explícita y exhaustiva exposición de motivos, la

discriminación positiva en la que se basa la lucha contra la “violencia de género”» (PUNTOYCOMA, 2004). La Fundéu confirma que el término *género* puede emplearse «en relación con las convenciones y funciones socioculturales que se asocian a ciertas características sexuales», acepción que también recoge el Diccionario académico, a pesar de que *género* se había venido reservando para la categoría gramatical, mientras que *sexo* «sexo alude en general a la condición de los seres vivos por la que se distingue el macho de la hembra. A la vista de la definición dada, el uso de género como mero sinónimo de sexo es impropio» (Fundéu, 2016).

### 3.2.2. *Una genealogía feminista a través de «olas»*

La «desigualdad histórica de las relaciones de poder entre el hombre y la mujer», así como «la discriminación generalizada contra la mujer en los sectores tanto público como privado» constituyen un problema que «no se limita a una cultura, región o país en particular, ni a grupos específicos de mujeres dentro de una sociedad», afirmaba un informe de 216 páginas elaborado en 2006 por la Organización de las Naciones Unidas (ONU, 2006, pág. iv). Siete años más tarde, un informe de la Organización Mundial de la Salud destacaba que la violencia contra la mujer es «un problema de salud global de proporciones epidémicas» (OMS, 2013).

A pesar de que las mujeres han luchado y hecho campaña por sus derechos a través de los siglos de una forma u otra (Gutiérrez Esteban & Luengo González, 2011, pág. 336), la historia del feminismo dentro de la sociedad occidental tiende a enmarcarse en «olas», entendiéndose estas como estadios de lo que se considera la genealogía del feminismo<sup>234</sup> (Restrepo, 2016, pág. 2).

---

<sup>2</sup> «Para el movimiento feminista contemporáneo el restablecimiento de los vínculos genealógicos es una estrategia política que ha permitido recuperar los legados de las mujeres, visibilizar sus aportes en todos los ámbitos, identificar la opresión femenina en perspectiva histórica, poner los acentos en el significado que ha tenido lo ocurrido en cada momento histórico, desde la mirada de las mujeres, y visitar el pensamiento y la acción política feminista desde su aparición» (Restrepo, 2016, pág. 2).

<sup>3</sup> «Comme c'est le cas dans presque toutes les pratiques d'opposition politique et de résistance minoritaire, le féminisme souffre d'une méconnaissance chronique de sa propre généalogie. Il ignore ses langages, oublie ses sources, efface ses voix, perd ses textes et ne possède pas la clé de ses propres archives. Dans les Thèses sur le concept d'histoire, Walter Benjamin nous rappelle que l'histoire est écrite du point de vue des vainqueurs. C'est pourquoi l'esprit du féminisme est amnésique. Ce à quoi Benjamin nous invite, c'est à écrire l'histoire du point de vue des vaincus. C'est à cette condition, dit-il, qu'il sera possible d'interrompre le temps de l'oppression» (Preciado, 2014).

<sup>4</sup> En el presente trabajo se presentarán los periodos anglosajones, puesto que es también una demarcación que se ha empleado en España, pero merece la pena mencionar que la primera ola en España se suele

La primera ola se relaciona, especialmente, con las campañas para la obtención del voto femenino, un período que abarca desde el siglo XIX hasta la década de los años 30 del siguiente siglo. En esta época, las mujeres ganaron visibilidad en la vida pública y plantearon abiertamente temas como la igualdad salarial, la educación, el derecho a la propiedad dentro del matrimonio, el control de la fertilidad, la sexualidad, la violencia doméstica o el divorcio. (Pankhurst, 2018, págs. 2-3). Esta ola se correspondería con lo que Gutierrez Esteban y Luengo González denominan Feminismo Moderno, que tendría sus raíces en los movimientos de mujeres que se remontan a la Revolución francesa de 1789 y aboga por la libertad tanto de hombres como de mujeres y por la abolición de tradiciones, leyes y actividades que supongan un obstáculo para alcanzar la igualdad de derechos y oportunidades (2011, pág. 336).

El alcance de la segunda ola es de alrededor de 20 años, comenzando en la década de los 60 hasta alrededor del 1985, año en que Margaret Atwood publicó *The Handmaid's Tale* y el momento en que la traducción de Elsa Mateo Blanco vio la luz (1987). Por esta razón, esta época es de especial relevancia para nuestro estudio. Esta ola se caracteriza por la resistencia al resurgir, durante la década anterior, de la imagen de la mujer como persona dedicada de forma exclusiva al hogar y a su familia, lo cual a su vez fue una respuesta a los avances conseguidos por el movimiento feminista durante la Segunda guerra mundial. No obstante, en esta ocasión, el foco de atención se puso sobre la situación económica y personal de las mujeres, dando lugar a la creación de comunidades feministas (Pankhurst, 2018, pág. 3). Esta ola sentó las bases del Feminismo Contemporáneo, fundamentado en teorías marxistas, cuya concepción de la sociedad es un sistema de sexos y clases sociales, lo que fomenta el estudio del papel de las mujeres en organizaciones políticas y el desarrollo de movimientos propios de liberación (Gutiérrez Esteban & Luengo González, 2011, págs. 336-337).

Es por ello que, a partir de esta época, se habla de «feminismos» y no del feminismo «como un solo movimiento o una sola corriente de pensamiento» (Gutiérrez Esteban & Luengo González, 2011, pág. 339). A partir de la década de los 80 se produce lo que Gutierrez Esteban y Luengo González califican de «escisión» dentro del

---

situar en el siglo XVIII, la segunda en el XIX (junto con el sufragismo), y la tercera a partir de mayo del 68 (Brufau Alvira, 2009, pág. 149).

feminismo como consecuencia de los nuevos modelos de interpretación de la teoría feminista, surgiendo así diversas corrientes entre las que cabría destacar el feminismo lesbiano, el psicoanalítico, el posmodernista, el estructural y el de la diferencia (2011, pág. 337), este último con gran repercusión en las teorías de traducción y género con referentes como Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous<sup>5</sup>. Este feminismo se basa en la diferencia sexual en contraposición al feminismo de la igualdad, cuyo fin es equiparar a las mujeres con los hombres. De acuerdo al feminismo de la diferencia, el feminismo de la igualdad se instala dentro de la dinámica de la dominación masculina en lugar de centrarse, como lo hace el feminismo de la diferencia, en las contradicciones internas de los sistemas de pensamiento predominantes (Gutiérrez Esteban & Luengo González, 2011, págs. 337-338).

En España, cuya carta magna aprobada en 1978 prohibía la discriminación por razones de sexo y permitía el comienzo de una legislación igualitaria, Romero Pérez habla de estos feminismos como complementarios, si bien diversos (2011, pág. 341). «La creciente evolución del estatus social y político de las mujeres desde que se comenzaron a plantear los derechos de ciudadanía básicos, en los primeros momentos de la transición a la democracia, es uno de los hechos más relevantes de la sociedad española de finales del siglo XX» (2011, pág. 350). La autora clasifica estos feminismos en dos grandes grupos: el feminismo de lo urgente y de lo importante. El feminismo de lo urgente, en el que destacan Cèlia Amorós y Amelia Valcárcel (2011, pág. 342) fue el que emprendió la tarea de intentar, dentro del feminismo de la igualdad, conseguir mejoras sociales (2011, pág. 341). Algunos de los hitos de esa época fueron la Ley del Divorcio de 1981, la ratificación de la CEDAW (Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer) en 1984, la primera ley del aborto de 1985 (en base a tres supuestos) o la entrada gradual de las mujeres en las fuerzas armadas a partir de 1988 (Público, 2018). El feminismo de lo importante encauzó su trabajo en la agrupación de mujeres para analizar las diferencias sociales de género y desarrollar la sororidad dentro del feminismo de la diferencia (Romero Pérez, 2011, pág. 341). Este último tipo de feminismo forma parte de la corriente más amplia que es

---

<sup>5</sup> Autoras ampliamente citadas en títulos como *Translation and Gender* (von Flotow, 1997) y *Gender and Translation* (Simon, 1996), entre otros, también denominadas «la santísima trinidad del feminismo francés» (Penrod, 1993, pág. 41)

el feminismo radical, nacido en la década de los 60 en los Estados Unidos y que aspira a eliminar de raíz las desigualdades sociales causadas por el patriarcado cuestionando la existencia misma de géneros (Sardà, 2018).

La tercera ola, por su parte, se asocia con la última década del siglo XX y la primera década del siglo XXI. La liberación sexual de las mujeres y la puesta en valor de su individualidad se pusieron en el punto de mira, pasando estas de ocupar una posición de víctima a reclamar una mayor agentividad. Asimismo, se cuestiona activamente la imagen de la mujer construida en la sociedad, y se ponen de manifiesto las diferencias entre las mujeres de diferentes orientación sexual, clase o raza (Pankhurst, 2018, págs. 3-4).

### **3.2.3. Los feminismos en la actualidad. Cuarta ola**

En la actualidad estaríamos inmersos en la cuarta y última ola hasta el momento. Esta ola, se pone, a menudo, en entredicho, puesto que hay voces que argumenta que en realidad esta es una época posfeminista, y que el feminismo ya no es relevante dados todos los logros alcanzados. Trazando paralelismos con el poscolonialismo y el posestructuralismo, admiten que las desigualdades de género están perpetuadas, pero construidas de forma diferente. Es por ello que, indica Pankhurst, el concepto de «interseccionalidad» constituye el elemento central de esta cuarta ola, puesto que pone de relieve la forma en que los problemas de género están también ligados a otras formas de privilegio (2018, pág. 4).

Si bien las mujeres han descubierto que pueden llegar a tenerlo todo, afirma Pankhurst, también se han dado cuenta de que no siempre, ni al mismo tiempo, ni en las mismas condiciones que los hombres (2018, pág. 112). Un mundo en el que se ha alcanzado la igualdad de forma plena es aquel en que el poder, las responsabilidades y las oportunidades se comparten entre hombres y mujeres, puesto que el feminismo no puede ser aislado de la política, la economía y de los derechos humanos en ninguna parte del mundo (Chakrabarti, 2018, pág. 194). A pesar de que en occidente algunas de las más obvias actitudes o costumbres machistas hayan desaparecido, otras siguen impregnando nuestra sociedad de forma acumulativa, promulgando la cultura de la desigualdad y sexismo socializados (Pankhurst, 2018, pág. 286).

Dentro de esta ola, iniciativas como el proyecto *Everyday Sexism* ('sexismo cotidiano' Laura Bates en *The Guardian*, 2013-2017, *Everyday Sexism*, 2016;

*Mysogination*, 2018) ponen el foco sobre la multiplicidad de formas en que la mentalidad patriarcal subyacente se revela a través de resquicios en la sociedad occidental. Partiendo de los testimonios de lectores y el análisis de ejemplos en la cultura popular, la autora afirma que los argumentos que permiten mantener el *statu quo* no se ponen en entredicho porque están grabados en la conciencia social, y que cuando estas letanías se analizan de forma aislada es cuando se descubren los problemas que plantean (2018, pág. 2). El sexismo casual y la desigualdad fundamental que experimentan las mujeres estarían, por tanto, conectados, puesto que no existe una frontera entre los micromachismos y el sexismo como tal (Pankhurst, 2018, pág. 176).

Obras como la de Shami Chakrabarti (2018) presentan una visión global de la situación de la mujer en diferentes partes del mundo en los ámbitos social, político, familiar y religioso. Chakrabarti expone la manera en que la desigualdad de género puede que sea uno de los mayores abusos a los derechos humanos del planeta tanto en los países en vías de desarrollo como en el primer mundo, un *apartheid* que no se limita ni a un país ni a un periodo histórico (2018, pág. xii).

Dentro de nuestras fronteras, datos como los oficiales sobre violencia de género en España confirman que, desde el 1 de enero de 2003, 976 mujeres han sido asesinadas a manos de sus parejas o exparejas, 47 de ellas solo en 2018 (El País, 2019). La huelga feminista del 8 de marzo de 2018 y el debate nacional que generó (El País, 2018), la formación del gobierno con más ministras del mundo y las discusiones acerca de si su denominación habría de ser «consejo de ministros» o «consejo de ministras» (eldiario.es, 2018), o la bajada del impuesto a productos de higiene íntima femenina como productos de primera necesidad (RTVE, 2019) son solo ejemplos recientes de la repercusión del movimiento feminista en nuestro país. Asimismo, producciones culturales como la revista *Píkara Magazine* (2010-actualidad) o el creciente asociacionismo (Público, 2018) demuestran no solo la necesidad, sino el interés, de tratar los temas del feminismo en plazas públicas y de forma abierta y colaborativa.

El poder de la cultura para reforzar o revolucionar las actitudes sociales y políticas, afirma Chakrabarti, no ha de ser infravalorado, y menos aún por la manera en que esta tiene efecto sobre los más jóvenes (2018, pág. 42). En general, las mujeres están infrarrepresentadas en la cultura popular, como demuestran estudios como el del Instituto Geena Davis en que se denuncia el hecho de que, en 2015, solo el 17 % de las

películas con más éxito estaban protagonizadas por mujeres, y que el tiempo de pantalla dedicado a mujeres era, si no igual, inferior en la mayoría de los casos (Chakrabarti, 2018, pág. 40). Recae, no obstante, sobre los medios de comunicación de ámbito político la responsabilidad de informar sobre las contribuciones de las mujeres en posiciones de poder, en ocasiones representadas de forma distorsionada o sesgada (2018, pág. 42). Y es que, tanto en las instituciones como en la sociedad, a las mujeres se las juzga por su apariencia<sup>6</sup>; hasta cierto punto, recalca Pankhurst, parece que la continuidad de las actitudes patriarcales hace que cuando las mujeres ocupan espacios tradicionalmente masculinos se vislumbre en sus comportamientos cierta osadía y se las incite a permanecer en los márgenes de forma que su influencia tienda a ser silenciada (2018, pág. 67).

Sin ir más lejos, datos de la Comisión Europea confirman que, si bien el 54 % de los ciudadanos de la Unión Europea cree que debería haber una mayor representación de mujeres en puestos de responsabilidad, el 17 % argumenta que las mujeres carecen de las cualidades necesarias para ocupar dichos puestos, el 34 % opina que a las mujeres no les interesa ocupar esos puestos, o el 35 % piensa que los hombres son más ambiciosos que las mujeres, un porcentaje que alcanza el 46 % en España. Asimismo, el 15 % de los españoles se opone a medidas legislativas que aseguren una representación paritaria. En 2016, el 29 % de los asientos en los parlamentos de países de los Estados miembro de la Unión Europea estaban ocupados por mujeres, mientras que las mujeres tenían representación en los consejos de dirección de empresas con cotización en bolsa de la Unión de un 23.3 % (2016).

Históricamente, la cultura, literatura, publicidad y propaganda política han concentrado sus esfuerzos en instar a las mujeres a realizar sus labores como esposas, mujeres e hijas. En 2015, las Naciones Unidas calculaban que, si se tenían en cuenta las labores del hogar y de cuidados junto con el empleo asalariado, las mujeres en países desarrollados trabajan 30 minutos más cada día y 50 minutos más cada día en países en vías de desarrollo (Chakrabarti, 2018, pág. 50), servicios que la sociedad siempre ha

---

<sup>6</sup> Véase a modo de ejemplo la portada del diario británico *Daily Mail* centrada en las piernas de Theresa May, primera ministra británica, y Nicola Sturgeon, primera ministra de Escocia, tras una reunión de alto nivel para discutir la situación política de Escocia y la Unión Europea en el contexto del *brexit* (The Guardian, 2017).

dado por sentado (Pankhurst, 2018, pág. 67). No obstante, se calcula que aún quedan 170 años para que se alcance la igualdad salarial entre hombres y mujeres (Chakrabarti, 2018, pág. 50).

La interseccionalidad a la que apunta Pankhurst y el desarrollo y crecimiento de los feminismos desde la época de los 80 han tenido especial incidencia en España en el surgimiento tanto del ecofeminismo como del feminismo de foco multicultural para hacer frente a los grandes problemas del mundo contemporáneo con el fin de ofrecer alternativas democráticas feministas (Romero Pérez, 2011, págs. 346-347). Asimismo, han surgido nuevos desafíos y voces que llaman a revolucionar el feminismo como la corriente transfeminista, consolidada al principio de este siglo, que considera que el origen de la presión patriarcal no son los géneros, sino que el sistema binario rígido de lo masculino y lo femenino y su asociación al sexo. Por ello se encuentra en contraposición directa al feminismo radical, ya que en lugar de abolir los géneros, su finalidad es que haya tantos géneros como infinitas identidades puedan existir (Sardà, 2018).

No obstante, como ya se ha mencionado, entendiendo que la obra original fue publicada durante la segunda ola, el análisis traductológico de género partirá del feminismo radical y del feminismo de la diferencia como corrientes ideológicas que enmarcaron esta producción literaria, y que a su vez tuvieron su mayor influencia en el desarrollo de la traducción con perspectiva de género en autoras como Luise von Flotow, Sherry Simon, Barbara Godard, o Susanne de Lotbinière-Harwood.

### **3.3. Evolución de la traducción con perspectiva de género. La escuela canadiense. La situación en España.**

La traducción con perspectiva de género es una corriente relativamente reciente dentro de los estudios de traducción que se sustenta en reflexiones postestructuralistas sobre los discursos del poder (colonialismo, capitalismo, etc.), su relación con la ideología y el impacto de esta última sobre la traducción. Adentrarse en la traducción con perspectiva de género, como ya se ha mencionado, es adentrarse en el análisis de la relación entre los actores del trasvase lingüístico, una especie de tira y afloja, consciente o inconsciente, entre texto, autor, traductor, cultura, lenguaje e ideología.

Para entender la traducción con perspectiva de género es imprescindible comprender el momento en que empezó a tomar forma, las críticas que ha recibido, el

contexto actual, sus limitaciones y sus posibilidades. Como corriente traductológica estrechamente relacionada con el desarrollo de los estudios de género, a su vez inmersa en la genealogía del feminismo que trazamos en la sección anterior, y en evolución constante, la traducción con perspectiva de género, se podría decir, no ha empezado a asentarse como disciplina hasta hace poco, ya fuera debido a su inmadurez o por el desinterés de los propios estudios de traducción. A pesar de las diferentes voces, tanto en sincronía como en diacronía, sobre el género y la traducción, el presente trabajo pretende partir de una tesis lo más simple posible, si bien, por supuesto, toda tesis en apariencia simple, siempre y cuando no busque el reduccionismo, deja abierta la posibilidad de un inmenso desarrollo. Esta tesis es que el lenguaje, como afirma Leonardi, es una poderosa herramienta que no solo refleja las actitudes sociales de sus hablantes, sino que también sirve para dar forma a la realidad (2007, pág. 42). Esto es algo que, de hecho, hace en primer lugar la protagonista de la novela con su diálogo interno en forma de monólogo, y diálogo externo en forma de grabación, y en última instancia la traductora, como agente habilitador para el público hispanohablante.

### ***3.3.1. El lenguaje feminista y los primeros contactos con la traducción.***

Todo trabajo sobre traducción y género que se precie incluye una referencia a la censura en la traducción inglesa de *Le deuxième sexe*. Hasta la publicación de su retraducción en 2011, por parte de Constance Borde y Sheila Malovany-Chevallier, no hubo versión inglesa que recuperara las omisiones y alteraciones de la traducción original de H. M. Parshley en 1954. En esta primera publicación, el traductor simplificó conceptos filosóficos clave y eliminó referencias históricas (Rowbotham, 2011, pág. ix), una concepción de la traducción que Borde y Malovany-Chevallier censuran. Ellas explican que su tarea como traductoras no es simplificar o readaptar el texto a una audiencia cambiante, sino encontrar la voz original y mantener su intención (2011, pág. xxi). La traducción de Parshley ha sido acusada de reflejar un fuerte posicionamiento ideológico, habiendo llegado a eliminar casi el doce por ciento de las citas de Beauvoir y borrando el nombre de 78 mujeres en el cuerpo del texto (Leonardi, 2007, pág. 23).

Los primeros feministas, explica Paul B. Preciado, filósofo y discípulo de Derrida, fueron hombres: la noción médica de feminismo, que se empleaba para describir a hombres anormales por haber perdido sus atributos viriles, fue recuperada por Alejandro Dumas hijo en uno de sus panfletos como término peyorativo para referirse a los hombres que simpatizaban con las mujeres que reclamaban el derecho a

voto (2014). En este mismo contexto fue, de hecho, cómo el término inglés *suffragette* fue a reemplazar el más moderado *suffragist* en Reino Unido, un insulto proferido por el periódico inglés *Daily Mail* que Emmeline Pankhurst adoptó como apodo con orgullo (Pankhurst, 2018, pág. 9). La apropiación por parte de colectivos minoritarios de términos originalmente ideados para degradarlos no es un hecho aislado, sino que no hace más que confirmar la importancia del lenguaje en la creación y consolidación de la identidad y como herramienta de empoderamiento, como en los ejemplos que ofrece Mavrikakis de *nigger* (negro) o *faggot* (maricón); algo que la autora defiende, asimismo, con el término *mujer*, que aboga por que se desligue de los sentidos de servidumbre a los que se asocia (2015, pág. 27) y que veremos a continuación a través del desarrollo del concepto de *écriture féminine* y más adelante con respecto al concepto de *otredad*.

El lenguaje femenino (o *en femenino*) es un término que se emplea en teoría feminista para hacer referencia a la creación de un lenguaje a través de la manipulación del lenguaje diario, visto como patriarcal por las feministas, a través del cual se pone de manifiesto la figura femenina (Leonardi, 2007, pág. 117). En la década de los 80, el feminismo se fijó en el lenguaje como campo en el que oponerse a la sociedad patriarcal y como lugar de liberación para las mujeres (Capperdoni, 2007, pág. 252). Estudiando la construcción del sujeto en el lenguaje, tres feministas francófonas se interesaron en poner de manifiesto la forma en que lo femenino era invisible en el lenguaje y la construcción de la mujer como signo de cambio en una economía patriarcal. Estas mujeres son Cixous, Kristeva e Irigaray (Capperdoni, 2007, pág. 252); mujeres, cabe destacar, que no se proclamaron representantes de un feminismo cultural extremo, sino que fue a través de la traducción de sus obras en el ámbito angloamericano cuando se las empezó a considerar como tal (Brufau Alvira, 2009, pág. 337). Influenciadas por las teorías del psicoanálisis de Lacan y poniendo el foco sobre la subjetividad femenina, lo que las autoras propusieron fue el desarrollo de una escritura femenina, puesto que en la estructura profunda del lenguaje la mujer, opinaban, ocupa el puesto del «otro» (Federici, 2011, págs. 365-366). La propia Cixous advertía en una de sus obras acerca de recelar del significante que pretende reconducir hacia la autoridad de un significado, puesto que los nombres en apariencia comunes son también nombres propios que rebajan la singularidad de la mujer y la apartan en la especie. Cixous continúa animando a su interlocutora a romper los círculos, a salir del alambrado del psicoanálisis, a dar la

vuelta y cruzar (1975). Este innovador enfoque bajo la perspectiva de la diferencia, que defendía la recuperación del lenguaje femenino primero reprimido por el patriarcado (Brufau Alvira, 2009, pág. 338), corresponde al enfoque discursivo (Brufau Alvira, 2009, pág. 271). Brufau Alvira, en su tesis de 2009, dirigida por África Vidal Claramonte, explica que las ideas de estas tres pensadoras son relevantes porque sacuden la noción de sujeto y la identidad con la que a este se le relaciona, retando, entre otros, al falocentrismo derrideano; y no solo eso, sino que van más allá y cuestionan, por primera vez, el significado mismo de la palabra *mujer* (pág. 272).

La emergencia de una teoría feminista de la traducción, con una cada vez mayor cantidad de traductores identificándose como feministas y produciendo trabajos teóricos sobre su práctica, se muestra inseparable de la diseminación del discurso feminista sobre la necesidad de reinsertar lo femenino en el sistema de lenguaje y representación patriarcal (Capperdoni, 2007, pág. 253). Luise von Flotow, en una de sus primeras obras sobre traducción y género, explicaba la dificultad de apuntar hacia teorías específicas que validaran la perspectiva feminista en traducción, y lo innecesario de hacerlo. No obstante, indicaba que, en general, se podría decir que la erosión de la autoridad del autor/original del postestructuralismo ya mencionado, y la deconstrucción del discurso, han sido de gran importancia, así como la revisión derrideana de conceptos clave en la filosofía occidental (von Flotow, 1991, pág. 80). Esta revisión llevó a las pensadoras feministas a reconceptualizar la traducción como proceso de reescritura en línea con la reconceptualización de Derrida del proceso de escritura como proceso constante de lectura, como escritura, y escritura, como lectura (Capperdoni, 2007, pág. 253). Asimismo, si bien la subversión de los paradigmas jerárquicos de la práctica traductora feminista toma la deconstrucción del discurso como punto de partida a través de Derrida y Foucault, además de las nuevas definiciones sobre autoridad textual, otro ámbito en que estas teorías dejaron su impronta sobre la traducción con perspectiva de género es la interdependencia entre la identidad del traductor y la textualidad, haciendo de la traducción una práctica con lugar a la negociación (Leonardi, 2011, pág. 381).

Las feministas en Quebec tuvieron, de hecho, conocimiento de primera mano de los debates lingüísticos y filosóficos al otro lado del Atlántico gracias al fácil acceso a los originales franceses (Brufau Alvira, 2009, pág. 303). De esta manera, las ideas de Cixous, Kristeva e Irigaray inspiraron a escritoras, pensadoras y, también, traductoras, para desarrollar, a partir de la *écriture féminine* de los textos de partida, lo que acabaría

denominándose como *woman-identified translation* de los textos de llegada (Brufau Alvira, 2009, pág. 331).

### **3.3.2. La escuela canadiense. Orígenes y conceptos claves en su desarrollo.**

#### **3.3.2.1. Les belles infidèles como base teórica**

La siguiente sección presentará brevemente a la escuela canadiense como iniciadora de la traducción con perspectiva de género. Si bien para entender sus orígenes el concepto de escritura femenina es imprescindible, es también importante comprender el contexto sociopolítico e histórico en el que se insertan. Además de surgir en un momento concreto dentro de la genealogía del feminismo, merece la pena destacar algunos otros momentos y conceptos clave en los estudios de género y en la propia tradición traductológica. Empezando por la concepción feminizante de la traducción y tomando impulso a través del postestructuralismo para desafiar el concepto de autoría y construir el de resistencia, la traducción con perspectiva de género forma también parte de un giro cultural en que comienza a cuestionarse la construcción del género como elemento cultural.

La carrera del epítelo *belles infidèles* es, indica Sherry Simon, extraordinariamente larga (Simon, 1996, pág. 10). Godayol explica que, de hecho, data de 1645, y fue empleado por Gilles Ménage para definir las traducciones de Nicollas Perrot d'Ablancourt. Esta es una expresión, continúa Godayol, que no solo juega con el sonido de las dos palabras, sino que pone de manifiesto la tranquilidad de la época con respecto a la fidelidad y la propiedad, el hombre y la mujer, el autor y el texto; la paternidad frente a la maternidad que es biológicamente obvia (Godayol, 2008, pág. 67) extrapolada al contenido de las traducciones.

La traducción es, de hecho, una actividad que históricamente se ha teorizado en términos de jerarquía de género, por lo que una reforma traductológica habrá de descomponer el vocabulario de dominación partiendo, aduce Simon, de quién es el sujeto traductológico. De esta forma, Simon se adentra en la idea de que la fidelidad solo puede entenderse si se considera la identidad del sujeto traductor y se entiende su área de responsabilidad como una doble autoría; no se trataría de descubrir, durante la traducción, la verdad oculta en el original, sino que de recrear la colección de condiciones discursivas del original (1996, pág. 13).

Lori Chamberlein, añade von Flotow, recabó las metáforas empleadas para describir la traducción los últimos siglos, una actividad que no hizo más que confirmar que *belles infidèles* es una entre otras metáforas como «violar el texto» que confirman las actitudes patriarcales en traducción (von Flotow, 1997, pág. 42). La mujer y la traducción, arguye Godayol, son espacios fronterizos, «el lugar de la diferencia», y su multiplicidad les otorga el poder de la diseminación y de la inaccesibilidad (2008, pág. 71). Las teorías derridianas, a pesar de valerse de este tipo de metaforizaciones de género, también atentan contra las relaciones de poder que presuponen dichas metáforas, y ponen, una vez más, el foco en la diferencia (2008, pág. 73). Así, Godayol se pregunta por qué ha sido posible teorizar sobre la traducción en términos de género, y nos remite al contrato entre autor y traductor en que este último ha de comprometerse a mantenerse fiel al original (2008, pág. 73). No obstante, para la traducción feminista, la fidelidad no ha de dirigirse ni hacia el autor ni hacia el lector, sino hacia el proyecto literario, un proyecto en que han de participar tanto autor como traductor (Simon, 1996, pág. 2).

### **3.3.2.2. Los orígenes en Quebec**

Si bien, como indica Leonardi, los orígenes de las prácticas de traducción feminista se pueden encontrar en los movimientos de protesta feministas de la Europa y Norteamérica de los 60 (2007, pág. 55), y si bien, como añade Santaemilia (2013, pág. 6), este ámbito de estudios puede haber estado latente incluso desde mucho antes, existe consenso en el sector sobre que los estudios de traducción feministas se originaron en Quebec, Canadá, en la década de 1980, como consecuencia directa de la escritura experimental en femenino que abogaba por deconstruir el lenguaje patriarcal dominante a través de la manipulación del lenguaje, visibilizando a la mujer. Este grupo de autoras, entre ellas Louise Bersianik, Nicole Brossard y Denise Boucher, trabajaba en estrecha colaboración con el grupo de traductoras feministas que las traducían, como Susanne de Lotbinière-Harwood, Barbara Godard y Luise von Flotow. Santaemilia continúa explicando que este fenómeno que hoy conocemos como traducción feminista, que como el propio feminismo ha continuado creciendo en su faceta interseccional en los estudios de género, fue el resultado del encuentro entre esta escritura femenina, la corriente postestructuralista y la segunda ola del feminismo, que dejó su impronta con términos como *diferencia*, *identidad* o *mujer*.

Inspiradas por las tesis de Beauvoir (von Flotow, 1997, pág. 5), que afirmaba que un bebé no nace mujer por tener órganos reproductivos femeninos, sino que se convierte en el concepto de mujer que tiene la sociedad en la que crece, ya que da forma a las expectativas que de una mujer se tienen, las traductoras feministas estudiaban el producto final de «mujer» en el lenguaje como reflejo y resultado de la educación y el condicionamiento que dicha sociedad había ejercido sobre ella, es decir, su género (von Flotow, 1997, pág. 5), un término que hace referencia a la construcción sociocultural de ambos sexos (von Flotow, 1997, pág. 5). La influencia, una vez más, de la segunda ola feminista fue de «vital importancia» para el desarrollo de la traducción feminista en Quebec gracias al empoderamiento que llevó a las autoras a desafiar a la autoridad e intervenir en el texto (von Flotow, 1991, pág. 81).

El movimiento de mujeres de los 60 y 70, explica la propia von Flotow, se centraba, de hecho, en dos aspectos de la diferencia de las mujeres: por una parte, mostrar diferencias de comportamiento basadas en estereotipos artificiales fruto del condicionamiento, que al ser artificiales podían minimizarse; y por otra, restar importancia a las diferencias entre mujeres, poniendo el foco sobre sus experiencias compartidas, trascendiendo culturas y uniéndolas en una sola fuerza política (von Flotow, 1997, pág. 6), una perspectiva no obstante criticada de etnocéntrica. Las iniciativas feministas de esta época despertaron un enorme interés en textos de mujeres de otras culturas, lo que llevó a poner de manifiesto que la literatura escrita por mujeres apenas se había traducido, y que lo que se había traducido había sido distorsionado por la traducción patriarcal (von Flotow, 1997, pág. 49).

Las mujeres, explica Leonardi, empezaron a traducir con la finalidad de construir redes de comunicación que penetraran el mundo masculino y les permitieran entrar en el ámbito público: la traducción feminista era sinónimo de comunicación y expresión de las ideas de las mujeres en su intento de alcanzar un estatus de igualdad con los hombres en la sociedad (Leonardi, 2007, pág. 54). Con una concepción del lenguaje no solo como herramienta de comunicación, sino que también de manipulación, las traductoras feministas empezaron a analizar el lenguaje patriarcal, a deconstruirlo (von Flotow, 1997, pág. 8). Para las traductoras de Quebec, desde su perspectiva de mujeres quebequenses dentro de la Canadá anglófona dominante, la rearticulación de la subjetividad femenina como traslacional constituyó el punto de partida desde el cual realizar una crítica del lenguaje, como Lobtinière-Harwood apunta

cuando afirmó que «soy traducción porque soy una mujer», una perspectiva que le permitió intervenir activamente en sus traducciones (Capperdoni, 2007, pág. 253).

Von Flotow explica que la traductora feminista, siguiendo la estela de las autoras feministas que traduce, se ha dado permiso para visibilizar su trabajo, discutir el proceso creativo en el que está inmersa y desafiar el propio concepto de autoridad (von Flotow, 1991, pág. 74), un intervencionismo deliberado por el que abogan, en su forma más explícita, traductoras como de Lotbinière-Harwood, concebido como herramienta de corrección de desigualdades sociales (von Flotow, 2006, pág. 17). Los tres (controvertidos) métodos que von Flotow propone con este fin son el *supplementing*, *prefacing/footnoting* y *hijacking*: el primero, la suplementación, relacionado con una intervención directa en el contenido del texto para subrayar lo femenino; el segundo, la incorporación de prefacios y notas a pie de texto, como actividad de reflexión mediante el que poner de manifiesto las consideraciones del traductor frente a tradición de que este permanezca oculto; y el tercero, el «secuestro», la interferencia activa del traductor en el texto (von Flotow, 1991, págs. 75-78). De esta manera, mediante el uso de elementos paratextuales, se desvela una relación dialógica entre autor y traductor, reconociendo la agentividad del proceso de traducción (Federici, 2011, pág. 360) que, no obstante, también convierte a la traducción en un producto más vulnerable a las críticas del gremio y puede generar la sorpresa del público general (Brufau Alvira, 2009, pág. 336).

### 3.3.2.3. *La resistencia y la autoría*

Como ya se ha mencionado, el desarrollo del enfoque feminista en traducción ha de entenderse dentro de corrientes postestructuralistas y deconstruccionistas, en el contexto de la segunda ola del feminismo, pero también inserto en una tradición teórica de invisibilización y subalternidad y como ejercicio dialógico en una reconcepción no solo del sujeto traductológico, sino que también del producto de traducción en que la ideología juega un importante papel. Este concepto, el de ideología, conoció su mayor desarrollo al albor de las tesis de Marx y Engels, que lo entendían como una representación distorsionada de la realidad de la que hacían uso las élites para proteger sus intereses materiales y políticos (Leonardi, 2007, pág. 36). La filosofía marxista, por tanto, concebía las ideologías en términos de lucha social en que los principios de dominación y resistencia eran clave, dos conceptos de tamaño importancia en la teoría feminista en traducción, donde las mujeres luchaban por obtener reconocimiento desde

su posición de traductoras (Leonardi, 2007, pág. 36). Visibilizar la traducción, reconocer al traductor como autor, cuestiona la individualidad del concepto de autoría, puesto que concibe a esta no como expresión del yo, sino derivada de una tradición cultural en un momento específico, explica Venuti en su teoría sobre domesticación y extranjerización (Venuti, 1995, pág. 311).

Barbara Godard acuñó, a este respecto, el término «womanhandling» (en oposición a *manhandle*, «trabajo manual», pero también «estropear») para referirse a la visibilización de la participación activa del traductor feminista como creador de significados (Godard, 1990, pág. 93). Von Flotow analiza las ideas de Godard sobre traducción y feminismo, que divide en dos elementos principales: por una parte, explica que la teoría textual postestructuralista y feminista conlleva el entendimiento de que no existen los originales. Ningún texto tiene un significado neutral o universal, puesto que lleva la marca de su autor, que es también la marca del contexto ideológico y cultural en que se produce, y es a su vez procesado por los lectores de forma que estos añaden su propio significado individual al texto. Por lo tanto, del trabajo de las traductoras feministas, en calidad de lectoras y agentes en la reescritura, trabajando en un contexto y cultura feministas, se espera que sea congruente con su contexto político y temporal (von Flotow, 1997, pág. 43). Godard, entonces, en la conceptualización que realiza de la traducción, añade una tercera dimensión al texto, que no solo opera entre dos idiomas, sino que actúa en la primera y en la segunda: el traductor hace que su traducción actúe en la lengua de llegada, dando vida al feminismo (von Flotow, 1997, pág. 44).

Al poner el foco en la construcción de significado a través de la traducción se cuestionan, asimismo, las teorías sobre nociones de equivalencia en traducción. Este constituiría, explica von Flotow, el segundo elemento de las teorías de Godard: la producción de textos «equivalentes» implica la reducción tanto el texto de origen como el texto de llegada y la producción de textos «in-diferentes», mientras que la traducción feminista tiene como objetivo la diferencia, llamar la atención al lector sobre la labor de la traductora en lugar de atenerse a los conceptos de fidelidad o equivalencia (von Flotow, 1997, pág. 44).

#### ***3.3.2.4. La intersección entre los estudios de traducción y los estudios culturales***

El género, como ya se ha explicado, es una construcción cultural; por lo tanto, cuando la traducción puso el foco sobre el rol del género en su campo, hubo de analizar

el acto de traducir, asimismo, en su vertiente de transmisión cultural. Como disecciona von Flotow, en cuanto a campos académicos interdisciplinarios, los estudios de género, como parte de estudios culturales, y los de traducción, cuando se unen, implican la intersección de otros tantos elementos: las diferencias de género culturales, la formulación y revelación de dichas diferencias en el lenguaje, su transferencia a través de la traducción a otros espacios culturales, etc. (1997, pág. 1).

O, como resume Sherry Simon, estudiar la traducción junto con la cultura es cuestionar los propios términos «cultura», «identidad» y «género» (1996, pág. ix). En la medida en que el traductor explicita su proyecto y construye una relación traductológica con el texto basada en principios éticos, la traducción, continúa Simon, puede considerarse exitosa. No obstante, ha de entenderse que estos principios habrán de enriquecer el proyecto, puesto que una traducción etnocéntrica no sería aceptable en este marco (1996, pág. 36), y mientras que es improbable que los textos feministas contemporáneos sufran los efectos negativos de un traductor con prejuicios de género, los textos pueden sufrir distorsiones de diferentes tipos (1996, pág. 91). La traducción empezó, pues, a considerarse un mecanismo pivotal de creación y transmisión de valores culturales (1996, pág. 135), poniendo en valor la forma en que el lenguaje constituye una fuerza a través de la cual dar forma a la experiencia (1996, pág. 136) y, por tanto, también el ejercicio de transmisión de significado, que va más allá de encontrar la inscripción cultural de un término dado, sino de reconstruir su valor (1996, pág. 138). De esta manera se otorgó importancia al concepto de «ubicación», entendiendo la identidad como posicionamiento en el discurso y en la historia, siendo el género una de las lentes a través de la cual analizar diferentes órdenes sociales (1996, pág. 141), y la traducción la herramienta que analiza su difusión entre diferentes idiomas y culturas.

### ***3.3.3. La traducción con perspectiva de género en España y en la actualidad.***

#### ***3.3.3.1 Críticas a la escuela canadiense***

«Normally I do not claim to do feminist translations. There are certain moments for such work, and the time and context must be right» afirma von Flotow, una de las traductoras feministas canadienses más activas, y continúa explicando, en una entrevista de 2011, que la actitud frente al texto constituye la diferencia entre un traductor que es feminista y uno que no lo es (2011, pág. 256).

No fue hasta principios de la década de los noventa que las teorías y prácticas feministas empezaron a ganar peso en los estudios de traducción, cuando las iniciativas desarrolladas en Canadá durante la década anterior empezaron a cruzar fronteras. Como teoría marco cuyas contribuciones pueden percibirse en todos los ámbitos de la sociedad, los feminismos se materializaron en los estudios de traducción en Canadá, y esta propuesta sigue concibiéndose como paradigma de la interacción entre traducción y feminismos (Castro, 2009, pág. 59). No obstante, esta circunstancia ha hecho que la «traducción feminista» se asocie a Canadá, y que en muchas ocasiones la concepción de esta se restrinja a los métodos y estrategias de las canadienses, citando, sobre todo, las tres estrategias que describió von Flotow; es decir, entendiendo la traducción feminista como notablemente intervencionista, como explica Martín Ruano (2008, pág. 52).

Esta autora de hecho explica que los métodos de las canadienses no son más que métodos que ya se incluían en las taxonomías de procedimientos técnicos de traducción oblicua, sobre todo como compensación (también de amplio uso en contextos de traducción postcoloniales y con mayor aceptación (Brufau Alvira, 2009, pág. 425)), y que si bien recibieron notable atención, no pasó lo mismo con el contexto en que estos métodos se desarrollaron, que fue el contexto en el que adquirieron tanto existencia como sentido (Martín Ruano, 2008, pág. 52). Martín Ruano explica que la divulgación de estas prácticas de traducción no consideraba el marco en que se desarrollaron: un proyecto literario, basado en la escritura femenina, en forma de co-elaboración («*co-elaboration*») y con apoyo tanto público como institucional (2008, pág. 53), en un contexto que Brufau Alvira describe como de «*permissividad*», y legitimado asimismo por los objetivos nacionalistas dentro de un proyecto sociocultural que lo posibilitaba (2009, pág. 413), y no un movimiento subversivo y radical; de forma que la extrapolación de dichas técnicas obviando el contexto puede resultar «abusiva» (Martín Ruano, 2008, pág. 51).

Brufau Alvira apunta, asimismo, hacia el hecho de que la teorización de las canadienses era de índole filosófico-feminista, y que su principal aportación fue la de estrenar un derecho, el de la visibilización, recién adquirido, y que la reescritura de estas teorías fuera de Canadá ha simplificado y universalizado un proyecto eminentemente local (2009, pág. 413). Y es que, volviendo a la cita de von Flotow que daba comienzo a esta sección, la escritura femenina y el posterior desarrollo de la traducción feminista no fueron ideados para consumo popular, sino que estaban destinados a lectores con

conocimiento del contexto del movimiento feminista y con interés en el campo de la lingüística (von Flotow, 1997, pág. 79). En traducción, defiende von Flotow, el problema se agudiza por el hecho de que la confluencia entre diferentes lenguas y culturas pueden hacer que el texto parezca aún más exótico y elitista (von Flotow, 1997, pág. 80).

El «doble rasero» con el que las traductoras canadienses se manifestaban contra la apropiación ideológica del patriarcado, mientras que legitimaban sus prácticas intervencionistas, ha sido a menudo tachado de elitista, sobre todo cuando se analizan en cuanto a deudoras de modelos tanto epistemológicos como traductológicos occidentales y etnocéntricos, algo con lo que se han mostrado críticas voces como la de Rosemary Arrojo o Gayatri Spivak (Martín Ruano, 2008, pág. 53). Esta última autora afirma, de hecho, que si bien la idea de que todas las mujeres tienen algo en común es a menudo útil y puede facilitar los contactos entre mujeres, esta concepción es paralela a las teorías universalistas a las que precisamente se oponen las teorías feministas y postestructuralistas (von Flotow, 1997, pág. 85). Quiriendo desligarse de estas teorías esencialistas, que además describe como minoritarias, von Flotow incide en que el factor del género, aunque diferente en cuanto a experiencia, es algo que se siente en cada sociedad, aunque su significado sea distinto. Si bien la solidaridad entre mujeres basada solo en el género no es suficiente, la traducción ha abierto un camino a través del cual las mujeres de diferentes culturas son capaces de comunicarse con otras mujeres y entender su cultura (1997, pág. 86); la traducción permite acceder a las vidas de otras mujeres, así como a los procesos lingüísticos que adoptan para influenciar las estructuras de poder en sus propios contextos (1997, pág. 87). En el caso de textos feministas, no obstante, cuando sus significados se incorporan a las formas de expresión feministas occidentales, estos se alejan de un verdadero diálogo feminista y transnacional, que es al que aspiran las feministas del sur y las postcoloniales (Des Roches, 2015, pág. 41). La traducción debería estar, recalcan estas, no al servicio de la comunidad feminista internacional, sino al servicio de las culturas en que se producen los textos feministas (2015, pág. 43). De esta forma se pone de manifiesto cómo la traducción con perspectiva de género ha encontrado opositores tanto fuera como dentro del feminismo (Leonardi, 2007, pág. 59), este último de especial interés y bienvenido por la forma en que permite avanzar la discusión y generar mayor complejidad (von Flotow, 1997, pág. 77).

### 3.3.3.2. *Recepción en Europa y en España*

Brufau Alvira explica que la corriente traductológica feminista originada en Canadá tuvo poca repercusión en Europa, al menos en su forma primera y en su estereotipación de postulados y prácticas (2009, pág. 405), lo que da cuenta de la evolución de los estudios de género en traducción, que ya no discuten la validez de unas propuestas importadas (2009, pág. 417), sino que han tomado el relevo desde lo local a lo teórico-general. Aunque desde finales de los setenta y principios de los ochenta surgieran los primeros estudios sobre lingüística feminista en Europa, si bien escaseaban en España, no fue hasta la década de los noventa cuando empezaron a tener relevancia (2009, pág. 406). En España, donde el interés por la traducción y el género se explicitó por primera vez en 2002 con la celebración en Valencia del Primer Seminario Internacional sobre Género y Lenguaje, con el tema del género en la traducción como elemento principal y con aportaciones que se distanciaban del modelo canadiense (2009, pág. 411). En general, se ha demostrado que las herramientas de traducción canadienses no se han de trasladar al entorno español, sino que se han de «traducir» a un nuevo contexto, sin por ello negar la vital importancia de su aportación (2009, pág. 426).

No obstante, a pesar de ello, las prácticas de traducción feministas apenas han tenido visibilidad en España, sobre todo en el área de la traducción técnica y especializada, donde existe un evidente desinterés (Bengoechea, 2014, pág. 94). De hecho, los manuales de traducción españoles no dan cuenta de las inquietudes de las prácticas de traducción con perspectiva de género o el análisis traductológico con perspectiva de género, sino que ofrecen un retrato que se limita, una vez más, a las prácticas originadas en Canadá, obviando contribuciones feministas a la traducción en España, como Carmen de Burgos a principios del siglo XX en periodismo, o Rivera-Garretas a principios del siglo XXI en ensayos, y dando la impresión de que no ha habido aportaciones más allá ni geográfica ni temporalmente, repitiendo como un mantra los nombres de Levine, Maier, Lotbinière-Harwood, Godard y von Flotow, y solo en referencia a sus primeras publicaciones (2014, pág. 95). Se trata, de hecho, de manuales que se centran en la práctica de traducción literaria caracterizada por su elitismo, intervencionismo y radicalidad, practicada únicamente por mujeres (2014, pág. 98)

Asimismo, la recepción de los estudios de género en las universidades y centros de traducción en España se ha caracterizado, afirma Bengoechea, por los siguientes

cinco elementos: la traducción feminista se considera un fenómeno literario exclusivamente norteamericano; la traducción feminista se invisibiliza y no se ofrecen modelos para profesionales; la traductología ha magnificado el rol manipulativo en la traducción feminista y lo enfrenta a las teorías de equivalencia; existe un temor generalizado hacia la traducción feminista; y existe asimismo una escisión de los estudios de género en traducción con respecto al debate lingüístico en traductología en la última década (2014, págs. 94-97). Un apunte que realiza Brufau Alvira es que el feminismo en España siempre ha ido «a la zaga» (2009, pág. 388), lo que no iba a ser una excepción en traducción. No obstante, en su artículo de 2011, esta autora realiza un recorrido en la historia de la traducción con perspectiva de género en España, desde su incursión hasta los estudios actuales, y ofrece una enriquecedora perspectiva de las iniciativas que han tenido lugar hasta el momento en nuestro país (2011, pág. 183) en la que desafortunadamente no podemos detenernos, pero entre las que destacan las corrientes que se centran en la traducción feminista como reescritura no sexista, por un lado, y la revisión identitaria en traductología del rol del género (2011, pág. 189), por otro.

De la misma forma en que el estudio de la traducción de Parshley de *Le deuxième sexe* es paradigmática en los estudios de traducción con perspectiva de género, el caso de María Reimóndez para la traducción al gallego de *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, de Mark Haddon, es paradigmática para mostrar la situación de la traducción con perspectiva de género en España; si bien de mayor relevancia para nosotros puesto que Brufau Alvira expone que en España los casos probados de traducción feminista son pocos (2009, pág. 386). Sirve asimismo de muestra para la tesis de Martínez García, que señala que las mujeres todavía reciben presiones del sector editorial que las hacen trabajar en una posición de inferioridad en una tradición patriarcal (2014, pág. 58).

El caso de Reimóndez fue controvertido porque su traducción no fue aceptada por la editorial al tacharla de feminista, habiéndose apropiado del texto y habiéndolo manipulado abiertamente, según la editorial. Reimóndez explica que su estrategia de traducción consistió en evitar el uso del masculino genérico de forma sistemática, una estrategia lingüísticamente «irreprochable» según sus propios comentarios en el periódico El País (Salgado, 2008), donde también apunta que el inglés «es una lengua

en la que el género gramatical no existe y pueden darse casos de palabras en las que es imposible saber el género y hay que optar por uno».

Leonardi (2011) lleva a cabo un extenso análisis de las estrategias de traducción aplicadas por Reimóndez al traducir *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, que demuestra la forma en que la traductora empleó el masculino en los casos en que este aparecía claramente especificado (por ejemplo, mediante el uso de deixis), mientras que en los casos en los que no se explicitaba, optó por emplear bien el femenino (por ejemplo, al traducir «windsurfer» como «surfeira» o «dentist» como «a dentista» frente a «un windsurfista» y «un dentista» en la versión publicada) o bien términos genéricos («the police» traducido como «a policía» frente al masculino finalmente publicado «os policías»). El análisis de Leonardi demuestra que la apropiación del texto por parte de Reimóndez no es tal, puesto que el original no apunta en esos casos ni a un referente masculino ni a una preferencia por el masculino, sino que lo deja abierto a interpretación, y de hecho suponer la predominancia del masculino sería un ejemplo de sexismo por parte del hablante/autor o del oyente/lector (García Meseguer, 2012). Esta estrategia de traducción nada tiene que ver con el controvertido *hijacking* de las canadienses.

La traducción finalmente publicada, por su parte, muestra una clara preferencia por el empleo del masculino en los casos que podrían presentar ambigüedad. De esta forma, hace asimismo gala de cierto grado de mediación ideológica y de sexismo al traducir «liar», que aparece sin un claro referente, por «mentireira», en femenino.

### **3.3.3.3. Nuevos conceptos en traducción con perspectiva de género**

Como ya se ha mencionado, en la actualidad parece que estamos entrando en una cuarta ola, la de los feminismos y la interseccionalidad (Pankhurst, 2018, pág. 5), que pone el foco sobre cómo diferentes formas de poder u opresión son más visibles que otras, se solapan y cambian con el paso del tiempo (2018, pág. 261). Como indica Leonardi, la traducción no puede limitarse al análisis lingüístico, puesto que también supone transferir un mensaje de una cultura a otra, y por tanto la dimensión cultural en la traducción ha de incluir factores sociales, políticos, históricos e ideológicos (2007, pág. 77), una tesis que continúa el legado de los primeros análisis sobre traducción y cultura en términos de género de Simon (1996).

El término de «interseccionalidad», como explica Brufau Alvira, nace del ánimo de recoger las diferentes reflexiones dentro de los feminismos para materializar el conjunto de discriminaciones que se entrecruzan, deconstruyendo las relaciones de poder que conforman la concepción de «identidad» (2009, pág. 533). La autora explica asimismo que tanto en el ámbito local como en el ámbito global la interseccionalidad es necesaria porque la existencia de cualquier base que pueda usarse para la marginación o la desigualdad, ya sea racista, clasista, etc., servirá asimismo para la continuidad de la discriminación por género (2009, pág. 534). La perspectiva interseccional, de esta forma, reconoce que las decisiones traductoras se mueven «en unos márgenes dinámicos que constituyen verdaderas encrucijadas» (2009, pág. 599).

De esta forma, los teóricos sobre traducción y género enmarcan a esta rama de análisis, la de la traducción y el género, dentro de los estudios sobre traducción e ideología. Leonardi afirma que ella concibe la ideología como una herramienta de reproducción y mantenimiento de las relaciones de poder a través de la manipulación o distorsión del significado, si bien esta no siempre actúa a nivel consciente (2007, pág. 37). Federici afirma que los avances en el estudio de la traducción e ideología conllevan asimismo que el propio término traducción no pueda ya emplearse de forma fija y estable, sino que se ha convertido en una noción cultural dinámica y flexible a través de la cual el traductor no se limita a trasladar un código lingüístico o cultural, sino que parte de la premisa de que la traducción es un acto discursivo a través del que se transmiten valores en una tarea en la que este toma consciencia de su labor cultural y agentividad en el proceso (2011, pág. 372).

Dicha mediación es la que, asimismo, Leonardi conecta con la ideología, en cuanto al grado de mediación del que hacen gala los traductores (2007, pág. 50). El acto traductor no es un «eslabón ingenuo y pasivo» del proceso comunicativo, sino que un acto de reinterpretación, recreación y manipulación (Gibilisco, 2015, pág. 1) en el que la ideología es relevante, no como desviación de la objetividad del significado, sino como el «conjunto sistemático de valores y creencias compartidas por una comunidad» que afectan a la interpretación y representación del mundo de las personas, y de quien traduce (Castro, 2009, pág. 62). La objetividad y neutralidad en traducción, defiende Castro, son «falacias interesadas» (2009, pág. 63), una autora que en su análisis explica que los feminismos constataron que el no suscribir una ideología particular de forma consciente implica que, de forma inconsciente, la traducción se adherirá a la ideología

dominante, en nuestro caso la patriarcal, de forma que se convertirá en un vehículo tanto de transmisión como de dominación de dicho discurso (2009, pág. 63).

A la luz de lo anterior, Des Roches se pregunta si la traducción puede realmente crear un diálogo transcultural, ético y no jerárquico, y concluye que la práctica de la traducción debe tener claros sus objetivos de forma que sus estrategias tengan en consideración los argumentos de las teorías feministas actuales si pretende de hecho participar en dicho diálogo (2015, pág. iv). Interrogando quién traduce, quién lo decide, y qué criterios se emplean para llevar a cabo estas elecciones es, dice Castro, el primer paso para acabar con la actitud discriminatoria (2009, pág. 72). Especialmente en la traducción de textos feministas, arguye Leonardi, han de mantenerse en la medida de lo posible tanto el mensaje y la forma lingüística del texto de origen, con la intención de que la mediación del traductor sea lo menor posible, ya que no depende de este decidir qué está bien y qué está mal en el texto de origen (2007, pág. 52), una tesis que recuerda a las teorías de visibilización y domesticación/extranjerización de Venuti y Berman que veremos a continuación. A esta conclusión llega también Brufau Alvira, que defiende que las teorías de traducción actuales no se plantean la equivalencia como prioridad (2009, pág. 604).

## 4. Metodología

### 4.1. Segmentación y base del estudio: *posición y acto performativo de la traducción*

Para elaborar el presente trabajo se ha efectuado una alineación del texto origen y del texto meta por segmentos. El criterio de segmentación empleado ha sido el de párrafos, partiendo de la base de la longitud de ambos textos y la posibilidad de llevar a cabo análisis a escalas inferiores (morfema, palabra, oración) y mayores (capítulo, sección, totalidad del texto), adecuándose así el enfoque al tipo de texto y finalidad del análisis. A cada segmento se le ha asignado un código UT (unidad de traducción), un número correlativo desde el primer segmento. Por ejemplo, la oración «A chair, a table, a lamp» forma parte a la UT12 por ser el duodécimo segmento (párrafo) del libro. En el anexo se incorpora un código de referencia adicional compuesto por el número de sección (S) y de capítulo (C). De esta forma, a la UT12 le correspondería el código de referencia S2C2, puesto que se ubica en el segundo capítulo, segunda sección.

En esta sección se expondrá la metodología empleada para llevar a cabo el análisis lingüístico y con perspectiva de género de la traducción de *The Handmaid's Tale* de Elsa Mateo Blanco. Como ya se ha expuesto, la intersección entre la traducción y los estudios de género es relativamente nueva, no solo como parte de los estudios de traducción, sino también en nuestro país. Asimismo, teniendo en cuenta el contexto en que se originó, limitado tanto geográficamente como temporalmente, y que ha tenido un desarrollo desigual, sobre todo con respecto a la extrapolación y universalización de estas primeras teorías locales, las críticas del feminismo y de la traducción, y su divulgación sesgada y a menudo reduccionista, el marco teórico que se acaba de presentar es imprescindible para entender las decisiones metodológicas que se detallarán a continuación.

En primer lugar, un simple vistazo a *El cuento de la criada* nos hace ver que, sin prefacio o notas a pie de página, a esta no se la puede considerar una traducción feminista en el sentido primigenio de la palabra, como lo habrían empleado en los años ochenta Lobtinière-Harwood o Godard. Igualmente, autoras como Brufau Alvira se muestran escépticas frente al uso de estos elementos paratextuales como paradigma de la traducción feminista, más allá de como elementos de visibilización (2009, pág. 368).

En cambio, para llevar a cabo este análisis, se partirá de la tesis de Leonardi cuando afirma que las estrategias de traducción feministas no son específicamente

feministas, puesto que no son más que las estrategias de traducción usuales (Leonardi, 2011, pág. 379) aplicadas al ámbito feminista. Esta tesis se aleja de las primeras acciones feministas en traducción, activas y visibilizadoras, y contribuye a la inserción de este enfoque de análisis en traductología dentro de la corriente del estudio de la ideología en traducción, que forma parte asimismo de un debate de mayor alcance sobre qué es la autoría, el traductor como intérprete o las implicaciones sociales de la traducción. Esta autora ha contribuido por tanto a la asimilación de los estudios con perspectiva de género en traducción, ampliando el área de influencia de los estudios traductológicos de género a cualquier obra y traductor, y no solo a obras feministas o traductores feministas. En última instancia, esta forma de entender las estrategias de traducción usuales aplicadas al ámbito feminista también permite una reflexión más allá de la propia traducción, cuestionando también el alcance de posibles actitudes patriarcales en la sociedad, que tienen su reflejo en la traducción.

Por esta razón, para la confección del análisis, se han tomado como fuentes para la catalogación de los procedimientos y fenómenos de traducción una serie de obras de referencia para llevar a cabo una clasificación lo más pertinente posible, de forma que el examen se adaptara al texto y a sus particularidades. Estas obras son, especialmente, las de Vinay-Darbelnet (1995) y Berman (2005), aunque también se mencionará a Fawcett (1997), Vázquez-Ayora (1977), Nord (2016) y Venuti (1995). Estudios como el de Hurtado Albir (1996), que presenta diferentes tipos de metodologías de análisis de traducciones, sirven para demostrar la dificultad de establecer un enfoque estandarizado en traductología que se pueda aplicar de forma uniforme a todos los textos. En este caso concreto, la propuesta de Hurtado Albir es integradora, pero no ofrece un modelo unitario de análisis de traducciones universal. Asimismo, la estructura y el enfoque de los trabajos de Des Roches (2015) y Leonardi (2007) han resultado de especial importancia para inspirar la estructura del presente análisis.

El elemento principal que se va a analizar es la **posición** de la traducción con respecto al original, para así determinar si la traducción es feminista o no, entendiendo la traducción feminista como una traducción que respeta y transmite los valores feministas del texto de origen, de haberlos, y que no toma decisiones que puedan dar lugar a interpretaciones patriarcales en la traducción que no estuvieran ya presentes en el original, siguiendo una vez más la concepción de Leonardi sobre la cercanía con respecto al original (2007, pág. 52). No obstante, Leonardi admite que la pretensión de

objetividad del traductor ha de ser abandonada (2011, pág. 380), por lo que, asimismo, el presente análisis parte de que la traductora ha de elegir activamente tomar una actitud feminista puesto que, de no hacerlo, se entiende que la traducción formará parte de la ideología mayoritaria que es la del patriarcado (Castro, 2009, pág. 63). Por supuesto, es imprescindible aclarar que no todas las mujeres traductoras son activistas feministas, y que los hombres, aun cuando no se declaren feministas, pueden asimismo hacer uso de estrategias de traducción con fines feministas, y es el uso de una práctica de traducción específica la que reflejará la estrategia ideológica (o la no estrategia ideológica) del traductor (Leonardi, 2011, pág. 399). Leonardi defiende el concepto de *posición* en los estudios de traducción como ubicación fluida a partir de la que construir significado, a forma de perspectiva desde la cual se interpretan y construyen los valores, así como la identidad del traductor como elemento que asimismo afecta a la práctica traductora. La conciencia de género en traducción conlleva una responsabilidad por parte del traductor que no se limita a una reescritura, sino a una implicación activa que visibiliza la posición ideológica y decisiones tomadas con respecto al texto, en forma de negociación continua del significado, en que la subjetividad femenina no es ni mucho menos una categoría absoluta o estable (2011, pág. 380).

El segundo elemento que se va a tener en cuenta, estrechamente relacionado con la *posición* de la traducción, es el del **acto performativo** de la traducción. Las preguntas clave que han de plantearse en el análisis de los procesos de traducción como primera toma de contacto son: ¿quién tradujo? ¿Por qué? ¿En qué contexto sociocultural? ¿Cómo? ¿Para quién? (Palacios, 2014, pág. 90). A fin de cuentas, como afirma von Flotow, toda traducción es deliberada, y como cualquier otro acto, la traducción cumple una función, en un nuevo espacio, para una nueva audiencia; la traducción es el acto deliberado de decidir a qué autor traducir y qué ideas y materiales extranjeros diseminar; por lo que el propio acto de traducir es igualmente consciente e intencionado como cualquier otra actividad o activismo social (2011, pág. 4). La traducción no es una actividad inocente o transparente, sino que está cargada de significado en cada etapa, y es raro que la relación entre el texto de origen y el de llegada sea de igualdad; el acto traductor tiene lugar en un continuo, no es un hecho aislado, sino parte de un proceso de transferencia intercultural altamente manipulativo (Bassnett & Trivedi, 1999, pág. 2). Aunque se la viera como acto estético y no se prestara atención a los problemas ideológicos, la traducción se inserta en los sistemas culturales y políticos (1999, pág. 6),

y las decisiones tomadas por el traductor pueden resultar en cambios en la traducción y diferencias entre el original y traducción (Leonardi, 2007, pág. 24). La traductología todavía no ha encontrado respuesta a la pregunta de cómo evaluar estos cambios en texto meta y de origen, que pueden o bien aceptarse como algo inherente a la práctica traductora o bien tratarse como uno de los problemas fundamentales de la traducción, algo que también dependerá del tipo de texto en cuestión (Reiss & Vermeer, 2013, pág. 27); y también dependerá de uno de los dos enfoques que puede tomar la traducción: presentarse abiertamente como una traducción (*overt translation*), en cuyo caso a la función del texto se le añade esta nueva característica, o presentarse como el propio texto (*covert translation*), manteniendo, normalmente, la función del texto origen (Reiss & Vermeer, 2013, pág. 45) (Fawcett, 1997, pág. 113).

Para analizar la *posición* de un texto y el *acto performativo* que cumple es necesario analizar el texto en varios niveles. Siguiendo el modelo de Leonardi, este estudio adopta un enfoque sociocultural por el cual se considera la traducción un proceso comunicativo en un contexto social, y otorga al lenguaje la posición principal de la actividad. El estudio considerará también el lenguaje una herramienta de manipulación, un instrumento de control y poder a través del que expresar ideologías (2007, pág. 19). El texto, continúa Leonardi, puede analizarse desde tres perspectivas principales: perspectiva textual, perspectiva procesal o perspectiva funcional (2007, pág. 19). Ya que la segunda perspectiva no puede ser analizada en el contexto de este trabajo, nos centraremos, únicamente, en la primera perspectiva, la más relevante para el presente Trabajo de Fin de Máster; con respecto a la tercera, el análisis de la función del texto está estrechamente relacionado con algunas de las preguntas que surgieron a raíz de la presentación de la traductora y de su obra, en las que no nos detendremos.

#### **4.2. Análisis textual-discursivo. Unidades de análisis**

La comparación de un texto original y de su traducción presenta un interés real puesto que se sostiene en el conjunto textual y discursivo en que la traducción se ha posicionado, afirma Brisset, que también aboga por un análisis textual-discursivo más allá de una estilística comparada, haciendo alusión al método de Vinay-Darbelnet, puesto que el de origen es también un discurso que se rige por los códigos socioculturales en los que se inserta (Brisset, 1989, pág. 61). Por ello, es también imprescindible que el traductor sea consciente del tipo de texto con el que está tratando,

así como las características de este tipo de texto, en relación a teorías como la de Nord (2016).

En este caso, el de *The Handmaid's Tale* es un texto literario descriptivo que presenta una narración dinámica desde el punto de vista de la narradora en primera persona. Como afirma Leonardi, que el traductor se familiarice con las características del texto de origen le ayudará a decidir qué nivel o estilo de lenguaje emplear para transmitir el sentimiento del original, y más aún, en el caso de textos en que se expresa una ideología, como puede ser nuestro caso en que la autora realiza una activa labor de concienciación social, el traductor ha de entender la forma en que el lenguaje puede haber sido manipulado en el original (2007, pág. 107). Las palabras pueden así emplearse para transmitir un mensaje más profundo, y pueden ser interpretadas de diferentes maneras. El conocimiento que el traductor pueda tener de esto determinará que pueda enfrentarse a la labor de traducción de forma eficiente (2007, pág. 124), de la misma forma en que el análisis de las características de la traducción es decisivo a la hora de evaluar si el traductor ha hecho cambios conscientes en su traducción, y si su mediación puede ser el resultado de su ideología (2007, pág. 133).

No obstante, para llevar a cabo este análisis textual-discursivo, es necesario determinar las diferentes unidades de análisis y su disposición en diferentes niveles en el texto, que contribuirán a determinar tanto el *acto performativo* como la *posición* de la traducción.

En su análisis, Des Roches diferencia como parte de un estudio descriptivo-comparativo tres niveles de análisis textual que permiten revelar las transformaciones que la traducción ha efectuado sobre el discurso y estilo del autor. Entre ellos encontramos el análisis de elecciones léxicas y estructuras transitivas como representaciones experienciales de la realidad, los marcadores de modalidad como expresión de opiniones y juicios, y los elementos de cohesión que contribuyen a la coherencia del texto (2015, pág. 86). Leonardi, por su parte, habla de tipos de equivalencia cuando propone como elementos de análisis la sintaxis y la gramática, el texto, el léxico y la semántica con respecto a la palabra y por encima de la palabra, y la pragmática (2007, pág. 76). Aunque no se hayan seguido los esquemas de estas autoras, el presente análisis se inspira en la categorización que ellas ofrecen para la división del estudio en tres bloques principales que se presentarán a continuación.

El presente análisis se divide en tres bloques o niveles principales: la palabra, la organización de la oración y el contexto. A continuación, se presentará cada nivel en mayor detalle, pero cabe destacar dos elementos de tamaño importancia a este respecto: por una parte, que los niveles han demostrado durante el estudio de la obra no ser independientes los unos de los otros, ni estáticos. Esto se debe a que elementos léxicos significativos a la hora de analizar las palabras podían llegar a tener un gran impacto en el nivel del contexto, no solo para la interpretación de un mensaje concreto en un segmento específico, sino también por el peso que la traducción resultante podía tener, por ejemplo, con otras redes lexicosemánticas internas o elementos de coherencia y cohesión. Por otra parte, que algunos de los elementos de estudio han demostrado durante el análisis no resultar de especial relevancia ni para el texto que nos ocupa ni para la finalidad del presente Trabajo de Fin de Máster. No obstante, se consideran elementos destacados para el desarrollo de una teoría de análisis de traducciones con perspectiva de género, y es por ello que se mencionarán asimismo en el análisis.

#### **4.2.1. Las palabras**

Las palabras, como defiende Leonardi, llevan consigo a menudo más de un significado, y los hablantes y los escritores pueden querer decir algo que va más allá del significado literal de una palabra específica. La importancia de la aplicabilidad de la semántica a la traducción se halla en el hecho de que los significados no son siempre los mismos entre palabras, dimensiones pragmáticas y semánticas, tratándose esta de una realidad que el traductor ha de tener en cuenta (2007, pág. 77). El siguiente apartado presenta los enfoques de análisis de las palabras en el texto, que en el análisis, por su parte, se presentan diferenciadas en clases de palabras con interés en traducción. Entiéndanse las palabras como unidades mínimas con significado independiente en el texto, incluyendo nombres propios y términos.

La falta de univocidad entre palabras nos ha de llevar también al análisis componencial de las palabras. Fawcett explica así que los sonidos y las letras son las bases de los morfemas, y que llevar a cabo un análisis componencial-estructuralista nos puede permitir también entender las unidades de significado que conforman las palabras (1997, pág. 17): analizar hasta qué punto el sema [ $\pm$ femenino] o [ $\pm$ vulgar] está presente en la traducción de un término específico, por ejemplo, puede apuntar hacia tendencias ideológicas en la traducción y la (in)visibilización del mensaje feminista original. Asimismo, este análisis también da cuenta del «reempaquetado» de las palabras en

traducción, ya sea través de la hiperonimia y la hiponimia, u otras relaciones semánticas como la sinonimia (inexistente entre lenguas), homonimia o polisemia (1997, págs. 21-23), de forma que las decisiones semánticas nos permitan atisbar o detectar cierto grado de mediación en el texto (Leonardi, 2007, pág. 106). Con respecto a esta perspectiva destaca también la traducción de adjetivos, adverbios y otros elementos con los que se llevan a cabo descripciones y se pueden atisbar juicios de valor. La traducción o no de los nombres propios y la sistematicidad del enfoque que se haya tomado resulta también de especial importancia. Si bien en traducción puede que el traductor tenga una perspectiva más pragmática, teniendo en cuenta que las palabras han de ser entendidas en cuanto a acciones y que una oración puede servir un propósito mayor de expresar la intención del autor, elementos como los pronombres personales (si bien estrechamente relacionados con la agentividad y transitividad) son elementos léxicos que permiten atisbar relaciones de poder en investigaciones sobre posición en traducción al ser dependientes asimismo del contexto (Leonardi, 2007, pág. 123). Otro elemento de gran relevancia en este nivel de análisis es el de los juegos de palabras, unidades de extrema importancia en el original y dependientes de la cultura de origen que tienen un efecto muy particular en el texto inglés y que, si se omiten en el texto de llegada, se pierde no solo el efecto humorístico, sino que sus connotaciones ideológicas y políticas (Leonardi, 2007, pág. 58).

La connotación, explica Fawcett, es un elemento lexicosemántico indispensable, puesto que donde una cultura ve algo, otra cultura puede ver otra cosa completamente diferente (Fawcett, 1997, pág. 23) y, como explica von Flotow, las mujeres viven en exilio en el lenguaje patriarcal, y los juegos de palabras no solo son una expresión de su dolor, sino que herramientas de lucha (1997, pág. 21). Los juegos de palabras, indica Leonardi, son algo de lo que se sirven los autores para llamar la atención sobre un elemento particular que puede que de otro modo pase desapercibido, y su traducción tiene grandes implicaciones en la traducción (2007, pág. 68).

Por último, el sexismo lingüístico y su traducción es otro elemento indispensable en el análisis léxico-semántico de un estudio traductológico con perspectiva de género, no desde la aplicación o no de manuales de lenguaje no sexista por parte de la traductora, sino analizando las construcciones sexistas o no del original y su expresión en la traducción. Por supuesto, han de diferenciarse género y género gramatical, el primero relacionado con el sexismo discursivo y el segundo con la decisión de emplear

lenguaje inclusivo (Brufau Alvira, 2009, pág. 413). Aportaciones como las de García Meseguer (2012) con respecto al sexismo del hablante, del oyente y lingüístico como categorías diferenciadas son de especial interés, y se han tenido en cuenta para entender si ciertas construcciones eran inherentemente machistas por la propia estructura del inglés, por cómo se podrían haber expresado en el original, o por cómo se han interpretado por la traductora y, por tanto, se muestran en la traducción, y si estas dan lugar a interpretaciones que no se corresponden con el original.

Leonardi explica que el género y el sexo no se marcan de igual manera en lenguas romances y en inglés, y que pueden ser otro elemento de análisis de mediación ideológica (2007, pág. 77). Si bien se entiende que el género es un elemento formal y que no tiene nada que ver con el significado, existen en inglés sesgos machistas en el empleo, por ejemplo, de palabras marcadas y no marcadas (2007, pág. 98), donde la mujer es lo inesencial frente a lo esencial (*de Beauvoir, 2011, pág. 5*), y en ocasiones estos se asocian de forma relacional como extensiones del sistema binario con relaciones de opuestos como fuerte/débil, activo/pasivo, etc. (Simon, 1996, pág. 19) donde el valor no es ni intrínseco ni está fijado (Godard, 1991, pág. 89), ejerciendo un poderoso rol imaginario con una alta carga ideológica y simbólica (Castro, 2008, pág. 290). No obstante, Meseguer explica que de los tres agentes que potencialmente actúan sobre el sexismo lingüístico, que son el hablante y su contexto mental, el oyente y su contexto mental, y la lengua como sistema, en español solo actúan los dos primeros, mientras que en inglés actúan los tres (2012).

#### **4.2.2. Organización de las oraciones**

La organización y disposición de las palabras en las oraciones constituirá el siguiente nivel de análisis. La agentividad será uno de los elementos de análisis principales a nivel oracional: la elección de una estructura activa o pasiva, la omisión o no del sujeto, o la nominalización permiten un análisis de la visibilización del agente que lleva a cabo la acción, qué tipo de acción es esta, y cómo se lleva a cabo; es decir, los procesos, los participantes y sus circunstancias (Leonardi, 2007, pág. 99). La forma en que se presentan los hechos y sobre qué se decide poner el foco juega un papel importante sobre cómo el lector puede entender y procesar el contenido del texto, sobre todo en relación con la atribución de responsabilidades y culpas (Mason & Hatim, 2005, pág. 6).

Con el fin de insertar el presente estudio en un marco teórico más amplio, se presentarán asimismo las técnicas de análisis que ofrecen Vinay y Darbelnet y Antoine Berman. El uso del metalenguaje de las técnicas para evaluar la traducción ha resultado de especial utilidad a la hora de llevar a cabo el estudio preliminar de la obra original y de su traducción.

Como explica Fawcett, el marco de análisis traductológico más famoso, y uno de los más criticados, es el propuesto por Vinay y Darbelnet en 1958, basado en dos elementos principales: la lingüística de Saussure y su diferenciación entre *langue* y *parole*, o significado y significante, y la noción del «espíritu» de cada lengua, que tiene particularidades estilísticas inherentes. Este último elemento está estrechamente relacionado, prosigue Fawcett, con los conceptos de exotización y domesticación que vendrían a desarrollarse más adelante, y nos advierten sobre la corriente colonizadora hacia el otro que implica el uso de las técnicas de traducción por las que abogaban Vinay y Darbelnet (1997, pág. 34).

Vinay y Darbelnet distinguen entre dos tipos de traducción: directa y oblicua. El primer tipo mantiene las características léxicas o sintácticas del original, mientras que el segundo implica métodos más complejos mediante los cuales se llevan a cabo cambios en la forma del mensaje para adaptarlos a la lengua y al público de llegada (Vinay & Darbelnet, 1995, pág. 31); o, como indica Vázquez-Ayora, el primero puede entenderse como falsa traducción o no traducción, o como procedimiento de traducción en su nivel mínimo, mientras que el segundo se acerca al ideal de traducción (Vázquez-Ayora, 1977, pág. 251), como herramienta que invisibiliza la traducción y prima la aceptabilidad en la cultura y lengua de llegada. Dentro de la traducción directa encontramos:

- el préstamo: incorporación del término extranjero;
- el calco: una traducción literal en el plano léxico.

Estas dos, dentro del nivel de la palabra y, por último dentro de la traducción directa:

- la traducción literal: una traducción que mantiene la estructura de la construcción extranjera, que implica una traducción sin cambio alguno más allá de los requisitos indispensables de la lengua de llegada (Vinay & Darbelnet, 1995, pág. 33).

Mientras que dentro de la traducción oblicua están:

- la transposición: cambios en estructuras gramaticales entre el original y la traducción, opuesta a la traducción literal, una adaptación de la estructura a la lengua de llegada que se adecua a su estilo;
- la modulación: un cambio en la perspectiva o categoría de pensamiento;
- la equivalencia: la no correspondencia formal entre original y traducción, aunque dé cuenta de la misma situación; y
- la adaptación: reemplazo de una situación (Vinay & Darbelnet, 1995, págs. 36-39).

Ya que se llevará a cabo un análisis léxico-semántico en que se analizará no solo el empleo de calcos y préstamos, sino su efecto ideológico sobre el mensaje de la traducción, el presente análisis pondrá el foco sobre las traducciones literales, a nivel oracional, estudiando el resto de técnicas de traducción centradas en la teoría de Berman. El interés por estudiar el resto de técnicas en función de la teoría de Berman se debe al valor añadido que esta ofrece, puesto que permite entender la forma en que traducciones que a primera vista pueden estar relacionadas con la estilística del texto tienen implicaciones mayores sobre la carga ideológica del texto.

Berman, de hecho, puede insertarse en una corriente traductológica crítica con las herramientas de traducción oblicuas, puesto que defiende que la traducción es experiencia de lo extranjero, pero también del extranjero (2005, pág. 5), y no su negación, aclimatación o naturalización (2005, pág. 6). Berman afirma que solo las lenguas cultas se traducen, y que estas oponen resistencia hacia la traducción a través de un sistema de expresión etnocéntrico (2005, pág. 8) que resulta en doce tendencias deformantes: racionalización, aclaración, expansión, ennoblecimiento y vulgarización, empobrecimiento cualitativo, empobrecimiento cuantitativo, destrucción de ritmos, destrucción de redes de significantes subyacentes, destrucción de sistematismos, destrucción de sistemas vernáculos o su exotización, destrucción de locuciones o idiotismos, anulación de la superposición de lenguas (2005, págs. 9-10). En la medida en que Berman puso el énfasis sobre la labor del sujeto traductor y reconoció la influencia formativa del proyecto traductor sobre el texto resultante, defiende Simon, su punto de vista puede aplicarse a la práctica y teoría de la traducción feminista (1996, pág. 37). Esto se debería a que la cultura es inherentemente patriarcal, siendo lo

masculino lo no marcado en todos los ámbitos, lo neutro o estándar, y lo femenino lo marcado, lo que ha de explicitarse, lo extranjero en lo cotidiano.

Las doce tendencias deformantes se resumen de la siguiente manera, y se presentan acompañadas de algunas de las preguntas que plantean desde un análisis ideológico:

- La racionalización: recomposición y reorganización de frases en la traducción. Cuando se identifica una racionalización, en el análisis resulta pertinente preguntarse si se trata de una recomposición consciente, de si la estructura resultante se adhiere a la mentalidad patriarcal, o si por ejemplo añade o subtrae significados.
- Aclaración: consiste en la explicitación de contenidos. Las aclaraciones plantean preguntas sobre qué es lo que se presupone como conocido, y qué ha de facilitarse en última instancia al lector.
- Expansión: aumento. Su identificación lleva consigo el análisis de qué elementos ocupan más en la traducción, y por qué.
- Ennoblecimiento: reescritura. Al analizar la traducción, es interesante cuestionar quién decide que el original no se adhiere a los cánones estéticos y culturales, y en base a qué se lleva a cabo dicha reescritura.
- Empobrecimiento cualitativo: pérdida semántica y análisis sobre cuáles son los significados que se substraen en la traducción.
- Empobrecimiento cuantitativo. Al igual que con el empobrecimiento cualitativo, resulta interesante analizar no solo si el texto meta ha sufrido empobrecimiento cuantitativo, sino identificar qué elementos se substraen en la traducción.
- Destrucción de ritmos. En referencia al análisis del texto íntegro, surge la pregunta de por qué un elemento que aporta coherencia y cohesión no se mantiene en la traducción. Identificar destrucciones de ritmos lleva consigo intentar comprender qué implicaciones esto tiene para el mensaje global del texto meta y origen.
- Destrucción de redes de significantes subyacentes. Al identificar esta tendencia deformante, merece la pena indagar con respecto a qué realidades se dejan de presentar, y en qué medida se ve afectado el mensaje.

- Destrucción de sistematismos: efectos sobre la coherencia y cohesión. Al igual que con las dos tendencias deformantes que se acaban de presentar, este enfoque plantea preguntas sobre por qué se cambia la relación de valores y jerarquías entre las ideas en el texto de origen y el texto de llegada.
- Destrucción de sistemas vernáculos: etnocentrismo, donde, al igual que con el ennoblecimiento, plantea preguntas sobre quién decide que los sistemas no estándares no tienen cabida en la traducción, y por qué.
- Destrucción de locuciones e idiotismos.
- Anulación de la superposición de lenguas: elementos etnocentristas sobre en qué medida es el traductor el que determina la subyugación de ciertos elementos o la posición de privilegio de otros.

La primera tendencia deformante, la aclaración, se analizará bajo el epígrafe del análisis de la agentividad, puesto que la explicitación léxica del agente como elemento se produce dentro de la oración mientras que la expansión es un elemento que no ha demostrado explícitamente afectar al análisis ideológico del texto meta si no es en conjunción con otros elementos que sí que se expondrán a continuación. La destrucción de ritmos, de redes de significantes subyacentes y de sistematismos, aunque se hayan presentado en el conjunto de la teoría de Berman, serán expuestos en el siguiente nivel de análisis, al tener su alcance no en las oraciones de forma aislada sino en su interacción y consistencia dentro del texto en su totalidad. Asimismo, la destrucción de ritmos, de redes de significantes subyacentes y de sistematismos remiten a un interesante apunte de Hatim y Mason acerca de la teoría del *escopo* (Nord, 2016), que al hacer referencia a la traducción como encargo engloban el texto a nivel discursivo en su totalidad. Estos autores se oponen a la teoría del *escopo* porque consideran que el análisis de una traducción como encargo niega al lector (y al traductor como intérprete o «mediador») acceso al mundo del texto de origen (V. Aranda, 2007, pág. 24), centrándose como se centra en las necesidades del público meta o motivaciones de la persona que realiza el encargo, sin priorizar dentro del concepto de multifuncionalidad del texto y de los focos contextuales las redes de significantes que pretendía el original.

El resto de elementos se presentarán bajo esta sección en función de su relevancia para el análisis.

### 4.2.3. *El contexto*

El contexto será el último nivel de análisis del presente trabajo, entendiéndolo como el elemento que abarca a las oraciones y párrafos y la relación entre ellos, es decir, el texto en su totalidad. En él se ubica principalmente el discurso, que opera en distintos niveles, como el sociológico o psicológico, y que da cuenta de una cultura general y otra específica (Vázquez-Ayora, 1977, pág. 192) en cuanto a que se inserta en una tradición, pero también es propio de su momento. Es decir, el contexto engloba la negociación discursiva a la que se ha hecho ya referencia con anterioridad, y es por ello que sus límites pueden que sean los que tienen un trazado menos claro, pero es el elemento base para determinar el *acto performativo* y la *posición* de la traducción y nuestras conclusiones. La semántica del texto íntegro es la que dará, en última instancia, sentido a los elementos de la cadena textual y sintagmática para determinar el mensaje (Vázquez-Ayora, 1977, pág. 147).

La cohesión (conexión lexicogramática) y la coherencia (conexión conceptual) (Fawcett, 1997, pág. 85) son de suma importancia en el texto y relevantes en una traducción. Nuestro último nivel de análisis prestará especial atención a estos dos elementos en conjunto a través del análisis de los deícticos y de la relación de ideas a través de la parataxis y la hipotaxis, así como a las técnicas de traducción a nivel textual, como lo son el análisis de los sistematismos y de las redes de significantes subyacentes, que forman parte del análisis de las tendencias deformantes de Berman y que se presentaron de forma global al presentar las técnicas de traducción en la sección anterior, por lo que no van a repetirse en este apartado.

Uno de los elementos más importantes para la cohesión y coherencia de un texto es el uso de deícticos y otras formas pronominales, así como de repeticiones o empleo de sinónimos (Fawcett, 1997, pág. 94). Asimismo, los también denominados «indicadores de secuencias» dentro de la «situación» (Vázquez-Ayora, 1977, pág. 195), es decir, la parataxis, o yuxtaposición, y la hipotaxis, o coordinación y subordinación, son maneras de presentar las ideas de forma más o menos conexa y de gran relevancia para analizar la forma en que se presentan las ideas en la traducción y en el original (Fawcett, 1997, pág. 96).

El orden y la extensión del discurso son otros dos «elementos tácticos» a los que hace referencia Vázquez-Ayora en su tipología de análisis. Estrechamente relacionado

con la forma en que se presentan las ideas en secuencias y se organizan mediante marcadores oracionales, el orden hace referencia a la reorganización de párrafos o intervenciones, mientras que la extensión del discurso está relacionada con la forma en que la traducción puede incorporar o desatender elementos de forma que el producto final difiera en su longitud (Vázquez-Ayora, 1977, pág. 207).

## 5. Análisis y comentario

Partiendo de la metodología expuesta en la sección anterior de este trabajo, a continuación, se procederá a presentar el análisis de la traducción de *The Handmaid's Tale* y sus resultados, con el fin de dar respuesta a la pregunta de si el texto de Elsa Mateo Blanco puede considerarse o no una traducción feminista. Para ello el presente estudio, que se ha centrado en analizar la traducción empleando sistemas de análisis traductológicos no exclusivamente feministas, habrá primero de concluir si la traducción es feminista desde el punto de vista de la *posición* de la traducción, es decir, si el mensaje de la traducción puede interpretarse por el lector meta como feminista, y desde el punto de vista del *acto performativo* que cumple, es decir, si la función que cumple en su nuevo espacio y para su nueva audiencia es asimismo feminista. Estos dos son los criterios principales que se tendrán en cuenta para pronunciarse con respecto a la ideología de *El cuento de la criada*.

En el momento de llevar a cabo el estudio comparativo de la traducción y del original, se volvió manifiesto que algunas de las categorías de análisis, si bien de extrema importancia para el análisis lingüístico de cualquier traducción, no resultaban de especial relevancia para el presente proyecto. Por ejemplo, existe en *El cuento de la criada* un único caso de empleo de un préstamo: encontramos *Renaissance* (UT1030, S10C25), que se mantiene en el original, demostrando que esta categoría de análisis no sirve, en este caso, para demostrar la presencia o no de elementos de posicionamiento ideológico de género. Al mismo tiempo, algunas otras categorías de análisis se han acabado por superponer al tener un amplio alcance en diferentes ámbitos del texto, como puede demostrarse mediante ejemplos en que la omisión del sujeto, más allá de visibilizar o invisibilizar a un agente, también demuestra la importancia de la agentividad y de su explicitación, siendo síntoma de potencial sexismo lingüístico en la interpretación por una parte del original en la traducción y de la traducción por parte del lector español, redundando en un empobrecimiento cualitativo como tendencia deformante de la práctica traductora.

El comentario que se presenta a continuación tiene la siguiente estructura: como parte del estudio del primer nivel de análisis, la palabra, se presenta el análisis de la traducción de palabras con interés en traducción, es decir, de los nombres propios, de pronombres y marcas de género, de connotaciones y de juegos de palabras. Del segundo nivel de análisis, la organización de la oración, se destacarán dos apartados: el de la

representación de la agentividad de la protagonista y de otros personajes, y el de las técnicas de traducción, con un análisis del método de Vinay y Darbelnet que se centra en las traducciones literales y un análisis de las principales tendencias deformantes a las que apunta Berman. Del tercer y último nivel de análisis, el del contexto, se presentarán la cohesión y la coherencia, analizadas a través de los deícticos y de la relación de las ideas mediante la parataxis e hipotaxis, y las técnicas de traducción aplicadas a este nivel de análisis: los sistematismos y las redes de significantes subyacentes. Una vez más, estos niveles de análisis han demostrado ser en ocasiones complementarios y solaparse, por lo que se presentarán con reflexiones adicionales sobre la estilística de Vinay y Darbelnet, referencias culturales entre las que destacan la Biblia, etc.

Nótese, finalmente, que las obras de referencia lingüística consultadas han sido el *Diccionario de la Lengua Española (DLE)* (RAE, 2014), el diccionario *Merriam-Webster* (2019), y *Wordreference* (2019), citados más adelante en la bibliografía.

## **5.1. Primer nivel de análisis: la palabra**

### **5.1.1. Los nombres propios**

El nombre puede ser un elemento de importantísima carga ideológica, y es por ello que su traducción llevará consigo la gran responsabilidad de trasvasar o no dicha carga, y de qué manera. En la obra de *The Handmaid's Tale*, además, este elemento juega un papel de gran valor en la construcción de la identidad de la protagonista, por lo que constituye un elemento de importante carga feminista: desconocemos su nombre antes de la instauración de la República de Gilead, ya que lo guarda celosamente como algo a lo que aferrarse y de lo que realmente no pueden despojarla, y que a lo largo del libro solo comparte con Nick: «I tell him my real name, and feel that therefore I am known» (UT1992). Podemos intuir, no obstante, que su nombre es June, siendo este el único de los nombres que susurran las mujeres en el Centro Rojo que no vuelve a aparecer en el resto de la trama («Alma. Janine. Dolores. Moira. June», UT9). En lugar de por su verdadero nombre, a las Criadas se las conoce por patronímicos que derivan del nombre propio del hombre al que sirven, marcando posesión añadiendo el prefijo *of* al nombre, en nuestro caso, del Comandante, resultando en «Offred». Este esquema es el que se sigue también en la traducción, que emplea el sufijo *de* para conseguir el mismo resultado, manteniendo de forma visible la relación de subalternidad de la mujer con respecto al hombre. Esta estrategia no es intrínsecamente feminista, pero mantiene

un elemento patriarcal introducido de forma consciente por la autora, precisamente para ponerlo de manifiesto y denunciarlo. El nombre propio de todos los Comandantes, por su parte, se mantiene en el original inglés, como puede comprobarse en los patronímicos «Defred», «Dewarren» o «Deglen». Otros nombres propios, como pueden ser los de los personajes que viven en la casa en la que habita la protagonista, también se mantienen en el original inglés, manteniendo la realidad anglófona del texto.

Las personas se dividen en la sociedad en función de su rol. Los roles, como títulos, se escriben con inicial mayúscula a lo largo de la traducción, de la misma forma en que se capitalizan otros términos clave. Así encontramos a las *Aunts*, *Tías*, o *(Commander's) Wives*, *Esposas (de los Comandantes)*, aunque con excepciones como la UT47 en que se escribe en minúscula), e incluso *Marthas*, una designación que remite a Marta de Betania con el que pone de manifiesto la poca estima que se le tiene a las mujeres que llevan a cabo el rol de sirvientas, y que no se ha llegado a traducir por Marta en el español. Consistente con la forma en que se trata el resto de los nombres propios, la no traducción de Martha puede ubicarse en un contexto más amplio de inconsistencia en el trato a las referencias bíblicas, que en ocasiones no se traducen, como en el caso del propio Gilead, que en español sería Galaad, o los coches «Whilwind» o «Behemoth» (UT88); y otros casos sí que se traducen, como «Quakers» en «Cuáqueros» (UT550).

Otros tres interesantes ejemplos de traducción de referencias bíblicas en nombres propios son los de *Children of Ham*, *Whore of Babylon*, *Jezebel* y *Rachel and Leah*. Este último, por la inconsistencia en su traducción como Raquel y Leah (UT580) a lo largo del texto, apareciendo en español el primero de los elementos, pero no el segundo, habiendo este de ser o Lea o Lía y, en este mismo sentido, Jezebel (UT729), que se mantiene como un préstamo en el español existiendo el asentado Jezabel, una reina de origen fenicio que aparece en la Biblia y de importante carga cultural, como lo es «the Whore of Babylon», traducido literalmente como «la puta de Babilonia», estando asentado en español la «ramera de Babilonia» (UT1822). Lo que de estas estrategias de traducción se concluye es que se ha optado por una castellanización generalizada, aunque no general, de los nombres propios, con algunas traducciones literales, como ejemplifica, finalmente, la traducción de «Children of Ham», siendo «Ham» (o «Cam») otra figura bíblica, y esta denominación un eufemismo para referirse a las personas de raza negra a las que se segrega en el libro, y que habría de traducirse

como «Hijos de Cam» y no como «Hijos del Jamón» (UT543), un calco. Al igual que con los nombres de los roles de las mujeres, la traducción se atiene al original con mayor o menor éxito, pero sin consecuencias visiblemente negativas para el mensaje feminista del texto.

Volviendo a las categorías de mujeres, otras son las de *Unwomen, No Mujeres*, que mantiene como en el caso de las Criadas el empleo del prefijo y nos remite al empleo de Orwell de esta misma construcción del prefijo *un-* en su obra *1984* (lo mismo que con *Unbaby y No bebé*), o el acrónimo *Econowives, econoesposas* en español, que es el único caso en que no se mantiene la mayúscula en la traducción, volviendo a estas mujeres en el español tan invisibles como lo son en la sociedad de Gilead, reduciéndolas con respecto a la relativa importancia que se les otorga en el original mediante la capitalización.

Los nombres de las Tías, que en el inglés remiten a nombres de marcas comerciales de productos de belleza femeninos tal y como se revela en las Notas históricas (UT2252, a su vez epónimos de los nombres de las creadoras de las marcas, tómese como ejemplo Aunt Elizabeth respecto a la marca Elizabeth Arden, creada por Elizabeth Arden), se mantienen también sin traducir. Con ello se podría sugerir una potencial pérdida de matices en la traducción al no mantener estos nombres en el español estas asociaciones de ideas por constituir nombres conocidos y reconfortantes («familiar and reassuring», UT2252) para las Criadas en el original inglés. Cabría preguntarse hasta qué punto esta pérdida de información tiene un efecto negativo sobre el mensaje feminista del original, puesto que en última instancia los matices de estos nombres son tan oscuros para las Criadas como para un potencial lector, pero igualmente deliberados por parte de la autora.

La traducción del término *Eye* en el original es asimismo inconsistente. Traducido como *Espía* las primeras veces en que aparece en el texto (UT96, UT117, UT181), en el inglés constituye un elemento cargado de valor que nos remite al saludo ritualizado de «Under His Eye» (que asimismo se traduce como «Que su mirada te acompañe», UT282) que repiten las Criadas, y no es hasta la UT539 que empieza a traducirse literal y sistemáticamente por «Ojos». De hecho, esto es algo que también ocurre con el nombre de dos eventos de Gilead, los «Men's/Women's Salvagings», que se traduce como «Salvación» (UT133) y «Salvadores» (UT196) para terminar por

asentarse como «Salvamento» a partir de la UT206; o «Prayvaganza», sin traducir en la UT133, y traducido como «Peregrinación» a partir de la UT1152. En el resto de casos, no obstante, se ha optado por una traducción directa, como ejemplifica «The Ceremony», traducido como «La Ceremonia» (UT520). La inconsistencia y traducción parcial o no traducción de estos elementos contribuye de forma negativa al establecimiento del contexto patriarcal de la sociedad gileadiana.

Tal y como se ponía de manifiesto al principio de este punto del análisis, los nombres propios tienen una importante carga de significación que, como se ha visto, en ocasiones no llega a mantenerse fruto de las traducciones literales, no traducciones, o inconsistencias. Elemento imprescindible en la construcción de las identidades de los personajes, en la traducción se emplea una última y diferente estrategia de traducción en el último capítulo, el de las Notas históricas, que es la de traducir el nombre propio entre paréntesis. Los nombres de los personajes de este último fragmento son muy transparentes en inglés, y ofrecen información no solo sobre las personas que intervienen en el simposio, sino sobre en qué se ha convertido el mundo tras Gilead. Topónimos como Nunavit nos remiten a Canadá y a los territorios de nativos americanos, y los nombres de Maryann Crescent Moon (UT2205), Johnny Running Dog (UT2209) y Knotly Wade (UT2212) los identifican con este colectivo. En español, optando por la transparencia, aunque con connotaciones etnocentristas, estos nombres en inglés aparecen acompañados por la traducción en español (Maryann Luna Creciente, Johnny Perro Corredor y Ánade Nudoso, respectivamente). No obstante, la incorporación de estos nombres en el texto resulta chocante, y puede que hubiera sido preferible o bien traducirlos directamente, u ofrecer la traducción en forma de una Nota de la Traductora, elemento que no aparece en ninguna ocasión en el texto. Este es, de hecho, el único caso del español en que la traductora ha intervenido activamente y se ha visibilizado.

### **5.1.2. Pronombres y marcas de género**

- ***Explicitación del femenino en la traducción, que no siempre se corresponde con el mensaje del original***

En una conversación privada entre las Marthas Rita y Cora, «Go to the Colonies, Rita said. **They** have the choice» se traduce como «Irme a las Colonias, afirmó Rita. **Ellas** tienen alternativa» (UT30), explicitando el referente femenino en el inglés cuando

se podría haber omitido, que contrasta con dos segmentos más abajo (UT33) cuando en el original se lee «Anyways, **they're** doing it **for us all**, said Cora, or so **they** say» y en español aparece como «De todas maneras, **ellos** lo hacen por **nosotras**, o eso dicen, prosiguió Cora». Por una parte, se cambia el referente de «they» a «ellos» sin que haya en el discurso inglés nada que nos remita a un cambio de agente o de sujeto, si *ellas* tienen la elección, *ellas* también son las que lo hacen por todos. Por otra, y más importante, presupone que «us all» se refiere a «nosotras» como mujeres, y no por el bien común, que es el discurso oficial de Gilead.

Otro ejemplo de explicitación del femenino en la traducción es el de «I heard them talking about **it**, in the kitchen» (UT120) donde «it» (el incidente) no es «ella» (la Criada anterior), es decir, carece de cualquier componente femenino explícito o implícito, frente al español: «Las oí hablar de **ella** en la cocina», sorprendiendo la personalización y feminización de un elemento neutro como *it*, que tanto cambia el foco y el significado, y plantea la pregunta de hasta qué punto un elemento neutro como *it* puede prestarse a ser identificado con una mujer y la clara reducción de la persona que eso supone. La traducción de la tercera persona neutra del singular aparece como conflictiva en otras ocasiones donde se le asignan componentes adicionales, como durante el parto de Janine: «[...] and **it** slithers out, slick with fluid and blood [...]», haciendo este *it* referencia al bebé no nato, cuyo sexo todavía se desconoce: «[...] se deslizará hacia afuera, **untada** de flujo y sangre [...]»; o como en «You have to create an **it**, where none was before», cuando la protagonista habla de la despersonalización de un sujeto (en este caso, su gata, pero también ella, en Gilead) para crear distancia (UT1368), un mensaje que no se mantiene en la traducción: «Tiene que crear algo donde antes no había nada». No obstante, volviendo a la UT120, donde se tradujo *it* por *ella*, este referente se recupera en la UT1335, pero en este caso justamente al revés: «I suppose it was Cora who found **her**» (el cuerpo sin vida de la Criada anterior) aparece como «Supongo que fue Cora quien **lo** encontró», cambiando, una vez más, el foco y el significado de la oración.

En otro fragmento en que la protagonista rememora momentos pasados en el Centro Rojo, encontramos una oración en que la protagonista se evade, e imagina: «Behind my closed eyes thin white **dancers** flit gracefully among the trees» (UT458). En *El cuento de la Criada* los «dancers» se convierten en «**bailarinas**» sin que haya ningún otro elemento compositivo o contextual que remita a que se trate de mujeres,

más allá de la feminización de la profesión en el imaginario colectivo, frente al empleo del masculino genérico de forma sistemática en otras ocasiones. Se trata, en este caso, de una traducción con motivos patriarcales.

- ***Empleo del masculino genérico para referentes femeninos***

Tras describir una escena en que Offred y la Esposa están cara a cara por primera vez, en que la protagonista no sabe si hablar o no, y la Esposa no le permite entrar con el fin de marcar su territorio, Offred recuerda un episodio anterior, en el Centro Rojo, cuando Tía Lydia avisó a las Criadas de que la situación no es fácil tampoco para las Esposas: «Aunt Lydia said it was best not to speak unless they asked you a direct question. Try to think of it from their point of view, she said, her hands clasped and wrung together, nervous pleading smile. It isn't easy for **them**» (UT62). Este segmento se traduce en español como «Para **ellos** no es fácil» cuando habría de ser «para **ellas**», ya que se trata de un fragmento en que solo se habla de Esposas. En ocasiones como esta, parece que no se haya llevado a cabo una reflexión sobre el referente del pronombre, neutro en inglés, antes de ser traducido al español.

Otro caso en que se emplea el masculino genérico con un claro referente femenino es el de «and at that she [Aunt Lydia] began to cry, standing up there in front of **us**, in full view», traducido como «en este punto se echaba a llorar, y se quedaba de pie delante de **nosotros**» (UT364). ¿Delante de quién podría permitirse llorar Tía Lydia, si no es frente a las Criadas (y solo frente a ellas), más aún cuando la protagonista explicita que forma parte del grupo?

El caso del siguiente ejemplo llama todavía más la atención: «[...] at the back of **her** neck and breathe **her** in, baby powder and **child's** washed flesh and shampoo [...]» (UT430). Entendiendo que en este fragmento *child's* es un genérico, en este extracto la protagonista recuerda cómo era tener a su hija en brazos: «[...] de su nuca y **la** huelo: talco de bebé, piel de **niño** recién bañado y champú [...]». Marcando ese término neutro con el masculino genérico «niño» se rompe la unidad del texto, pudiendo haber empleado otro término no marcado, como, por ejemplo: «[...] cojo aire y puedo olerla, los polvos de talco, la piel lavada de bebé y champú [...]».

*Child* aparece, de hecho, una segunda vez en la traducción con un referente, en este caso, claramente femenino: «You were a wanted **child**, God knows [...]», le dice la

madre a la protagonista, un caso que se traduce, de forma incorrecta, con el masculino genérico: «Sabe Dios que fuiste **un hijo** deseado» (UT1258).

El universo de la protagonista está formado, en su mayoría, por mujeres; y es la interacción entre estas mujeres la que se describe, así como las diferentes situaciones en las que estos intercambios tienen lugar, siendo los partos ocasiones en que hay Esposas, Criadas y Tías. La protagonista describe el único parto que tiene lugar en la novela explicitando las diferencias entre el grupo de las Esposas y de las Criadas, comparándolo. Como parte de esta comparación, la protagonista dice que «[...] then they'll **pig out**», traducido como «[...] y luego se hartarán como **cerdos**» (UT754), hablando como se habla claramente de mujeres, y pudiendo haberse empleado «como cerdas», sin razón aparente para optar por el masculino genérico. En el contexto de la traducción parece poco probable que la traductora haya optado por no emplear una calificación negativa de forma directa para las mujeres, que más que feminista es un acto que contextualmente no se corresponde con el contexto de la situación discursiva.

En este mismo sentido, destaca otro ejemplo no por emplear el masculino genérico para un referente femenino, sino que por omitir el referente directamente. «You [the Handmaid's] are a transitional generation, said Aunt Lydia. It is the hardest for **you**» se traduce, directamente, como «Es lo más difícil» (UT759). Y aunque en el mismo segmento se hable de *ellas* y *vosotras*, esta omisión elimina directamente un importante mensaje, más aun viniendo de Tía Lydia, sobre las penurias que están pasando las Criadas. No es, de hecho, un ejemplo aislado, sino que vuelve a ocurrir cuando Moira relata su escapada frustrada del Centro Rojo y de Gilead: «So after that, they said **I** was too dangerous to be allowed the privilege of returning to the Red Centre» (UT1872), traducido como «[...] era demasiado peligroso concederme el privilegio [...]» cuando es ella la que constituye un peligro, no la situación, privándola de su agentividad.

- ***Referentes femeninos no explicitados en la traducción***

El término inglés «tourists» sirve tanto para mujeres como para hombres, porque no está marcado, lo mismo que «turistas» en español. No obstante, cuando en inglés se quiere explicitar que el grupo de extranjeros en «They're tourists, from Japan it looks like [...]» está compuesto tanto por hombres como por mujeres, todo un evento y muestra de mujeres independientes, mediante el uso de «[...] each has **his or her**

camera, **his or her** smile», el español simplemente informa de que «**Cada uno** lleva una cámara y una sonrisa» (UT174), perdiendo la oportunidad de ofrecer una imagen clara de mujeres a las que se les permite hacer cosas y capaces de sonreír. En este mismo capítulo, un poco más adelante y continuando con el grupo de turistas, la protagonista describe a las mujeres y reflexiona sobre cómo ella se vestía antes igual que ellas, y sobre cómo eso implicaba libertad, para finalmente añadir «*Westernized*, they used to call it», traducido como «*Occidentalización*, solían llamarle»; un cambio de categoría gramatical que no permite ya el empleo de «Occidentalizadas», marcando el femenino en el adjetivo.

«From each, says the slogan, according to **her** ability; to each according to **his** needs» (UT758) es una frase que las Criadas tenían que repetir en el Centro Rojo y que les dijeron que tenía su origen en la Biblia, pero que no obstante proviene, de hecho, de una frase de Marx, aunque con un cambio, en apariencia, mínimo: el original emplea «his» las dos veces, mientras que en *El cuento de la Criada* se habla de «to **her** ability» y «his needs». La traducción, sin embargo, no mantiene este detalle, que oculta una inmensa carga ideológica de Gilead y un cambio claramente intencionado de la autora, y en su lugar dice «De cada **uno**, dice la frase, según sus capacidades; a cada **uno** según sus necesidades» donde podría (y habría de) decir «De cada una [...]».

Un ejemplo flagrante en que el femenino en el original se ha invisibilizado es «She is a cunning and dangerous **woman**, said Aunt Lydia» (UT857), traducido como «Es una **persona** astuta y peligrosa, dijo Tía Lydia», en referencia a Moira.

- *Ocasiones en que se podría haber explicitado el femenino y se ha optado por el masculino genérico*

En una parte de la novela nuestra protagonista rememora la canción *Amazing Grace*, un himno cristiano que habla sobre el perdón y la redención. De gran carga en la cultura popular norteamericana y empleada a menudo en representaciones de opresión y esclavitud, en *El cuento de la criada* se ha optado por traducir su letra sin incluir ninguna otra referencia explícita al origen del himno, seguramente para poner el énfasis sobre su mensaje. De esta forma, el inglés, donde la protagonista canta «Amazing grace, how sweet the sound / Could save a wretch like me / Who once was lost, but now am found / Was bound, but now am free» (UT352), contrasta con el español, donde ella

dice «[...] Que puso salvar a un desdichado como yo, / Otrora perdido y ahora salvado, / Otrora atado y ahora liberado». Siendo una canción que la protagonista rememora y que aplica a su momento presente, no habría sido una opción desafortunada aplicar el femenino en español frente al neutro en inglés, sobre todo porque acaba la canción añadiendo que «I don't know if the words are right. I can't remember», lo que le permitiría mayor margen de maniobra a la traducción. No obstante, si esta opción resulta ya interesante, lo es aún más en contraposición con la traducción de otra canción un poco más adelante, en este caso de David Bowie: «I feel so lonely, **baby**, / I feel so lonely, **baby**, / I feel so lonely I could die» (UT356), traducida como «Me siento tan **solo**, **pequeña**, / Me siento tan solo, pequeña, / Me siento tan solo que podría morir», donde no solo se mantiene el masculino genérico en boca de la protagonista, sino que se opta por traducir *baby* en femenino sin que haya en apariencia algún otro indicativo, cuando se podría haber optado por una referencia unisex o masculina, siguiendo el criterio de emplear el masculino genérico cuando el sexo no está explicitado.

Otro caso en que se emplea el masculino genérico para referentes no explicitados en la traducción es el de la UT359. En este fragmento, la protagonista rememora a su madre y cosas que ella solía hacer: «She used to put the tape on when her **friends** came over and they'd had a few drinks», y que en español aparece como «Solía poner el casete cuando venían sus **amigos** a tomar unas copas». Dejando a un lado que una traducción más cercana al mensaje original habría sido «tras tomar unas copas» en lugar de «a tomar unas copas» (en el inglés se intuye la consecución de las acciones), en este punto del texto conocemos a la madre de la protagonista lo suficiente como para entender que el referente «friends» haría, preferentemente, referencia a «amigas» más que a «amigos». «Friend» un poco más adelante, en la UT375, vuela a traducirse como «amigo» cuando Moira dice «Friend of my mother's» y, si bien en este caso la falta de contexto de esta enunciación puntual no nos permite, como en el caso anterior, intuir o preferir el uso del femenino, este es otro ejemplo del empleo de masculino genérico cuando podría haberse empleado el femenino sin efecto alguno sobre la traducción.

Un ejemplo parecido es el de la traducción de «teacher's room» en «[...] fuera de las horas de servicio las Tías se iban a la habitación de **los profesores** [...]» (UT459). Se trata del Centro Rojo, ubicado en un antiguo instituto, con la que fue la sala de los profesores. No obstante, ya no hay profesores, sino Tías ejerciendo de

profesoras. En inglés no se presenta la oportunidad de explicitarlo, pero sí en español, donde podría haberse dicho «sala de profesoras» o, para evitar el empleo de uno u otro género, «sala del profesorado».

La forma en que en numerosas ocasiones se opta por el masculino genérico parece apuntar no solo a la preferencia por esta construcción, sino que también a preconcepciones y suposiciones extraídas del texto original. Así, cuando leemos que en las noticias cuentan que: «[...] an underground espionage ring has been cracked, by a team of Eyes, working with **an inside informant**. The ring has been smuggling *precious national resources* over the border into Canada» (UT539), a primera vista el empleo de «un informante infiltrado» en la traducción no llama la atención puesto que, a fin de cuentas, desconocemos el sexo del referente. No obstante, la mención de *precious national resources* apunta a que se trata de una red que ayudaba a las Criadas a escapar de Gilead, si realizamos la conexión con la única referencia a *national resources* en el resto del texto, cuando la protagonista dice que ella misma lo es en la UT442 («I am too important, too scarce, for that. I am a national resource»), por lo que bien podría ser una Criada la que ha dado la voz de alarma, y por tanto la *informante infiltrada*.

*Travestí* es, finalmente, una palabra que en español es común en cuanto al género, y su empleo en masculino o femenino habrá de estar ligado a la identidad del referente, por una parte, y hará ver la sensibilidad con respecto a la realidad transgénero del hablante, por otra. En el original esta palabra se emplea en una ocasión, cuando la protagonista, estando en Jezebel's, se mira al espejo y piensa que: «I am a travesty, in bad makeup and someone else's clothes, used glitz» (UT1917), traducido como «Parezco **un** travestí mal maquillado [...]», donde podría haberse empleado *mal maquillada* si bien se entendiera que el referente sigue siendo ella, o si bien se entendiera que un hombre travestido pudiera querer que se emplearan para referirse a él pronombres femeninos.

- ***Cuando personajes en el original emplean conscientemente lenguaje inclusivo***

«And stuff about how hard it was to be a **single parent**» es una de las frases que la protagonista atribuye a su madre en una de las reminiscencias de la narración. «Single parent» llama la atención por existir, en inglés, «single mother», una opción que daría cuenta de forma veraz la situación de la madre de la protagonista. No obstante, como ya

se ha mencionado, esta mujer tiene una clara consciencia feminista, y el empleo o no de *single parent/mother* no puede haberse dejado al azar, sino que demuestra el empleo cuidadoso de una fórmula no marcada en inglés que, no obstante, en español se traduce como «madre soltera» (UT772).

En otra ocasión, Janine dice: «My name's Janine. I'm your **wait-person** for this morning», empleando *wait-person* en lugar de *waitress*, un término inglés claramente marcado como femenino. Es interesante porque, una vez más, se desvela la intención explícita de un personaje de emplear un término neutro. En español existen *camarero* y *camarera*, ambos marcados, aunque se puede optar por un cambio gramatical y decir *le atenderé*, por ejemplo, para evitar emplear una u otra opción. En español se ha traducido, no obstante, de la siguiente manera: «Me llamo Janine. Esta mañana soy tu **servidora**» (UT1579), donde *servidora* no solo es un término marcado, sino de un mayor grado de subordinación de lo que podría ser *camarera*, contraviniendo la intención del mensaje del original. La importancia de esta palabra en el original se acentúa, además, en la UT1582, donde Moira le responde a Janine diciendo: «And don't use that word». Como explica Leonardi al tratar la traducción del género de los nombres de las profesiones, la elección del traductor tendrá un impacto particular en el lector y las razones de optar por una u otra opción en la traducción pueden encontrarse en el terreno de la ideología (2007, págs. 106-107). Más aún, la noción de género es importante en la teoría feminista y en ocasiones las feministas manipulan los marcadores de género para jugar con el lenguaje o subvertir el lenguaje patriarcal (2007, pág. 98). Si Janine lo hace porque es una feminista convencida o porque se deja llevar por las corrientes dominantes no lo sabemos (al fin y al cabo, también se deja llevar y acaba por convertirse en la favorita de Tía Lydia), aunque merece la pena mencionar que pensadoras como Daly rechazan el empleo de palabras inventadas por o para mujeres por considerarlas falseadoras (Brufau Alvira, 2009, pág. 236).

- ***Singulares y plurales en la traducción***

«[...] hizo presión para que **me dejaran** usar la puerta principal. El **tuyo** es un puesto de honor, dijo» para «[...] she was lobbying for the front. **Yours** is a position of honour, she said» (UT54). No obstante, el puesto de honor no es solo el de la protagonista, sino el de todas las Criadas. De hecho, como se descubre después, hace años que la protagonista no ve a Tía Lydia, así que no puede haberle dicho esto antes de

mudarse (y entrar) a su nueva casa. Tía Lydia está ejerciendo presión como *lobby* para que todas puedan usar la puerta principal. A través de la presuposición de la traducción de la personalización se pierde un elemento clave, que es que las Tías no luchan por el bienestar de las Criadas, sino por dotarles de un aparente estatus que nada cambiará su situación real de opresión.

La forma en que «**we** aren't sure» se traduce como «no estamos **seguras**» (en femenino) en «No estamos seguras de dónde están los límites, varían según los ataques y contraataques» es muy interesante, puesto que presupone que se trata del grupo o bien de las Criadas, o de las mujeres con las que interactúa la protagonista, y no simplemente de los habitantes de Gilead. No obstante, al elegir «dentro de **ti**» para «within **you**» y no «dentro de **vosotras**» se pierde la oportunidad de reforzar la conciencia de grupo y lo femenino. Además, como cita que se toma de la Biblia («the kingdom of God is within you», «el reino de Dios está en vosotros») el plural habría sido una elección acertada.

- ***Identidad, posesión y otros referentes: la relación de la protagonista con su cuerpo***

Es interesante la forma en que el original habla de que recuerda sus pies por esas aceras («I'm remembering my feet on these sidewalks, in the time before, and what I used to wear on them»), y no el caminar por esas aceras («Recuerdo cuando caminaba por estas aceras, en otros tiempos, y el calzado que solía usar», UT148). Es como si los pies que tiene ahora no fueran los que tenía antes, que no siente su cuerpo como suyo, que ha acabado por alienarse y entender a Gilead como dueño de su cuerpo, algo que no se mantiene en español, que no conserva el componente de posesión, y de suma relevancia para la construcción de la identidad de la protagonista, por una parte, y para demostrar la fuerza del estado totalitario sobre las Criadas, por otra.

### ***5.1.3. Análisis semántico de connotaciones***

- ***Explicitación o invisibilización de la sexualidad subyacente***

Durante la narración, la protagonista hace numerosas referencias sexuales, tanto explícitas como implícitas, expresando así el deseo que siente en contraposición con su labor de servidumbre y utilidad, casi mecánica. Es por ello que las referencias sexuales constituyen una gran parte de su identidad, de la que le despojan al despojarle de su nombre.

En la UT7 se habla, por ejemplo, de *guns*: «No **guns** though, even they [the Aunts] could not be trusted with guns», y se traduce por el hiperónimo *armas*. Sin embargo, si bien *gun* es *arma*, *arma* no es necesariamente *gun*, y si se lee este fragmento tras la UT6: «[...] they had electric cattle prods slung on thongs from their leather belts», una descripción de cómo a las Tías les colgaban picanas de los cinturones que remite al miembro viril, se echa en falta la traducción de *gun* como *pistola* como forma de explicitar aún más las reminiscencias en este campo semántico.

En la UT37, por su parte, la protagonista describe: «How I used to despise such talk. Now I **long** for it. At least it was talk. An exchange, of sorts». *Long* es, en efecto, un gran deseo: «Solía desdeñar este tipo de conversación. Ahora la **deseo ardientemente**. Al menos es una conversación, una manera de intercambiar algo». Sin embargo, el empleo de *ardientemente* es una elección con muchas implicaciones, puesto que remite a *fuego*, *calor* e incluso *deseo sexual*, un elemento que no aparece en el original, pudiendo haber sido una alternativa para seguir poniendo un foco sobre la intensidad del deseo el verbo *ansiar*. Asimismo, *despise* es un odio muy agudo, mientras que *desdeñar* está ligado a la indiferencia. Es interesante la relación amor-odio que se muestra en el original, mientras que en español no se intuye de la misma manera. No es la única vez en que *long* parece sobretraducirse: «She probably **longed** to slap my face» (UT81) aparece, de hecho, como: «Seguramente ella **deseaba fervientemente** darme una bofetada», dando *fervientemente* a entender una relación con *febril*, *de forma acalorada*. Más adelante en el texto, aparece *long* otras dos veces, demostrando ser un recurso sistemático en el original, pero de traducción desigual en el español: «I look at the oranges, **longing** for one» (UT157) aparece como «Miro las naranjas y se me hace agua la boca», una expresión más elaborada (ennoblecida) que el original; mientras que «I **long** for one [dandelion] (UT1153) se traduce como «Me **gustaría** que hubiera uno». La privación a la que se la somete le hace desear cosas con intensidad, y ese matiz constante que desprende el empleo sistemático de **long** no se mantiene en la traducción, que sin llegar a trivializar los deseos de la protagonista, no termina de transmitir la supresión que se hace de su persona.

En *The Handmaid's Tale* está la Ceremonia como concepto ritualizado del sexo, que convive con otras referencias más o menos explícitas. Al intentar esconderlo tan activamente de la sociedad, se ha convertido en algo que envuelve y sobrevuela las vidas de los personajes de una u otra forma, sea por deseo o por opresión. Por eso,

cuando están en el Centro Rojo, Moira intenta usarlo a su favor para escapar: «They send two guys with you, in the ambulance. Think about it. They must be starved for **it**, shit, they aren't even allowed to put their hands in their pockets, the possibilities are —» (UT597). No obstante, en la traducción ese *it*, aunque se mantenga la traducción de *starve*, desaparece, no es tan explícito: «Te envían con dos tipos en la ambulancia. Piénsalo bien. Esos tipos están **hambrientos**, mierda, ni siquiera les permiten ponerse las manos en los bolsillos, existe la posibilidad de...». Otras alternativas podrían ser construcciones como «se mueren de ganas» o «les pueden las ganas».

Otra referencia sexual que se ha omitido en el español la encontramos en una de las intervenciones de Tía Lydia, que habla de las mujeres antes de Gilead, las que decidían no tener hijos, de la siguiente manera: «They were lazy women, she says. They were **sluts**» (UT732). No obstante, en vez de traducir *sluts* como *putas*, *prostitutas* o *zorras*, se emplea *puercas*, que no tiene connotación sexual alguna: «Eran unas perezosas, decía. Unas **puercas**». *The Handmaid's Tale* también pone el foco sobre eufemismos como *mistress*, que la madre de la protagonista aclara a su hija desde bien pequeña: «The **mistress** — my mother explained **mistress**, she did not believe in **mystification**, I had a **pop-up** book of sexual organs by the time I was four — the **mistress** had once been very beautiful» (UT964). No obstante, este término opaco se explicita en la versión española mediante el empleo de *amante*, que además se omite en una de las repeticiones cuando precisamente en el inglés se pretende subrayar: «Su **amante** —mi madre me explicó el significado de la palabra **amante**, no le gustaban los **misterios**; cuando yo tenía cuatro años, me compró **un libro sobre los órganos sexuales**— había sido una mujer muy hermosa». En esta unidad de traducción, además, se omite *pop-up* en «pop-up book of sexual organs», que precisamente llama más la atención porque las figuras sobresalían del libro y llamando la atención sobre ellos, y se pierde información al traducir *mystification* por *misterios*, puesto que a lo que hace referencia el original es al hecho de dotar con un aura de misterio el concepto de *mistress*, elevándolo.

En las interacciones entre la protagonista y el Comandante también se pierden matices que desprende el original, como cuando la protagonista describe que el Comandante está teniendo una actitud de cortejo, pero esto se traduce por *cortesía*, quedándose en la superficialidad de su interacción y perdiendo las connotaciones amorosas: «A few, I can tell by the elaborateness of the smile he composes and aims.

He's in the **courtly** phase» (UT1691), «Está en la fase de la **cortesía**». Está flirteando con ella.

- *Descripción de los personajes: diferencias en la percepción en la versión inglesa y española*

Como ya se ha mencionado, la forma en que la sociedad compartimentaliza a las mujeres a las que oprime —de forma que no dé lugar a sororidad entre los diferentes grupos o apenas entre los individuos del grupo— es uno de los elementos que más caracteriza la organización patriarcal de Gilead para controlar a este grupo más uniforme de lo que a primera vista podría parecer. La forma en que la protagonista describe a otras mujeres resulta, por lo tanto, muy interesante para ver en acción estas construcciones sociales que les hacen sentir como si hubiera un muro entre ellas y, por ende, lo es también analizar cómo se transmiten en la traducción.

Cuando descripciones como «The dress is much like mine in shape, long and **concealing** [...]» (UT25) se traducen como «La hechura de su vestido es muy parecida a la del mío, largo y **recatado** [...]» se añade una capa de significantes que no aparecen en el original y que transmiten una serie de ideas y de valores diferentes a los del mensaje inglés, ya que *recatado* se puede asociar con elementos como *pudor*, *modestia* y *decoro* (relacionados con los valores morales y estéticos de una sociedad), mientras que *concealing* tiene, como primera acepción, la de *ocultar*, que es lo que se hace con estas mujeres, no permitir que sus cuerpos estén al descubierto. En este caso, a las que se retrataba era a las **Marthas**, cuya monótona vida en las cocinas solo se ve interrumpida, de cierta manera, cuando de algo relacionado con las Criadas se trata, desde la Ceremonia hasta la recepción de la compra diaria, que esperan casi con entusiasmo o impaciencia: «Rita stops chopping the carrots, stands up, takes the parcels out of the basket, almost **eagerly**» (UT300), pero que en español se traduce como: «[...] casi con **ansiedad**», que si bien es una alternativa válida, no parece adecuarse al contexto del enunciado. Se trata tanto de retratar, en este caso, a Rita como alguien exigente, como alguien que puede que encuentre pequeños placeres, momentáneos, en su día a día. Recibir la compra puede ser uno de ellos, y contribuye a retratar la soledad que padecen las Marthas, una soledad y tipo de aislamiento que también se entrevé en: «[...] she's [Cora is] **actually** smiling» (UT721), donde se omite *actually* para

traducirlo en la versión española como: «[...] está sonriendo», perdiendo esa sensación de que se trata de algo que no pasa todos los días.

La protagonista también describe a **Serena Joy**: «She isn't here now, and I start to **wonder where she is**: [...]. Perhaps she's sewing, in the sitting room, with her left foot on the footstool, **because of her arthritis**. Or knitting scarves, [...] anyway, the ones made by the Commander's Wife are **too elaborate**» (UT49). En este fragmento hay tres elementos que llaman la atención en la traducción: «Ahora no está aquí, y empiezo a preguntarme **por dónde andará**: [...]. Quizás está cosiendo en la sala, con su pie izquierdo **artrítico** sobre el escabel. O tejiendo bufandas [...], las de la Esposa del Comandante son **muy elaboradas**». En primer lugar, los dos primeros elementos resultan bastante crudos y directos en el contexto del original: por una parte, teniendo en cuenta que Serena Joy apenas puede caminar y que si lo hace, es ayudada por un bastón, llama la atención el uso de *dónde andará* en lugar de *por dónde estará* (casi podría remitirnos al empleo constante de *ver* por parte de los ciegos en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago); por otra parte, *pie artrítico*, aunque técnicamente una construcción bien formada, se aleja de la construcción de causalidad de «tener el pie sobre la banqueta» y «tener artritis». En segundo lugar, el grado de elaboración cambia desde el *too* del original hasta el *muy* de la traducción: la protagonista está juzgando que la Esposa tiene demasiado tiempo, que le dedica demasiado esfuerzo, que no tiene mejores cosas que hacer.

Serena tiene, de hecho, un pasado que no le es ajeno a Offred: fue una estrella de la televisión, a la que recuerda ver con su esposo Luke: «We'd watch her sprayed hair and her hysteria, and the tears she could still produce at will, and the **mascara** blackening her cheeks. **By that time she was wearing more makeup**» (UT290), «Contemplábamos su pelo rociado de laca, su histeria, las lágrimas que aún hacía brotar cuando quería y el **maquillaje** que le oscurecía las mejillas. **En ese entonces llevaba más maquillaje**». Una vez más, esta descripción es de suma importancia porque nos permite adentrar un poco más en la persona de Serena y su complicada relación con el régimen de Gilead, que contribuyó a establecer, pero bajo el que ahora vive. Por una parte, el español no mantiene la imagen de la máscara de pestañas, o *rimmel*, recorriéndole las mejillas, puesto que se ha optado por el hiperónimo «maquillaje». Por otra, el mensaje del original queda ligeramente distorsionado en español cuando dice «en ese entonces llevaba más maquillaje», porque puede entenderse «en ese entonces»

en contraposición con el momento presente de la narración, y no con respecto a sus apariciones previas en televisión, como parece apuntar el inglés con «By that time she was wearing more makeup». De hecho, solo es de Serena de quien conocemos el pasado antes de Gilead, excluyendo a nuestra protagonista y sus amigos, y conocerlo nos permite entenderla mejor en su estado actual. Un apunte que hace Chakrabarti al analizar la situación de las mujeres en el mundo es que el lugar de una mujer en una familia y fuera de ella no puede ser de libertad y felicidad sin igualdad práctica y emocional en sus relaciones íntimas y a través de la independencia económica (Chakrabarti, 2018, pág. 204), y es que aunque aquí Serena pudiera parecer la figura privilegiada, está lejos de serlo.

La Tía Lydia también describe al conjunto de las Esposas, al que Serena pertenece, durante sus clases en el Centro Rojo: «Of course they will **resent you** [...]. You must realize that they are **defeated** women» (UT294), que en *El cuento de la criada* aparece como «Por supuesto **os ofenderán** [...]. Debéis comprender que son mujeres **fracasadas**». Una vez más, el retrato que de ellas se realiza en español es más duro y tiene connotaciones más negativas que el original: *resent* no significa *ofender*, sino *estar resentido con*, por lo que si se quiere emplear la palabra *ofender* una construcción alternativa podría ser: «vuestra presencia les ofenderá». Asimismo, *defeated* sería, más bien, *derrotadas*, en cuanto a vencidas en el ánimo, pero no *fracasadas*. Al hilo de la relación de las Criadas con las Esposas, es posible referirse a la conversación entre Serena y la protagonista sobre intentar concebir por otros métodos. En ese instante se crea una complicidad que el inglés describe como: «[...] and for this moment at least we are **cronies** [...]» (UT1468), pero que en español se cambia por *amigas*, llegando incluso a simplificar lo complicado del momento en que la barrera entre estas dos mujeres desaparece en pos de un objetivo común. Resulta peculiar pensar en la manera en que las vidas de cada una de estas mujeres gira alrededor de la figura de los hombres en general, y de un hombre en particular, y de cómo, tal y como dibujaba Beauvoir (2011, pág. 699), en el régimen de Gilead, el amor o lo que quieren hacer pasar por él para ellos no es más que una mera ocupación, mientras que para ellas constituye toda su existencia.

El caso de las otras **Criadas** resulta curioso, puesto que en numerosas ocasiones la protagonista habla de ellas como si hablara de ella misma, como sus dobles, siendo estas mujeres sin identidad propia las que conforman el molde de lo que ha de ser una

Criada. En la UT101 la protagonista, de hecho, describe a su compañera de recados de la siguiente manera: «A shape, red with white wings around the face, a shape like mine, a **nondescript** woman in red carrying a basket, comes along the brick sidewalk towards me», donde *nondescript* se emplea para caracterizar a algo que carece de cualidades distintivas o de interés, y se traduce como *anodina*, que nos remite a *insignificante* e *insustancial*, pasando de la neutralidad y las generalizaciones a un juicio de valor potencialmente negativo. Estos juicios continúan en esta sección del texto, cuando la protagonista reflexiona sobre cómo interactúa con su compañera, o más bien cómo se le está permitido interactuar con ella: «It isn't the sort of thing you ask questions about, because **the answers are not usually answers you want to know**» (UT105), donde las respuestas se convierten, directamente, en «desagradables»: «No se hacen preguntas sobre este tipo de cosas, porque las respuestas suelen ser **desagradables**», haciendo de lo implícito explícito, y limitando las posibles interpretaciones del original.

Un elemento inseparable a la condición de ser Criada es el recuerdo omnipresente de la fertilidad, y cómo toda su vida gira en torno a quedar o no embarazadas. Por eso, cuando se introduce un embarazo real en escena, llama la atención la omisión de un adverbio en la descripción inglesa: «One of them is **vastly** pregnant» (UT160), que se traduce simplemente como: «Una de ellas está embarazada». Esto no es solo importante por omitir información del original, sino porque remite a la evolución del embarazo en cuestión, que como se descubrirá en el libro no siempre llega a buen término. Además, el uso de esta palabra por la protagonista nos ayuda a entender cómo se siente al respecto: ¿podría ser que la obviedad del embarazo de otra le moleste, por hacer patente su no embarazo? Y es que desde el Centro Rojo las han adoctrinado para juzgarse las unas a las otras: «This week Janine doesn't wait for us to **jeer at her**» (UT481), que en español no se traduce como *abuchear*, o *mofarse de*, como cabría esperar, y demostrando de forma más directa la colectividad, lo basto de la acción, sino como *insultar*: «Esta semana, Janine no espera a que la **insultemos**», añadiendo una capa de mayor gravedad a la acción del resto de Criadas. Y es que parece que este juzgar constante se acentúe, en cierta medida, en el español. Otra vez sobre Janine, la protagonista habla sobre cómo, dadas las circunstancias, «no le va mal» («she's not doing badly», UT756), algo que en *El cuento de la criada* aparece como «no lo hace mal», una tranposición que aporta un grado de agentividad que no depende de la capacidad o no de esta Criada de hacer las cosas bien o mal.

**Moira**, la mejor amiga de la protagonista, es una fuerza de la naturaleza, y junto a la madre de la protagonista, es la representación del movimiento feminista en la obra, incluyendo algunas de sus contradicciones. Al igual que cuando en la sección anterior se hablaba sobre el empleo consciente de algunos personajes de lenguaje inclusivo, otros aspectos de cómo hablan estos personajes son también de suma importancia para la construcción de su identidad. Por ello, cuando Moira dice: «You don't need to **paint** your face, it's only me» no dice: «No necesitas **maquillarte**, estoy sólo yo» (UT229), sino que no se *pinte* la cara, literalmente, porque considera el maquillaje innecesario, un disfraz al que parece oponerse. La forma en que se llega a distorsionar el discurso de Moira se nos vuelve a presentar cuando en Jezebel's analiza el comportamiento de los Comandantes en Gilead, facetas que ha llegado a ver desde su posición de mujer en el establecimiento, a la sombra de los estamentos oficiales: «They like to see you all **painted up**. Just another crummy **power trip**» traducido como: «Les encanta veros **maquilladas**. No es más que otro lamentable **desliz del poder**» (UT1844). Por una parte, podemos ver que su percepción con respecto al maquillaje y sus implicaciones no ha cambiado, y que además lo relaciona con un abuso del poder («power trip») por parte de los Comandantes, que no es un simple *desliz* indeseado o accidental.

Y si en estos ejemplos no se transmiten las críticas veladas de Moira, en el siguiente el significado del original se vuelve ininteligible: «Working my way through college, says Moira. I've got **connections**. **Friend** of my mother's. It's big in the suburbs, once they start getting **age spots** they figure they've **got to beat the competition**. The Pornomarts and what have you» (UT375), traducido como: «En el trabajo que hago para pagarme los estudios, explica. Tengo **relaciones**. Un **amigo** de mi madre. Lo de los suburbios es fantástico, una calcula que una vez que empiecen a descubrir **los lugares de la gente joven**, habrán **vencido a la competencia**. Las tiendas porno y qué sé yo». Ya se mencionó la traducción de *friend* como *amigo* anteriormente, pero en lo que no se hizo hincapié fue en el contexto de la unidad de traducción, donde *connections* se traduce como *relaciones*, remitiendo a *relaciones sexuales*, cuando *conexiones* o, más bien, *contactos*, habría podido ser una excelente alternativa. El resto del fragmento contiene errores, como *age spots*, que no son «lugares de la gente joven» sino *manchas en la piel*, y de lo que se habla es de cómo las mujeres de mediana edad empiezan a cuestionarse a sí mismas y necesitan competir las unas con las otras una vez empiezan a mostrar signos de vejez.

Cuando la protagonista se reencuentra con Moira en Jezebel's, también descubre un mundo clandestino cuya figura central es el de las mujeres que lo componen, una realidad alternativa que describe de la siguiente manera: «Certainly I am not dismayed by these women, not shocked by them. I recognize them as **truants**», «Ciertamente, estas mujeres no me espantan, no me impresionan. Reconozco en ellas al tipo de mujer **holgazana**» (UT1751). Una de las posibles acepciones de *truant* es 'holgazana' u 'ociosa'. No obstante, al emplear aquí «holgazanas» se introduce un juicio sobre estas mujeres que no está necesariamente en el original, puesto que *truant* también puede ser 'hacer novillos'. A la protagonista le parece que lo que están haciendo estas mujeres es escapar de la realidad de Gilead, tan estricta, como si de un colegio y de hacer pellas se tratara, como elementos que no forman parte de la cadena de producción como sí lo hacen las Marthas o las Criadas.

Es en Jezebel's donde, además, la protagonista se reencuentra con Moira, que le describe su intento de huida del Centro Rojo. Durante la narración, hay dos elementos que se emplean para describir a dos grupos diferentes de mujeres en Gilead, las Tías y las monjas, que llaman poderosamente la atención. Con respecto a las Tías, se trata de la interpretación de la oración: «So although people had seen **the odd Aunt around**, they weren't really aware of what they were for», cuando Moira describe su segundo intento de escapar del Centro Rojo, y lo que quiere decir es que apenas se habían visto Tías por las calles, más que alguna de forma aislada. No obstante, la traducción le da la vuelta a la frase al decir mediante un calco: «Así que aunque alguna gente hubiera visto **a la extraña Tía**, realmente no sabían quién era» (UT1858). Con respecto a las monjas, se trata del extracto: «Well, shit, nobody but a **nun** would pick the Colonies. I mean, I'm not a martyr». (UT1872). En cualquier otro contexto, la traducción de *nun* por *tonta* («Bueno, mierda, sólo una **tonta** elegiría las Colonias. Quiero decir que no soy ninguna mártir») no habría supuesto ningún problema. No obstante, las monjas son en este caso un grupo bien definido dentro (o más bien, fuera) de Gilead, al que se persigue tanto por su sexo como por su credo. Se ha explicado antes que a las monjas se las somete a grandes torturas para que se conviertan al régimen, y que nunca se les daría la posición de Esposas por el poder asociado. Haciendo como hacen las monjas voto de castidad, puede ser de esperar que rechacen la prostitución por sus convicciones, y que prefieran las Colonias, por lo que la relación entre *nun* y *tonta* está fuera de lugar en la versión española.

El retrato que se hace de la madre de la protagonista también resulta curioso de analizar. En una sección, la protagonista recuerda haber visto a su madre en documentales sobre el movimiento feminista en el Centro Rojo, y la describe de la siguiente manera: «Her face is very young, very serious, **even pretty**» (UT769), traducido como: «Su joven rostro es muy serio, **aunque bonito**», con *aunque* en lugar de *incluso*, creando una oposición entre *seriedad* y *belleza* que parece solo perpetuar la imagen de la mujer que ha de sonreír para que se la considere guapa, cuando en el original no hay una conexión explícita entre la belleza y la expresión seria de la madre. Sobre todo, el extracto de mayor relevancia para la descripción de esta protagonista lo encontramos en los segmentos de la UT1909 a la UT1912, en una conversación entre Moira y la protagonista: «Your mother's **neat**, Moira would say, when we were at college» (UT1909); «Later: she's got **pizzazz**. Later still: she's **cute**» (UT1910); «She's not **cute**, I would say. She's my mother» (UT10911) y «Jeez, said Moira, you ought to see mine» (UT1912), donde se traduce *neat* por *limpia*, *pizzazz* por *descarada*, y *cute* por *astuta*, creando una serie de significados que no reflejan el original ni desarrollan un retrato temporal del personaje. En su lugar, podrían haberse traducido de la siguiente manera: *neat* como *genial*, un significado informal de la palabra, con mayor sentido en el contexto que nos ocupa, y con mayor relevancia particularmente dicho por Moira, que admira a la madre de la protagonista. «She's got pizzazz» tampoco significa que sea *descarada*; sino, literalmente, que tiene energía, vigor, vitalidad o chispa, pero no necesariamente *descaro*, una palabra cargada de connotaciones negativas. *Cute*, por su parte, se emplea normamente para valorar atributos físicos de una persona, aunque es cierto que en jerga estadounidense también puede significar *astuto*. Es interesante porque, aunque pueda que Moira haya dicho esta palabra en su segunda acepción, la protagonista la ha entendido en la primera, sobre todo porque la protagonista niega que su madre sea «cute» precisamente por ser su madre, y luego Moira dice: «you should see mine». No obstante, lo más probable es que llamara a la madre de la protagonista *guapa*, especialmente tras hablar sobre cómo se mantenía tan en forma.

La **protagonista** tampoco sale bien parada de la traducción de: «[...] flip through the channels [...]» (UT83) en «[...] pasaba **torpemente** de un canal a otro [...]», añadiendo un juicio de valor negativo que no aparece en el original. Lo mismo pasa, aunque al revés, cuando, en la oficina del Comandante, este le enseña el Scrabble: «I want to laugh, **shriek with laughter**, fall off my chair» (UT925), traducido como

«Tengo ganas de reírme, **de reírme a carcajadas hasta** caerme de la silla». Mientras *shriek* es un grito punzante, *reírse a carcajadas* remite a una diversión sana, una risa de felicidad, cuando en realidad el mensaje original puede interpretarse como una risa nerviosa e incontrolable, fruto de la situación en que se encuentra la protagonista.

**Nick**, por su parte, es un personaje al que se añaden elementos positivos en la traducción, pasando de: «[...] with creases around the mouth **where he smiles**» «[...] y arrugas alrededor de la boca, de **tanto** sonreír» (UT92). De hecho, en la descripción se le muestra más bien serio y no hay razón para suponer que sonría «tanto», y mucho menos en Gilead. Es un juicio de valor que puede hacernos pensar que Nick es cómplice en Gilead, parte activa y partidario. Y es que a los hombres parece que se les atribuyen en ocasiones cualidades positivas cuando se les describe en español, cuando en inglés aparece: «[...] with the crests on their shoulders **and berets: two swords, crossed, above a white triangle**» (UT117), y en castellano, en cambio, dice: «[...] y la boina **que luce** dos espadas cruzadas encima de un triángulo blanco», pasando de una yuxtaposición de dos enunciados, conectados entre sí mediante el signo de dos puntos con valor de consecución, al verbo *lucir*, que incluye componentes de connotaciones positivas con respecto a su imagen.

También es el caso con **Luke** cuando en una ocasión la protagonista recuerda una visita al supermercado: «He liked to choose what kind of meat we were going to eat during the week. He said men needed more meat than women did, and that it wasn't a superstition and **he wasn't being a jerk, studies had been done**», traducido como «Le gustaba elegir la carne que íbamos a comer durante la semana. Decía que los hombres necesitaban más carne que las mujeres, que no se trataba de una superstición y que él **no era ningún tonto, para algo había seguido unos estudios**». El apelativo negativo *jerk* podría traducirse en español por *imbécil*, *estúpido*, *idiota*, *gilipollas*, etc., todos ellos de importante carga negativa y vulgar como el original, y no como *tonto*, un adjetivo más neutro en sus connotaciones. Además, a esta palabra le sigue un error de interpretación del original que le aporta un sesgo positivo, donde «studies had been done» no significa que Luke cursara estudios, sino que su afirmación de que los hombres necesitan más carne que las mujeres se sustenta en pruebas científicas que validan su argumento. En otra ocasión, cuando se relata el momento en que dejó a su mujer, en lugar de traducir *pry loose* de forma que se entienda que este concepto, literalmente, quiere decir 'sacar a tirones', con la violencia o esfuerzo que el acto implica, se habla sobre cómo se

independizó: «I got a better apartment after that, where I lived for the two years it took Luke **to pry himself loose**», «Después conseguí un apartamento mejor, en el que viví los dos años que a Luke le llevó **independizarse**» (UT168). Los actos de Luke tienen especial importancia con respecto a cómo la protagonista entendía los avances de la sociedad patriarcal de Gilead. En otro ejemplo de la traducción, en lugar de hacer notar que un acto de Luke hacia la protagonista es condescendiente: «I thought, already he's starting **to patronize me**» (UT1246), se traduce como: «Ya empieza a tratarme **con aire protector**, pensé». Es interesante además porque a menudo se habla a las Criadas bien como a niñas, bien como a ganado. «Tratar con aire protector» implica cariño, buena intención, por lo que no resulta una traducción adecuada.

Cabe hacer aquí un apunte sobre las estadísticas que comparte Chakrabarti, que afirma, tomando como fuente a la UNICEF, que la mitad de las niñas de entre 15 y 19 años en el mundo (alrededor de 126 millones) creen que un hombre puede a veces pegar a su mujer de forma justificada (2018, pág. 157), y que si bien la aceptación de la violencia machista ha disminuido en estos últimos 100 años, la violencia doméstica sigue protagonizando los números de violencia contra las mujeres (Pankhurst, 2018, pág. 167). ¿Por qué mencionar ahora estos datos? Porque las críticas veladas del original se han suavizado sobremanera en la traducción, puede que como síntoma de esta mentalidad patriarcal que todavía envuelve gran parte de nuestro día a día.

Por supuesto, no iba a ser de otra manera con el **Comandante** que, durante una de las escenas de la Ceremonia, que no olvidemos es una violación ritualizada, es descrito por la protagonista de la siguiente manera: «[...] his **not-unpleasant** face» (UT632), una descripción que llama la atención en el original inglés puesto que cabría esperar un mayor grado de repulsión, pero que no obstante no indica ni aceptación ni apreciación, como lo hace el español: «[...] su **nada desagradable** rostro». Siguiendo, de hecho, esta misma escena, la protagonista piensa en cómo el Comandante sigue con la ropa puesta durante la Ceremonia, y se pregunta: «But would I like his white, **tufted raw** body any better?» (UT634). No obstante, en la versión española, se omite la referencia al vello corporal, y se suaviza la crudeza de la descripción del cuerpo desnudo del Comandante traduciéndolo solo como *desnudo* durante la violación ritualizada: «Sin embargo, ¿me gustaría más su cuerpo blanco y **desnudo**?». Además, la protagonista, en la versión española, continúa tratándole de usted durante sus visitas privadas, a pesar de que no haya nada en el original que nos indique que ese haya de ser

el caso, y a pesar de conocer que lo que el Comandante busca es intimidad con ella, por lo que podría desaprobar que le trate con esa distancia: «Anything, I guess. Well, you, for instance», «De cualquier cosa, supongo. Bueno, de **usted**, por ejemplo» (UT1290).

Por último, cuando en las Notas históricas se examina la narración de la protagonista, se elimina un juicio de valor negativo que el orador emite con respecto a *El cuento de la criada*: «It has a **whiff** of emotion recollected, if not in tranquillity, at least post facto» (UT2226), siendo *whiff* algo parecido a ‘tufillo, olorcillo’, que en la traducción se cambia por una admisión de la presencia de numerosas emociones en la historia: «Posee un **cúmulo** de emociones almacenadas, si no en la tranquilidad, al menos post facto». El orador en las Notas históricas juzga aquí a la protagonista más de lo que critica al régimen de Gilead, algo que no se mantiene en la traducción.

- **Los verbos de habla**

Otro elemento característico de *El cuento de la criada*, y que se podría enmarcar dentro de un análisis estilístico motivado por Vinay y Darbelnet sobre las diferencias entre inglés y español, es el ennoblecimiento de los verbos de habla, que en inglés se limitan en su mayoría a «say», pero que en español presentan un amplio rango de equivalentes en función de la situación lingüística. Cuando esto ocurre, el verbo de habla en español explicita información que puede estar implícita en el original, o restringe la interpretación que de un enunciado podría realizar el lector, al guiarlo hacia la una sola descripción de la forma en que este enunciado se ha llevado a cabo. En el caso de Luke, destacan intervenciones como: «She could get one of those over her head, he'd **say**» (UT172) cuando le dice a la protagonista que la hija que tienen en común podría coger una bolsa de plástico y ponérsela en la cabeza. En la traducción el verbo *say* aparece como: «Ella podría coger una y ponérsela en la cabeza, me **advertía**». La diferencia entre *decir* y *advertir* no es desdeñable, y más aún en un mundo en el que los hombres iban ganando cada vez más fuerza sobre las mujeres y sin permitirles vivir su vida libremente, ejerciendo un control patriarcal sobre ellas que nos puede remitir al concepto de *mansplaining* o *machoexplicación*; es decir, el cambio en la versión española tiene un efecto negativo con respecto a la historia.

De la misma manera, no es lo mismo: «Ha ha, **said** Moira. Get your coat» que «Ja, ja, se **rió** Moira. Coge el abrigo», porque en el primero Moira, descontenta porque su amiga se toma a la ligera un tema que considera importante (*date rape*), se ríe de

forma irónica. No obstante, en la traducción, además de que se ha perdido el referente (un error de traducción que se tratará más adelante), al escribir «se rió» se pierde la ironía del personaje.

«Love? **said** the Commander. What kind of love?» se traduce en español como «¿El amor?, se **extrañó** el Comandante. ¿Qué clase de amor?». Esta aclaración puede generar preguntas sobre por qué el Comandante habría de extrañarse. Puede que esta sea en realidad una forma de cuestionar a la protagonista, o una simple manera de continuar una conversación que no le importa, porque lo que realmente busca es construir una relación más íntima con ella. Explicitando el verbo de habla se añaden nuevas implicaciones mientras se pierden las posibles interpretaciones, como en el siguiente ejemplo, donde llama la atención la traducción de *said* por *argumentó*. Además, este segmento es controvertido también por la traducción de *fluke*, ‘casualidad’, algo que sucede por accidente, y no un *fiasco*: «Those years were just an anomaly, historically speaking, the Commander **said**. Just a **fluke**», «Históricamente hablando, aquellos años eran simplemente una anomalía, **argumentó** el Comandante. Un **fiasco**» (UT1609).

#### 5.1.4. Juegos de palabras

Los juegos de palabras constituyen una importante herramienta de crítica social y se emplean en textos feministas con asiduidad con la finalidad de poner el foco sobre elementos que puede que de otra forma pasarían desapercibidos. En *The Handmaid's Tale* encontramos varios ejemplos en que, desafortunadamente, los juegos de palabras o no se trasvasan a *El cuento de la criada*, o se trasvasan parcialmente, convirtiendo elementos que en el original son mayormente accesorios en el centro del mensaje en lugar de priorizar los elementos feministas.

El propio nombre de la protagonista es un juego de palabras en sí mismo. Formado como patronímico, en inglés *Offred* es homófono de *offered*, ‘ofrecida’, algo que al mantener la estructura de formación de los nombres propios es imposible de mantener. El título del libro, sin ir más lejos, contiene también un juego de palabras, como se desvela en la sección de Notas históricas: «The superscription “The Handmaid’s Tale” was appended to it by Professor Wade, partly in homage to the great Geoffrey Chaucer; but those of you who know Professor Wade informally, as I do, will understand when I say that I am sure all puns were intentional, particularly that having to do with the archaic vulgar signification of the word *tail*» (UT2217), que reduce a la

protagonista, una vez más, a su posición sexualizada dentro de Gilead. Este juego de palabras no solo no se mantiene, sino que se cambia por una referencia a *cuento* para convertirlo así en una reflexión de la sociedad de Gilead en ese periodo histórico, algo que, hasta cierto punto, contribuye aún más a infantilizar el relato de la protagonista a los ojos de los oradores y a quitarle verosimilitud. A continuación se presentarán algunos otros ejemplos de juegos de palabras cuya traducción es digna de análisis con perspectiva de género:

- *Date rape*

Moira está muy concienciada con el movimiento feminista, y es por ello que, durante su época universitaria, decidió redactar un trabajo sobre el concepto de la violación durante una cita: «What's your paper on? I just did one on **date rape**» (UT229), menciona casualmente mientras habla con la protagonista. Esta, que no comparte las inquietudes feministas de su mejor amiga, le responde: «**Date rape**, I said. You're so trendy. It sounds like some kind of dessert. **Date Rapé**» (UT230) haciendo un juego de palabras entre *date* 'cita' y *date* 'dátil', y *rape* 'violación' y *rapé*, 'gratinado'. En la traducción, no obstante, se le otorga más relevancia al juego de palabras culinario, y se omite cualquier referencia al concepto de violación, al traducirse cada enunciado como: «¿De qué es el examen? Vengo de hacer uno y lo terminé en un **tris**» y «Un tris, repetí. Qué original. Parece el nombre de un postre. **Tris flambeé**» respectivamente. Este es uno de los ejemplos de mayor mediación ideológica en la traducción, donde se altera un elemento de gran carga feminista para despojarlo de cualquier relevancia en el discurso de protesta de Moira. No hay en el texto nada que nos permita atisbar por qué se decide otorgarle más relevancia al juego de palabras culinario, y solo es posible especular que no se consideró que la referencia a la violación tuviera importancia alguna durante la traducción o para la publicación.

Como explica Chakrabarti, el concepto de *date rape* se desarrolló fruto de una mayor concienciación de lo que constituye la violación dentro del matrimonio, un acto que no se entendía como delito al considerarse la mujer propiedad de su marido. En ese contexto, por lo tanto, una violación durante una cita sería consecuentemente menos grave que una violación cometida por un desconocido (*stranger date*) (2018, pág. 160). Hasta cierto punto, en inglés podría entenderse este fragmento como un mal presagio, partiendo del desinterés por la cultura de la violación por parte de la protagonista para

acabar teniendo que participar en actos de violación ritualizados e institucionalizados, a forma de moral de la importancia de luchar contra esos machismos menos flagrantes que perviven en la sociedad y que son sintomáticos de ideologías más retrógradas. No obstante, la traducción no permite llevar a cabo esta reflexión.

- *Cutting edge*

La protagonista, cuando se muda al que será su nuevo emplazamiento, describe con todo lujo de detalles la disposición de la habitación, y algo sobre lo que pone mucho énfasis es la forma en que cada elemento ha sido cuidado al más mínimo detalle para que no pueda hacerse daño a sí misma de querer hacerlo. Ella es consciente de que lo que les da miedo, siendo ellas como son un recurso nacional, no es que se escapen, puesto que no podrían llegar muy lejos, sino lo que podrían hacerse a sí mismas: «It isn't running away they're afraid of. We wouldn't get far. It's those other escapes, the ones you can open in yourself, given a **cutting edge**» (UT16). Aquí, «cutting edge» tiene un doble significado, en que hace referencia tanto a la agudeza mental que requiere poder encontrar esas vías de escape alternativas, como el más directo encontrar un filo cortante que sirva para llevarlo a cabo.

- *Undone*

Los juegos de palabras que se pierden son igual de interesantes, en este caso, como los que intentan mantenerse, pero que no parecen dar cuenta plenamente de la intención del texto. En el caso que se nos presenta, la protagonista rememora las películas del pasado en que las mujeres parecían tener mayor libertad para hacer lo que quisieran, presentando una imagen de mujer liberada. En ese contexto, las describe de la siguiente forma: «They wore blouses with buttons down the front that suggested the possibilities of the word **undone**. These women could be **undone**; or not. They seemed to be able to choose» (UT155), que en la versión española aparece como «Se vestían con blusas abotonadas que sugerían las diversas posibilidades de la palabra **suelto**. Aquellas mujeres podían ser **sueltas**; o no». Para mantener el juego de palabras de *undone* ('desabrochar una blusa' y 'quitarles la ropa a las actrices'), en la traducción se ha optado por emplear la palabra *suelta*, con la imagen de una blusa que no es ceñida, y que las mujeres podían ser *sueltas* y hacer lo que quisieran. No obstante, las connotaciones de *suelta* son incluso negativas puesto que no se relacionan con los conceptos de independencia que se mencionan en el mismo extracto, sino que hacen

referencia a alguien que no se controla. Una alternativa más eficaz podría haber sido hablar sobre que las mujeres *podrían soltarse*.

- ***Labour day***

*Labour* es en inglés una palabra polisémica, que hace referencia tanto al trabajo como a parir. En el contexto de la obra, la protagonista reflexiona sobre qué elementos del periodo anterior a Gilead se han mantenido en el nuevo orden, y habla sobre cómo el *Labour day* es una de las pocas celebraciones que perduran. Por supuesto, el foco de Gilead es el aumento de la natalidad, por lo que el principal motivo de la festividad ha cambiado también de los trabajadores hacia los partos: «September First will be **Labour Day**, they still have that. Though it didn't used to have anything to do with mothers». En español se trata de una relación de ideas más difícil de mantener, donde se le ha dado mayor importancia al concepto de *mother* que aparece al final del segmento, mediante una adaptación: «El 1.º de septiembre será el **Día de la Madre**, que todavía se celebra. Aunque antes no tenía nada que ver con la procreación». No obstante, no se trata solo de que en España ni el día de la madre ni el del trabajador se celebren el primero de septiembre (se trata del domingo de mayo y el 1 de mayo, respectivamente), sino que la afirmación «Aunque antes no tenía nada que ver con la procreación» parece fuera de lugar, siendo el día de la madre la celebración de haber tenido, precisamente, hijos.

- ***Pen Is Envy***

El original tiene un juego de palabras interesante con «Pen Is Envy» y el Freudiano «Penis envy», como se aprecia en el siguiente extracto de Tía Lydia en el Centro Rojo: «**Pen Is Envy**, Aunt Lydia would say, quoting another Centre motto, warning us away from such objects» (UT1315) y «**Pluma es sinónimo de Envidia**, decía Tía Lydia citando otro lema del Centro, advirtiéndonos que nos mantuviéramos apartadas de semejantes objetos». ¿Se puede considerar que mantiene la referencia freudiana al hablar de pluma? De hecho, la referencia explícita de la frase de Tía Lydia es precisamente el hecho de que a las mujeres no se les permite ni leer ni escribir, algo que sigue presente en el original. «Pen is» suena a *penis*, algo que con *pluma* se pierde en el original, pero al ser una pluma se podría decir que al menos se mantiene la referencia fálica.

- *Even-steven*

«She said it was different, because the balance of power was equal between women so sex was an **even-steven transaction**. I said “**even-steven**” was a sexist phrase, if she was going to be like that, and anyway that argument was outdated» (UT1160), hablaron Moira y la protagonista en una ocasión, hablando sobre las relaciones desiguales entre hombres y mujeres. «Respondió que era diferente, porque entre las mujeres el poder quedaba equilibrado de manera tal que el sexo se convertía en una transacción **cojonuda**. Afirmé que, si era por eso, ella empleaba una expresión sexista, y que de todos modos ese argumento estaba pasado de moda». El empleo de *cojonudo* está cargado de connotaciones masculinas, además de positivas, aunque con un tono violento. La expresión original es una expresión coloquial que hace referencia a un tipo de persona que ni gana ni pierde, al que si le pasa algo malo le pasará algo bueno, de forma que una transacción de ese tipo sería una interacción en que ninguna de las partes pierde nada, como el concepto económico de juego de suma cero en la teoría de juegos. Se podría entender que se ha optado por *cojonudo* para mantener una referencia de alguna forma sexista como usar el nombre propio de un hombre como *Steven* en la versión inglesa, pero *cojonudo* no solo va mucho más allá en su carga sexista (y machista) que el original, sino que además no se corresponde con el significado del mensaje inglés, mucho más neutro.

- *Lay y lie*

En el original, hay una ocasión en que, tirada en la cama, la protagonista recurre a un juego de palabras que se asienta sobre la forma en que ella está tumbada (*lie still*), y acaba pensando en relaciones sexuales, divagando sobre la pasividad y la actividad tanto de los verbos como de ella, que ha de ser pasiva en su posición de Criada: «The difference between **lie** and **lay**. **Lay** is always passive. Even men used to say, I’d like to get **laid**. Though sometimes they said, I’d like to **lay** her» (UT221). La traducción de «estirarse y tirarse» pierde algunas de las referencias, sobre todo en «I’d like to get laid» y «me gustaría estirarme», cuando el primero es obviamente sexual y el segundo no. Solo cuando dice «me gustaría **tirarme** a esa chavala» se explicita la sexualización del original: «Hay diferencia entre estirarse y tirarse. Tirarse siempre es algo pasivo. Los hombres solían decir: me gustaría estirarme. Aunque a veces decían: me gustaría tirarme a esa chavala».

- *Ship*

La traducción de *household* al español es complicada, y *familia*, aunque no sea una traducción exacta, es una elección adecuada en la siguiente unidad de traducción: «I wait, for the household to assemble. Household: that is what we are. The Commander is the head of the household. The house is what he holds. **To have and to hold, till death do us part**»; «Espero a que se reúna la familia. Una familia: eso es lo que somos. El Comandante es el cabeza de familia. Él nos alimenta a todos, como haría una **nodriza**» (UT518). No obstante, *household* se presta al juego de palabras que hace la autora separando la palabra en sus componentes *house* y *hold*. Como este juego no es posible mantenerlo en español, y sigue en la siguiente unidad de traducción con «the hold of a ship», la traducción ha optado por darle más importancia al concepto de *ship*, *barco*, y adaptar el juego de palabras tomando como elemento principal mediante el uso de *buque nodriza*. No obstante, esta es una elección desafortunada al equiparar al comandante con una figura femenina y maternal, y no manteniendo la referencia a *hollow*: hueco/vacío: «The hold of a **ship**. Hollow», «Un buque **nodriza**. Sálvese quien pueda» (UT519).

## 5.2. Segundo nivel de análisis: la organización de la oración

### 5.2.1. La representación de la agentividad de la protagonista y de otros personajes

El análisis de quién hace qué, sobre qué elemento se pone el foco, y la explicitación o no de los sujetos resulta también de especial relevancia a la hora de analizar la representación de las mujeres en la obra. Oprimida, pudiendo solo expresarse libremente mediante la narración (y ni siquiera eso, porque nunca llega a decir su nombre, que guarda con celo), Offred nos muestra la forma en que ve el mundo y las relaciones de poder que dan forma a cómo interactúa con el mundo y su día a día. Es por ello que cambios de foco como el siguiente: «I screamed, and the woman **was stopped**», traducido como «Lancé un grito y la mujer **se detuvo**», donde no fue la mujer la que se paró de forma voluntaria (UT432) pueden alterar el mensaje del original.

Serena, como sabemos, es una mujer fuerte que ha acabado sus días reclusa de su propio proyecto de nación. De cierta edad, ha de caminar con bastón, y cuando quiere salir de la sala en que suele tejer, pide que le saquen una silla al jardín, ya que ella no podría hacerlo por sí misma (o desea hacer uso de su autoridad): «Sometimes the

Commander's Wife **has a chair brought out**, and just sits in it, in her garden», que no significa que sea ella la que mueve la silla: «A veces la Esposa del Comandante **saca una silla** a su jardín y se queda allí sentada» (UT48). Lo mismo pasa en la UT288. Cuando sí que decide tejer, suele trabajar en bufandas para las tropas de Gilead, algo que hacen todas las Esposas, y sobre lo que nuestra protagonista reflexiona lo siguiente: «Sometimes I think these scarves **aren't sent** to the Angels at all, but **unravelled and turned back** into balls of yarn, to be knitted again in their turn», traducido como: «A veces pienso que **no se las envía** a los Ángeles, **sino que las desteje** y las vuelve a convertir en ovillos para tejerlas de nuevo» (UT50). No obstante, no sería Serena Joy la que teje y desteje como una Penélope que intenta ganar tiempo, sino sería Gilead, como ente impersonal, el que se ocupa de mantener a las Esposas entretenidas.

Nuestra protagonista, por su parte, rememora el momento en que entró en la casa del Comandante, y las cosas que fue aprendiendo a su paso: «I discovered it three days after **I was moved here**». En el inglés se aprecia claramente que no es ella la que, bajo ninguna circunstancia, decide o no habitar en esa casa. Al contrario, en el español se habla de *mudarse*: «Lo descubrí tres días después de mudarme aquí» (UT324). La han obligado a estar allí, y es importante mantener este hecho presente. De la misma forma, cuando Serena se presenta a nuestra protagonista y habla sobre la Criada anterior, dice: «**She didn't work out, she said**», traducido como «No funcionó, respondió» (UT346). Pero en el español no se mantiene que Serena dice que fuera la Criada la que no funcionó (pudiendo intentar dar a entender que la Criada anterior no fue fértil, no cumplió), sino que parece decir que fue la situación lo que no funcionó, o permite esta interpretación como posible, cuando habría sido mejor decir que fue ella la que no funcionó.

«There's **a lot that doesn't bear thinking about**», reflexiona la protagonista, que no puede permitirse pensar en muchas de las cosas horripilantes que suceden o podrían estar sucediendo a su alrededor. No obstante, en la traducción son otros los que no piensan: «Hay **muchos** que no soportan pensar» (UT16). Otro cambio de significado fruto del cambio entre oración activa y pasiva es el siguiente: «Waste not want not. **I am not being wasted**. Why do I want?» (UT13), donde la narradora piensa en cómo Gilead le está dando una utilidad, no matándola, pero que se cambia para ser ella la que lleva a cabo o no una acción que ya no se corresponde con el mensaje original: «No consumir, no desear. **Si no consumo**, ¿por qué sí deseo?». También encontramos otra

ocasión, en este caso hablando de Janine, en que se cambia el foco: «Now that she's the carrier of life, she is closer to death, and needs special security. **Jealousy could get her, it's happened before. All children are wanted now, but not by everyone**», frente a: «Ahora que es portadora de una nueva vida, está más cerca de la muerte y necesita una protección especial. **Podría coger celos**, cosa que ya ha ocurrido en otros casos [...]» (UT164). Por una parte, si se entiende, como en la traducción, que son los celos los que van a dominar a ella, una traducción más interesante podría haber sido: «Los celos podrían embargarla». No obstante, el original parece apuntar a que son los celos que podrían experimentar otras personas los que podrían causarle daño, en línea con la siguiente oración: «All children are wanted now, but not by everyone». Una traducción más libre, pero ambigua y que dejaría la puerta abierta a este rango de interpretaciones con mayor facilidad, podría ser: «Los celos acabarían con ella».

Por último, existe en la obra un motivo regular que es la falta de contacto humano que experimenta la protagonista. Describe el tacto de la tela y piensa en cómo podría ser sentir la masa del pan en sus manos porque no puede evitar añorar el interactuar con otras personas, sentir su tacto. Es por ello que, en el inglés, cuando dice «I remember being held» en «I kneel on my red velvet cushion. I try to think about tonight, about making love, in the dark, in the light reflected off the white walls. **I remember being held**», se pierde un elemento muy importante al traducirlo de la siguiente manera: «Me arrodillo en mi cojín de terciopelo rojo. Intento pensar en esta noche, en hacer el amor en la oscuridad mientras la luz se refleja en las paredes blancas. **Recuerdo haberlo hecho**» (UT2026), donde lo importante no es el acto sexual, sino que por fin siente en su piel a otra persona, estar en los brazos de alguien. Von Flotow hace un apunte interesante en su obra *Translating in the Era of Feminism* cuando explica que las autoras feministas han identificado a la sexualidad como factor subyacente a muchos estereotipos con los que se describe a las mujeres, y que precisamente han optado por enterrar dichos estereotipos e ir más allá de esos clichés mediante la descripción de la sexualidad y eroticismo de las mujeres desde su propio punto de vista (1997, pág. 17). Esto no hace más que dar fuerza a la idea de que la idea importante de este fragmento no es la relación sexual de por sí, sino el contacto físico que ha implicado, y que es lo que realmente ha marcado a la protagonista y lo que se pierde en la traducción.

### 5.2.2. *Técnicas de traducción: tendencias deformantes*

Como se explica Berman, el **empobrecimiento cualitativo** «se refiere al reemplazo de términos, expresiones, giros, etc. del original, por términos, expresiones y giros que no tienen ni riqueza sonora ni correlativamente riqueza significativa o “icónica”» (Berman, 2005, pág. 15). Esta sería la categoría más fructífera e interesante al analizar *El cuento de la criada* en términos de género, puesto que encontramos bastantes ejemplos en que los términos, expresiones y giros del original se ven alterados por construcciones que en español no tienen la misma carga de significación. Como se verá, estas diferencias en el significado del original y la traducción pueden deberse a diferentes razones: decisiones en apariencia premeditadas en la traducción, que optan por una entre varias interpretaciones, por ejemplo, o casos de oraciones en las que el significado del original se ha malinterpretado, como en: «[...] so female in shape it was a surprise they'd not long since been **rooted out**», donde *root out*, arrancar de raíz, se ha traducido como *rot out*: «[...] y los de centro sangriento, de formas tan femeninas que resultaba sorprendente que una vez arrancados **no duraran**» (UT1006).

Sería difícil, no obstante, establecer una clasificación sistemática de las formas en que se nos presentan casos de empobrecimiento cualitativo: puede que se deba a cambios en el foco de la oración que tienen incidencia en la traducción, como en «No worry about **sunburn** though, said Aunt Lydia» y «Para no hablar del **bronceado**, decía Tía Lydia» (UT363), donde Tía Lydia quiere hacer ver a las Criadas el lado bueno de llevar sus largos vestidos, que las protegen del sol (*sunburn*), pero no se refiere a que se bronceen o no, con reminiscencias a la posible preocupación pasada o presente por su aspecto que no se dan en el original. O puede que se deba a cambios más difíciles de entender, como en: «I didn't see why she had to dress that way, in overalls, as if she were young; or **to swear so much**», traducido como: «No entendía por qué tenía que vestirse de esa manera, con mono, como si fuera joven; **y usar esas palabrotas**» (UT1255), donde la relación entre *usar muchas palabrotas* y *esas palabrotas* no queda clara, y es como si se juzgara la capacidad de la madre de la protagonista de usar ciertas palabrotas, en lugar de una nota con respecto a la asiduidad con la que las emplea.

Hay otras ocasiones en que el significado de la traducción no es el mismo que el del original: «I would rather have the disapproval, **I feel more worthy of it**», traducido como: «Preferiría su desaprobación, **siento que merezco algo mejor**» (UT893), donde en lugar de que la protagonista crea merecer la desaprobación de Serena, su apatía, se

siente por encima de ella, lo que es importante en el original porque constituye otro elemento de su identidad como Criada, la presión a la que se ve sometida para concebir, y que se pierde en la traducción. En el caso del recién nacido de Janine, el cambio que se produce es también interesante con respecto al valor que se le otorga al bebé en la sociedad: «“It’s fine,” I say. “**A keeper. A girl.**”», es decir, que no se trata de un No Bebé, algo que también se pierde en el español con la traducción de *es un encanto*: «— Es bonito —respondo—. Un encanto. Es una niña» (UT889). Las ocasiones en que estos elementos y matices se pierden en la traducción han demostrado ser numerosos.

Como ya se ha mencionado en otras ocasiones, la madre de la protagonista, como Moira, es una feminista activa. Es por ello que cuando habla sobre lo que supuso ser madre soltera, es tan importante la traducción de «I can afford daycare» en «Just do the job, then you can bugger off, I said, I make a decent salary, **I can afford daycare**», puesto que no se trata solo de poder ocuparse de su hija, como se lee en *El cuento de la criada*, sino que también es una mujer que no está dispuesta a dejar de trabajar, y que no tiene ningún inconveniente en dejar a su hija al cuidado de otras personas para poder conciliar su vida laboral y familiar: «Solamente haz tu trabajo, y luego puedes esfumarte, le dije, yo tengo un sueldo decente y **puedo ocuparme de ella**» (UT773).

Un cambio de significado en la traducción, que puede deberse en cierta medida a diferencias entre el inglés americano y el británico, es el siguiente: «[...] and the mutant strain of syphilis **no mould could touch** [...]», traducido como: «[...] ni del tipo de sífilis mutante **que rompía todos los moldes** [...]» (UT729). No obstante, *mould* no significa *molde* aquí, sino *moho*, y hace referencia a que la penicilina se obtiene del moho, siendo la penicilina la forma de curar esta enfermedad de transmisión sexual. El emplear una expresión como *romper todos los moldes* tiene, asimismo, implicaciones sobre la concepción de la sexualidad en *El cuento de la criada*. Otro ejemplo de una traducción que no refleja el original en la obra, puede que por el significado de *shower* en *baby shower*, sería el siguiente: «Their bodies still wear the Guardian uniforms. Caught together, they must have been, but where? A barracks, a **shower**? It’s hard to say. The snowman with the red smile is gone». Y es que de lo que se habla es de cómo dos soldados han sido ejecutados por mantener una relación homosexual, y la protagonista se pregunta dónde puede ser que les descubrieran: «Aún van vestidos con el uniforme de Guardianes. Los deben de haber cogido juntos, ¿pero dónde? ¿En el cuartel? ¿En una **fiesta**? Quién sabe. El muñeco de nieve de la sonrisa roja ya no está»

(UT266). No obstante, aunque pudiera encontrarse una motivación para la elección de esta traducción, es muy extraño que se haya optado por ella por dos razones: se entiende que, si se ven a hurtadillas, no se habrían mostrado públicamente en una fiesta; además, no parece que haya fiestas de ningún tipo en Gilead a menos que sean las fiestas religiosas e institucionalizadas o Jezebel's.

Hay más ejemplos de otra índole en la traducción, pero puede que merezca la pena detenerse en casos en que se trata la sexualidad en el libro, de forma que se deforme la manera en que se presenta en la traducción. En esta línea podemos encontrar el concepto *singles bars*, bares para solteros donde poder conocer gente: «Don't you remember the **singles bars**, the indignity of highschool blind dates?», donde *bars* se traduce como *dificultades*: «¿Acaso no recuerdas las **dificultades de los solteros**, la indignidad de las citas con desconocidos en los institutos de segunda enseñanza?» (UT1602). También al final de la obra, hay una referencia a preliminares sexuales que también se omite: «No photographs survive of either, although Limpkin describes the latter as a stuffed shirt, and, I quote, "somebody for whom **foreplay** is what you do on a golf course." (*Laughter.*)», traducido como *trabajo*: «No ha quedado ninguna fotografía de ellos, aunque Limpkin describe al último como una persona envarada y, cito: «alguien para quien el **trabajo** es lo que se hace en el campo de golf». (*Risas.*)» (UT2237).

Menos explícitos, aunque igualmente interesantes, son los siguientes dos ejemplos, en la misma línea que los dos anteriores: «The lights were on, as usual, since Serena Joy always avoided anything that would have created an aura of romance or eroticism, **however slight**», estando *slight* relacionado con el «aura of romance or eroticism»; y no con las luces: «Las luces estaban encendidas como de costumbre — puesto que Serena Joy siempre anulaba cualquier cosa que hubiera podido crear una aureola de romance o erotismo—, **pero eran tenues**» (UT1071), como en la versión española, donde no se mantiene la atención constante de Serena por eliminar cualquier traza de romance o erotismo, ya que no considera que sus subalternos lo merezcan. El otro ejemplo es el de la traducción de *outside woman* en «**Outside woman**, they used to be called, in some countries. I am the **outside woman**. It's my job to provide what is otherwise lacking», cuando de lo que se habla es de amantes de forma eufemística, traducido como *mujeres independientes*: «En algunos países las llamaban **mujeres independientes**. Yo soy una **mujer independiente**. Mi trabajo consiste en proporcionar

lo que, por otra parte, falta» (UT1088). Más allá de que la amante pueda ser una mujer independiente, porque tiene capacidad de elección, la inclusión de *mujer independiente* como traducción de *outside woman* no parece estar fundamentada, porque no todas las mujeres independientes son amantes de nadie y, sobre todo, nuestra protagonista no es aquí independiente. La traducción en este caso hace gala de una falta de sensibilidad con respecto a la realidad de la protagonista.

La forma en que se describe la relación de las personas en Gilead con su aspecto físico también resulta de especial interés. Ya hemos visto el ejemplo del bronceado y las quemaduras en boca de Tía Lydia, pero hay otros fragmentos cuyas traducciones llaman la atención por diferentes detalles: Por una parte, en la UT469, se traduce el nombre de una compañía que vende regímenes de pérdida de peso, *Weight Watchers*, literalmente por «Vigilantes de Peso», de una forma en que parece que forme parte del sistema gileadiano: «Aunt Helena is fat, she once headed a **Weight Watchers**' franchise operation in Iowa. She's good at Testifying», traducido como «Tía Helena es gorda; una vez, en Iowa, dirigió una campaña para obtener licencias de **Vigilantes de Peso**». La Tía Helena lo que hizo fue ser una empresaria de una cadena llamada *Weight Watchers*, no obtener licencias para *Vigilantes de Peso*; es decir, se pierde información sobre cómo la Tía Helena fue una emprendedora en una empresa cuya premisa era comerciar con cómo las personas, sobre todo mujeres, no aceptaban sus cuerpos e intentaban adherirse a los cánones estéticos (delgados) de la época. Por otra parte, cuando nuestra Criada está viendo las noticias en la televisión antes de la ceremonia, se queda mirando al hombre del telediario y piensa en cómo parece que se haya sometido a cirugía estética: «I struggle against him. He's like an old movie star, I tell myself, with false teeth and a **face job**», algo que además puede que los lectores pudieran asociar más a las mujeres, pero que se pierde en la traducción cuando dice *cara de ficción*: «Lucho contra él. Me digo a mí misma que es como una vieja estrella de cine, con dentadura postiza y **cara de ficción**» (UT538). Se trata de dos ejemplos en la obra original en los que se hace referencia explícita a la frustración de las personas con respecto a los ideales de belleza de la sociedad en los que la traducción no se detiene.

Otro tema peliagudo al que merece la pena hacer mención es el de la muerte. Y es que cuando la traductora menciona el haber considerado el suicidio: «I did consider **offing** myself, and maybe I would have if there'd been any way»; esto se cambia completamente al traducirlo como *escaparse*: «Consideré la posibilidad de **escaparme**,

y tal vez lo habría hecho si hubiera tenido alguna posibilidad» (UT1867). Este podría incluso considerarse un acto de censura en la traducción, ya que omite activamente referencias al suicidio. Esta, de entre muchas de las elecciones de traducción analizadas, destaca especialmente por suavizar de tamaña manera un acto tan duro en el original y por el hecho de que permite vislumbrar una actitud global de la traducción con respecto al texto original.

El último ejemplo de empobrecimiento cualitativo de esta sección es, sin duda, uno de los más interesantes: *Underground Femaleroad*. En alusión al *Underground Railroad*, una red clandestina que ayudaba a los esclavos americanos a huir a Canadá en Estados Unidos en el siglo XIX, se trata, en este caso, de una red clandestina para ayudar a las mujeres (también en situación de esclavitud) a escapar de Gilead. El concepto original se conoce en español como *Ferrocarril Subterráneo*, por lo que, para mantener la referencia, *Underground Femaleroad* podría haberse llamado, simplemente, *Ferrocarril Subterráneo de Mujeres*. No obstante, en *El cuento de la criada* este se presenta como el *Tren Metropolitano de las Mujeres*, que no tiene ningún significado porque ni siquiera mantiene la connotación de clandestinidad de *Underground*, *subterráneo*, que se presenta como *Metropolitano*. Los fragmentos del original y la traducción son así: «The other house was Quakers too, and they were paydirt, because they were a station on the **Underground Femaleroad**», «Los de la otra casa también eran cuáqueros y representaban un recurso interesante porque eran una de las estaciones del **Tren Metropolitano de las Mujeres**» (UT861). Esta, no obstante, no es la única ocasión en que se menciona a esta red clandestina en la obra: más adelante, en las Notas históricas, el orador se mofa de esta organización de forma evidente: «“**The Underground Femaleroad**” since dubbed by some of our historical wags “**The Underground Frailroad.**” (*Laughter, groans.*)», dando a entender que no tuvo éxito en sus intentos de oponerse al régimen, con *frail* siendo ‘frágil’, ‘delicado’. Y si bien es una pulla evidente con respecto a este grupo de personas, la elección de *gachís* como traducción en la versión española emplea un término con marcadísimas connotaciones machistas y marcado como vulgar en el DLE: «Sabemos que esta ciudad fue un importante apeadero de lo que nuestra autora denomina «el **Tren Metropolitano de las Mujeres**», ya que algunos de nuestros bromistas historiadores le dieron el apodo de «el **Tren Metropolitano de las Gachís**». (*Risas y silbidos.*)» (UT2218).

La **aclaración** es otro elemento que se aprecia, aunque en menor medida, en *El cuento de la criada*, que lleva consigo, al igual que en el caso anterior, casos de expansión en la traducción. Nos detendremos expresamente en tres ejemplos: el primero es la traducción de *sex* por *una amiguita* en: «Separate entrance, it would say in the ads, and that meant you could have **sex**, unobserved». Si bien se podría considerar también empobrecimiento cualitativo (como ya se ha apuntado, las categorías se superponen en numerosas ocasiones), en este caso merece la pena detenerse en que se da por hecho, y por tanto, se explicita, el sexo de la persona con la que habría de mantener relaciones sexuales, y no de cualquier manera, sino que de una forma un tanto negativa, con *amiguita*: «Entrada particular, ponían en los anuncios, lo cual significaba que podían llevar a alguna **amiguita** sin que nadie lo advirtiera» (UT1944). El segundo ejemplo es el de un juego de palabras del original que, al intentar mantenerse, se explicita sobremanera: «Tomorrow's the Ceremony, according to the calendar, so tonight Serena **wants me serviced**, and if I'm not there she'll find out why, and then what?», donde *be serviced* hace referencia tanto a una puesta a punto como a mantener relaciones sexuales con Nick, pero que se traduce, puede que para intentar mantener esa relación con la mecánica, como *ser montada*: «Según el calendario, mañana se celebra la Ceremonia, así que Serena quiere que yo esta noche **sea montada**, y si no estoy allí descubrirá el motivo, ¿y entonces qué?» (UT1920). El tercer ejemplo es el más representativo de lo que constituiría una aclaración propiamente dicha en *El cuento de la criada*, donde en la traducción la protagonista habla sobre tener control: «I think about laundromats. What I wore to them: shorts, jeans, jogging pants. What I put into them: my own clothes, my own soap, my own money, money I had earned myself. **I think about having such control**», pero se opta por aclarar que ese control ha de constreñirse al poder que confiere el dinero, y no necesariamente ni a su indumentaria o la propia acción que lleva a cabo: «Pienso en las lavanderías. Pienso en lo que me ponía para ir: pantalones cortos, tejanos o chándal. Y en lo que ponía en la lavadora: mi propia ropa, mi propio jabón, mi propio dinero, el dinero que había ganado. **Recuerdo cómo era llevar el control del dinero**» (UT151). Y es que no se trata de la independencia económica como tal, sino la de que no vigilen cada uno de sus actos, hasta los más triviales como puede ser el poner una lavadora.

Como la acción tiene lugar en lo que un día fueron los Estados Unidos de América, apenas encontramos superposición de idiomas o referencias siquiera a

diferentes culturas, no más allá al menos de culturas occidentales o, al final del libro, nativas americanas, que en sus elementos más significativos (los nombres propios) se han analizado en una sección anterior. No obstante, existe una reducción del sistema lingüístico vernáculo de una de las Marthas, cuyo discurso se caracteriza por marcas que remiten a grupos sociales de clase baja. Algunos ejemplos son «**Nobody asking you**, Cora said. Anyways, what could you do, **supposing?**» en lugar de «Nobody **is** asking you» (UT29) o «Anyways, they're doing it for us all, said Cora, or so they say. If I **hadn't of got** my tubes tied, it **could of been** me, say I was ten years younger. It's not that bad. It's not what you'd call hard work» (UT33) en lugar de «If I hadn't had my» y «it could have been me». En la versión española no solo se emplea un registro estándar, como en esta ocasión, como en traducción del primero de los ejemplos: «**Nadie te lo pide**, respondió Cora. De cualquier manera, ¿qué harías, **si pudieras?**», sino que además se ennoblece, como en el segundo ejemplo: «De todas maneras, **ellos** lo hacen por nosotras, o eso dicen, prosiguió Cora. Si yo no tuviera las **trompas ligadas**, podría tocarme a mí, en el caso de que fuera diez años más joven. No es tan malo. No es lo que se llama un trabajo duro», con *trompas ligadas* para traducir *tied tubes*. Nótese, asimismo, el empleo de *ellos* en lugar de *ellas* cuando se refiere a la labor que llevan a cabo las Criadas, invisibilizándolas como si se tratara de una labor que cualquiera en Gilead podría hacer y no relacionado con la subalternidad de estas mujeres, y que, por otra parte, precisamente ella no puede hacer por no ser fértil y haber alcanzado cierta edad. También hay otros ejemplos de la reducción a la que se hacía referencia al comienzo del párrafo, como la UT984: «What was you doing on the floor like that?», donde el error de concordancia entre *you* y *was* se ha traducido como «¿Qué hacías tirada en el suelo?».

A lo largo del texto no se han identificado ejemplos significativos de posibles vulgarizaciones, pero sí de otro tipo de **ennoblecimientos** más allá del habla vernácula de Cora. En su mayoría en el ámbito sexual, hay también otros casos, como un *begun to cry* en: «Cora and Rita press through from the kitchen. Cora has **begun to cry**. I was her hope, I've failed her. Now she will always be childless», traducido como *deshecha en llanto*, «Cora y Rita llegan corriendo desde la cocina. Cora está **deshecha en llanto**. Yo era su esperanza, y la he defraudado. Nunca tendrá niños» (UT2198), que además le da un toque mucho más dramático a la versión española, cuando en el inglés se trata de un simple apunte sobre que esta mujer ha empezado a llorar. Otro ejemplo podría ser el

siguiente: «From behind me there's a **sound of retching**», donde *retching* podría traducirse como *arcada* o como *náusea*, pero el apunte sobre *sound of* nos deja claro que ha de ser la primera opción. No obstante, la traducción opta por omitir este último elemento y quedarse con *náusea*, menos explícito y relajando la crudeza de la escena: «Detrás de mí alguien tiene **náuseas**» (UT2045). Por último, otro ejemplo interesante sería el de la traducción de *lonely* por *desangelado*, no solo porque introduce tonos poéticos y una metáfora que no aparece en el original, sino por las posibles asociaciones que esta palabra podría acarrear con los Ángeles, soldados del régimen de Gilead: «The threshold of a new house is a **lonely** place»; «El umbral de una casa nueva es un sitio **desangelado**» (UT59).

El ennoblecimiento de términos sexuales o relacionados con la sexualidad y la fertilidad resulta más interesante todavía para nuestro análisis. Una vez más, ha de tenerse en cuenta que estas categorías se superponen en su mayoría, y que algunos de estos ejemplos bien podrían considerarse asimismo empobrecimientos cualitativos u omisiones, por ejemplo. El primer caso que merece la pena destacar de entre el libro es la traducción de *rich* en «She is **rich** in pauses, which she savours in her mouth», por *fértil*, «Es fértil haciendo pausas y las saborea lentamente» (UT736). Desafortunadamente, la palabra *fértil* está demasiado ligada a la labor de las Criadas y a las preocupaciones de la sociedad como para poder emplearse a la ligera para adornar la narración en este ejemplo concreto. Otro fragmento destaca por la relativa crudeza del original, cuando nuestra Criada acude al ginecólogo y describe la consulta: «My breasts are **fingered** in their turn, a search for ripeness, **rot**», donde se sustituyen por términos médicos y más opacos: «Ahora le toca el turno a mis pechos, que son **palpados** en busca de algún **absceso**» (UT405). En general, toda la descripción de la consulta es más clínica en español que en inglés, pero este ejemplo en particular enmascara lo realista del contacto y lo explícito de la enfermedad.

El siguiente ejemplo es, si cabe, más interesante, porque no solo se ha ennoblecido el mensaje, sino que también se ha cambiado la relación de poder entre mujeres y hombres en el acto que se describe. Se trata de Nick, cuando Offred se pregunta qué pensará él de su relación con el Comandante: «How does he feel, **pimping** in this ambiguous way for the Commander?». *Pimp* es una palabra relativamente vulgar que significa, como nombre, *proxeneta*, y como verbo a las acciones propias de estos. No obstante, cualquier referencia a la prostitución se elimina por completo al emplear la

versión española la palabra *alcahuete*, que no es más que una persona que facilita una relación (amorosa o sexual) entre otras dos, lo que apunta hacia una relación consensuada entre iguales y no está en absoluto ligado a relaciones mercantiles del sexo, quitando parte de la denuncia del original: «¿Qué siente haciendo este ambiguo papel de **alcahuete** del Comandante?» (UT1262). Como afirma Santaemilia, la traducción del lenguaje en torno al sexo es un acto político con importantes implicaciones retóricas e ideológicas, y sirve como indicador con respecto a la actitud del traductor acerca de las conceptualizaciones existentes sobre identidades de género y sexuales, el comportamiento sexual de las personas y las normas morales de una sociedad (2014, pág. 104) y, en ocasiones como esta, no queda claro si optar por *alcahuete* en la traducción se debe a una interpretación personal, una censura al propio trabajo, o si bien podría ser un acto acometido por parte de los editores de *El cuento de la criada*, pero, sea como fuere, constituye una gran pérdida para el texto español.

Hay en el cuerpo del texto otros tres casos de ennoblecimiento que merece la pena destacar también: los dos primeros los encontramos durante el encuentro entre Moira y la protagonista en Jezebel's, cuando la primera le relata a la otra cómo es y ha sido su vida desde el intento fallido de escapar. Por una parte, estando en el club nocturno con otras mujeres, Moira describe la situación de la siguiente manera: «**Butch** paradise, you might call it», es decir, un paraíso para lesbianas, empleando un término muy vulgar (como *camionera*), algo que se omite directamente en el original, que opta por una versión más elaborada: «Podríamos llamarle el paraíso **perdido**» (UT1876). También en relación con Jezebel's, Moira describe qué le depara el futuro: «You'd have three or four good years before **your snatch wears out** and they send you to the boneyard», siendo en esta ocasión *snatch* 'coño', y *snatch wears out* un *hasta que tu coño se dé de sí*, haciendo referencia a que solo las quieren hasta que no puedan ya seguir prostituyéndose: «Estarías bien dos o tres años hasta que **se pasara tu oportunidad** y te enviaran a la fosa común» (UT1873). Como se aprecia, la traducción opta por eliminar también referencias vulgares (*boneyard*) en la obra inglesa y prefiere explicar qué es a lo que Moira se refería directamente (*fosa común*).

Como indica von Flotow, en la raíz de muchos trabajos feministas está la recuperación del cuerpo femenino, muchas veces cosificado, ocultado o vilipendiado; cuerpos que a veces han sido despersonalizados por el patriarcado y que sirven para subsistir en el sistema mismo que los subyuga, pero que también constituyen parte de la

fuerza creativa de las mujeres y que de estar tanto tiempo silenciado ha de ser (d)escrito (1997, pág. 17). Moira, en los ejemplos que se acaban de exponer, habla abiertamente sobre cómo ha de valerse de su cuerpo para sobrevivir, con crudeza, pero con notas de ironía, que se han ennoblecido en el original y hacen que su discurso pierda parte del tono de protesta.

Offred también emplea a veces en su narración expresiones más soeces, como en el tercer y último ejemplo que vamos a mostrar. Como explica Howells, *The Handmaid's Tale* es la historia de una mujer que desafía la autoridad absoluta de Gilead, resaltando la importancia de la narración como acto de resistencia frente a la opresión, y haciendo mediante ella una declaración política individual (1994, pág. 48) que puede apreciarse incluso en los más mínimos ejemplos, como el siguiente: «I was tired of walking, especially that Aunt's way like a goddamn soldier, **poker up the ass**, and I hadn't had anything to eat since breakfast», donde *poker up the ass* significa, literalmente, *con un palo metido por el culo*, algo que no se mantiene en la traducción cuando en su lugar se emplea *con el culo levantado*: «Estaba agotada de tanto caminar sobre todo de esa manera en que lo hacían las Tías, como un maldito soldado, **con el culo levantado**; además, no había comido nada desde la hora del desayuno» (UT1857).

### 5.2.3. Técnicas de traducción: la técnica de la traducción literal

En *El cuento de la criada* hay bastantes ejemplos de traducciones literales, aunque no todas afectan a la representación del género en la novela, o no afectan de la misma manera. Aunque haya casos anecdóticos como el «**Think Tank**» (laboratorio de ideas) traducido como «**Pro-Tanques**» (UT2236), otros entran en conflicto con una sensibilidad frente a la representación de las mujeres en la obra. Desde el «**I hear where you're coming from**», traducido como «**Oigo de dónde vienes**» (UT36), donde se pierde el matiz de empatía del original, y que habría podido traducirse como «entiendo a lo que te refieres», en un segmento en que se narra la interacción entre diferentes mujeres; hasta el «We seemed to **be able** to choose, then», traducido como «[...] parecíamos **capaces** de elegir» (UT155), donde de las dos posibles traducciones de la construcción *be able to* en inglés ('tener la capacidad de' y 'poder'), cuando una muy interesante interpretación en el contexto de la obra habría podido ser: «parecía que nosotras pudiéramos elegir», sin poner en duda la capacidad de las mujeres de tomar

decisiones, sino poniendo el foco sobre la aparente libertad de la acción de tomar decisiones; parece que el discurso del original se pierda a veces en detalles mínimos.

Fragmentos que, no obstante, podrían resultar de más interés en nuestro análisis podrían serlo la UT248 o la UT309. En el primer ejemplo en *The Handmaid's Tale* puede leerse: «She's in good hands, they said. With people who are **fit**. You are **unfit**, but you want the best for her. Don't you?». Se trata de una de las cosas que le dijeron a la protagonista antes de entrar al Centro Rojo, sobre cómo su hija ahora estaba en mejores manos, y se traduce así: «Ella está en buenas manos, me decían. Con gente que está **sana**. Tú no estás **sana** pero quieres lo mejor para ella, ¿no es así?». *Fit*, efectivamente, se ha traducido de forma literal en una de sus acepciones: la de estar en buena condición física. No obstante, en su sentido figurado, esta palabra significa *ser adecuado*. Gilead no cuestiona que nuestra protagonista esté o no sana (de hecho, está sana porque es fértil, y velan por que se mantenga sana para poder tener hijos), sino que no consideran (y tampoco quieren) que pueda hacerse cargo de su hija. La elección de «sana» implica una pérdida de significado del original, y la inclusión de significados que no son relevantes para el transcurso de la escena ni el desarrollo de la historia de la protagonista.

En el segundo ejemplo, la que habla es Rita, después de que la protagonista llegue de hacer la compra, y lo que hace es quejarse de que el pollo que le ha traído no es lo suficientemente bueno: «“Tall,” says Rita, “but bony. **You should speak up**”». *Speak up* es, literalmente, hablar más alto o más fuerte: «Tendrías que hablar más fuerte», pero lo que pone en duda no es su capacidad de hablar en un volumen u otro, sino de imponerse, hacerse oír. Otro ejemplo lo encontramos asimismo en la UT477, cuando tras el parto la narradora describe a Janine de la siguiente manera: «She looked **disgusting**: weak, squirmy, blotchy, pink, like a newborn mouse», pero traduce *disgusting* de forma literal como *disgustada* en lugar de explicitar que lo que daba era asco: «Se la veía **disgustada**: débil, molesta, sucia y rosada como un ratón recién nacido».

Un extracto de difícil análisis es el que encontramos en la UT470: «It's Janine, telling about how she was gang-raped at fourteen and **had an abortion**». En este caso, se entiende que «had an abortion» omitiría el verbo «had an abortion [done]»; es decir, que fue Janine la que decidió interrumpir su embarazo, y no fue un aborto natural o

espontáneo, que en inglés habría sido *miscarriage*. El español, que emplea *aborto* para ambos términos, no debería suponer ningún problema; no obstante, la elección sintáctica, por su apego al original, puede llegar a dar a entender que el aborto fue, de hecho, espontáneo, porque *tuvo un aborto* en lugar de *abortó*: «Le toca el turno a Janine, que cuenta cómo a los catorce años fue violada por una pandilla y **tuvo** un aborto». El haber abortado también nos ayuda a entender por qué está en el Centro Rojo: es fértil, pero no encaja en la sociedad que Gilead quiere construir.

### 5.3. Tercer nivel de análisis: el contexto

#### 5.3.1. La coherencia y la cohesión: los deícticos

La deixis está estrechamente relacionada con la anáfora y la cohesión. Mientras ya se han tratado los deícticos de persona al hablar de los pronombres en la traducción, es interesante hablar de los de tiempo y cantidad en este espacio. Cabe apuntar que los deícticos pueden analizarse con respecto a las palabras (individuales) o a nivel oracional teniendo en cuenta su relación con la anáfora y la cohesión.

Entre los deícticos de modo destaca la inclusión de «muy» en varias ocasiones, resultando en juicios de valor en la traducción que no aparecían en el original: «despite ourselves» en UT160 se convierte en «**muy** a nuestro pesar» cuando la protagonista habla de cómo se giran las Criadas, en la tienda, para ver a Janine embarazada. Si bien sabemos que es una situación que despierta celos entre ellas, «a nuestro pesar» habría sido una traducción más que válida. Otro ejemplo en la misma línea sería «I looked at it with interest», cuando la protagonista describe la imagen de una mujer que recuerda haber visto en televisión, traducido como «La miré con **mucho** interés». El español no solo no mantiene en estas ocasiones la intención comunicativa del original, sino que se cambia el foco contextual, concepto de Hatim y Mason, se distorsiona.

La omisión de «after a moment» en «Is she dead? she asked **after a moment**» (UT856, «¿Ha muerto?, preguntó») y «**After a moment** I join in» (UT928, «Lo ayudo») también rompe de alguna manera los tiempos de la narración, pausas que no pueden marcarse de otra forma entre acto y acto.

Otro elemento que llama mucho la atención es la traducción de expresiones como «the time before» (UT399, «dé épocas pasadas»; UT1960, «de otros tiempos») o «the former time» (UT2071, «de otros tiempos»), donde en el inglés se hace referencia

unívoca al tiempo antes de Gilead, mientras que en español se recurre a expresiones genéricas que remiten a épocas pasadas, que por lo vagas que son no permiten trazar esa clara frontera que existe en el original.

### ***5.3.2. La coherencia y la cohesión: la relación de las ideas mediante la parataxis e hipotaxis***

La forma en que las ideas se conectan las unas con las otras puede asimismo dar pie a interpretaciones diferentes de la traducción y del original. En el caso que nos ocupa, la narración de la protagonista es a veces inconexa, yuxtaponiendo oraciones en apariencia a veces irrelevante, pero manteniendo un hilo conductor que es el de las sensaciones que experimenta y las reacciones que la interacción con el entorno le provocan. Así con todo, en la traducción se aprecia la inclusión de nexos y nexos subordinantes para que la transición entre frase y frase no sea tan abrupta y para que el texto sea de más fácil digestión para el lector español. Una técnica estilística propia de Vinay y Darbelnet, que abogaban por que el texto meta se adhiriera a las convenciones de la lengua de llegada, esta podría considerarse domesticante siguiendo la estela de Venuti, puesto que se aleja del original con la intención de amoldarse a los cánones estéticos de la lengua de llegada (Leonardi, 2007, pág. 21), pero nos centraremos en los casos en que los cambios en la sintaxis mediante alteraciones en la parataxis y la hipotaxis llevan consigo diferencias en el mensaje del original y de la traducción.

Uno de los tipos de cambio que tienen lugar en la traducción es el cambio de categoría delnexo subordinante, como en el siguiente ejemplo, en el que la subordinada final del original se convierte en una causal: «**In order to** do this I became reckless, I took stupid chances», «**A causa de** esto me volví imprudente, hice elecciones estúpidas» (UT1982). Otro tipo de cambio lo encontramos en la reestructuración de la proposición principal y la proposición subordinada, alterando el orden lógico de la oración: «**The more** difficult it was to love the particular man beside us, **the more** we believed in Love, abstract and total», «**Cuanto más** creíamos en el Amor abstracto y total, **más difícil** nos resultaba amar al hombre que teníamos a nuestro lado» (UT1663). Y es que estos dos cambios que se acaban de mostrar actúan directamente sobre la imagen que el lector construye de la protagonista y de su relato: en el primer caso, se la pasiviza, puesto que ya no se trata de algo que ella decidiera hacer, sino que le pasa; y en el segundo caso, mostrando una relación de ideas en la reflexión de la protagonista que no refleja la crítica del original. No es el cambio en la concepción del amor lo que

les dificultaba apreciar a los hombres, sino que la dificultad de amar al hombre con el que estaban (por la razón que fuera), más les hacía creer en el amor abstracto.

La relación de ideas del siguiente extracto constituye una breve enumeración de dos elementos, presentados mediante una disyunción, seguidos de una yuxtapuesta que, por una parte, abre la enumeración a otros posibles elementos, y por otra, sirve para calificar los dos primeros elementos: «I wonder what they do in there, waiting. Play cards, most likely, **or** read; some masculine pursuit»; es decir: puede que jugaran a cartas, o que leyeran, pero que fuera lo que fuera, tanto estas dos opciones como otras son actividades masculinas. No obstante, la traducción introduce el último elemento con *o*, perdiendo la implicación de que ahora, en Gilead, jugar a cartas y leer son cosas que solo se les permite hacer a los hombres, eliminando la presuposición de que la cultura es en solo accesible para los hombres: «Me pregunto qué hará allí dentro, esperando. Lo más probable es que esté jugando a las cartas, o leyendo; **o** dedicado a algún pasatiempo masculino» (UT739).

Como ya se ha mencionado, el estilo de la obra es a veces inconexo: la protagonista va rememorando cosas y las va añadiendo mediante el empleo de asíndeton, presumiendo el nexos, y esto no es diferente en el caso de los diálogos y otras citas, que aparecen apenas sin marcar en el cuerpo del texto. En este caso, tiene lugar un error de interpretación del original, debido seguramente a cómo está dispuesto el texto inglés: «What's dangerous in the hands of the multitudes, **he said, with what may or may not have been irony**, is safe enough for those whose motives are ...», siendo desde «he said» hasta «been irony» comentario de la narradora, a pesar de la coma, que no indica el final de la unidad, sino que marca una aposición. No obstante, la traducción se nos presenta de la siguiente manera, entendiendo que solo el verbo de habla forma parte de la descripción: «Lo que representa un peligro en manos de las masas, **prosiguió, cosa que en algunos casos ha sido una ironía**, y en otros no, está a salvo en manos de aquellos cuyos motivos son...» (UT1035). En realidad, habría de ser: «Lo que representa un peligro en manos de las masas, prosiguió con algo que podría haber sido ironía...».

En general, hay numerosos ejemplos en que se ha añadido la conjunción *pero* en la traducción para relacionar ideas yuxtapuestas del original, y no siempre de forma adecuada, sino que añadiendo presuposiciones fruto de una posible interpretación

sesgada en la traducción: «There must have been a chandelier, once. They've removed anything you could tie a rope to», traducido como: «Alguna vez allí debió haber una araña. **Pero** han quitado todos los objetos a los que pueda atarse una cuerda» (UT12); «I get up out of the chair, advance my feet into the sunlight, in their red shoes, flat- heeled to save the spine and not for dancing»; traducido como: «Me levanto de la silla, doy un paso hacia la luz del sol con los zapatos rojos de tacón bajo, pensados para proteger la columna vertebral **pero** no para bailar» (UT20); o «I have no screwdriver, but if I were Moira I could do it without a screwdriver. I'm not Moira» traducido como: «No tengo destornillador, aunque si fuera Moira no lo necesitaría. **Pero** no soy Moira» (UT1158). En contraposición, en otras ocasiones se deja de emplear *pero* cuando habría sido una de las opciones más adecuadas: «During these walks she has never said anything that was not strictly orthodox, **but then**, neither have I», traducido como: «Durante las caminatas jamás ha dicho nada que no sea estrictamente ortodoxo, **así que** yo tampoco» (UT106), añadiendo una relación de consecuencia en la traducción, cuando en el original habla sobre cómo no puede esperar que su compañera dijera algo cuando ni ella misma lo ha hecho.

Siguiendo con los asíndeton, hay otro ejemplo en el texto en que la inclusión de una conjunción altera el significado del original: «That was part of it, the sex was too easy», donde el Comandante habla sobre cómo en la sociedad antes de Gilead el que conseguir sexo contribuyera al hastío de los hombres, se traduce como «El sexo era una parte, y algo demasiado accesible» (UT1532), cambiando la relación lógica de las ideas del texto inglés. Un último ejemplo en esta misma línea podría ser este: «Money was the only measure of worth, for everyone, they got no respect as mothers», donde *they* se refiere a *mujeres*, y es en la oración catáfora de *mothers*, y podría haberse traducido como «El valor solo se medía a través del dinero, para todos, no se las respetaba como madres». En cambio, el sujeto *they* se omite en la traducción y se entiende que es el dinero el que no respetaba a las madres, y no las propias personas: «El dinero era la única medida valiosa para todos que no respetaba a las madres» (UT1603).

### 5.3.3. *Técnicas de traducción: tendencias deformantes en el nivel textual. Sistematismos y redes de significantes subyacentes*

La última sección de este nivel de análisis vuelve a analizar las tendencias deformantes de Berman. Comenzamos haciendo referencia al concepto de expansión en

relación al orden y extensión del texto meta: el análisis no ha identificado un reordenamiento de las ideas, que mantienen una relación uno a uno con base en la segmentación del texto en párrafos que se ha seguido para el análisis, y que muestra una expansión global del contenido, aunque como síntoma de otras tendencias deformantes y no de forma relevante para el presente análisis.

De forma más pertinente para nuestro análisis, en este nivel existen casos en que en la traducción se pierden **redes de significantes subyacentes** de *The Handmaid's Tale*. Con casos de referencias culturales, como en el caso de: «I wait. I compose myself. Myself is a thing I must now compose, as one composes a speech. What I must present is **a made thing, not something born**», una clara referencia al «One is not born, but rather becomes, a woman» de Simone de Beauvoir («on ne nait pas femme on le devient», (1950, pág. 13)), traducido como: «Espero. Me compongo. Mi persona es una cosa que debo componer, como se compone una frase. **Lo que debo presentar es un objeto elaborado, no algo natural**» (UT450), que ya no guarda relación con el español «No se nace mujer: se llega a serlo». También hay ocasiones en que habría sido interesante optar por traducciones alternativas para mantener la independencia de ciertos conceptos clave y no crear conexiones inexistentes, como *Criada* como traducción de *maid* además de en *handmaid*: «She believed in decency, she was nice to the Jewish **maid**, or nice enough, nicer than she needed to be», «Creía en la decencia, era amable con la **Criada** judía, o bastante amable, o más amable de lo que la Criada se merecía» (UT967), o el caso de *story* traducido como *cuento*, que ya es la traducción de *tale*: «I would like to believe this is a **story** I'm telling. I need to believe it. I must believe it», y «Me gustaría creer que esto no es más que un **cuento** que estoy contando. Necesito creerlo. Debo creerlo. Los que pueden creer que estas historias son sólo cuentos tienen mejores posibilidades» (UT252).

El de la ropa y cómo esta sirve para clasificar a las personas por funciones es también otro importante elemento tanto como cuando se explicita como cuando no, por su intención comunicativa. Llama la atención en este sentido cuando en el original nuestra protagonista narra la forma en que sus guardianes en el Centro Rojo se dejan llevar o no por sus instintos más básicos: «But more likely they don't think **in terms of clothing discarded on the lawn**», donde esta no es solo una referencia al sexo, sino que también hacia despojarse de sus uniformes, sus identidades dentro del régimen. Este fragmento se traduce de la siguiente manera: «Lo más probable es que no piensen en

nada **promiscuo**» (UT137), simplificando el mensaje. «El hábito no hace al monje», podríamos decir, si no fuera porque en este caso el hábito sí que hace a las Criadas, como describe la protagonista en la UT154, jugando con la polisemia entre *hábito* como prenda de vestir y *hábito* como práctica habitual, algo que más adelante se obvia cuando en el original se puede leer: «But no, she's laughing, she throws her arms around me, I've never seen her before, she hugs me, she has large breasts, **under the red habit**, she wipes her sleeve across her face», pero en la traducción aparece *vestido* en su lugar: «Pero no, está riendo, me echa los brazos al cuello, no la conozco, me abraza, noto sus grandes pechos **debajo del vestido rojo**; se seca la cara con la manga» (UT725).

Cuando una expresión la repiten dos personajes diferentes, esto también dice mucho sobre los pensamientos, motivaciones o perspectivas que pueden compartir y, por tanto, definirles. Es por ello que cuando Tía Lydia dice: «No coffee or tea though, no alcohol. **Studies have been done**» (UT446), nos remite a cuando Luke dice: «He said men needed more meat than women did, and that it wasn't a superstition and he wasn't being a jerk, **studies had been done**» (UT431), tan cerca uno del otro en el cuerpo del texto, pero que, como ya se ha comentado, no mantienen la misma traducción porque este último se traduce de forma incorrecta como «para algo había **seguido unos estudios**», cuando Tía Lydia, en la versión española, dice: «Nada de café ni té, nada de alcohol. **Se han realizado estudios**». En esta ocasión, ¿se puede trazar un vínculo si no machista, ideológico, entre las enunciaciones de ambos personajes?

Aunque apenas se han mencionado en el presente Trabajo de Fin de Máster al no haberse mostrado de especial relevancia para el ámbito de atención de este análisis las referencias bíblicas son numerosas a lo largo de la obra de Atwood. No obstante, como apunta Chakrabarti, las grandes religiones del mundo, y también el estado teocrático de Gilead, se han interpuesto en numerosas ocasiones en el desarrollo de las mujeres, a las que se ha denigrado y que han sido abusadas por los miembros de las comunidades religiosas a las que pertenecían (2018, pág. 173). La religión es otro elemento pragmático-contextual que envuelve toda la narración y que si bien su alteración o no alteración, como con la traducción de los nombres propios, puede no tener repercusiones en el mensaje de la traducción, cualquier alteración puede tener un amplio alcance para interpretar el mensaje, dada la riqueza de contenido y tradición religiosa para la cultura de origen y la de llegada.

Una de las referencias bíblicas de *The Handmaid's Tale*, no obstante, se ha hecho un hueco en la presente sección: «Some of you will **fall on dry ground or thorns**. Some of you are **shallow-rooted**», es una referencia a una parábola de Jesús en que se habla sobre cómo algunos se harán eco de la palabra del Señor, siendo esta la semilla que crecerá o no en tierra fértil. En este caso, no obstante, la metáfora del cultivo está más bien relacionada con ellas mismas siendo capaces de adaptarse, tanto mentalmente como cumpliendo su función de Criadas. Y si bien este mensaje no se pierde por completo en la traducción con: «Algunas de vosotras **fracasaréis o encontraréis obstáculos**. Algunas sois **débiles**» (UT98), sí que se explicita, y se decide calificar a las mujeres directamente de *débiles*, perdiendo asimismo las connotaciones de fertilidad. No obstante, lo más interesante de este ejemplo es que se trata, como se venía comentando, de un motivo que se repite a lo largo de la obra: «I didn't think that. It occurs to me that she may be a spy, a plant, set to trap me; **such is the soil in which we grow**», puesto que nuestra protagonista lo ha acabado por asimilar, pero cuya conexión no es posible trazar ya en el español: «No lo creía. Se me ocurre pensar que ella podría ser una espía, una estratagema para atraparme; **éste es el terreno en el que nos movemos**» (UT1143).

Y de las redes de significantes subyacentes pasamos a los **sistematismos** en la obra, donde destaca la presencia del color rojo como elemento pragmático, que parece envolverlo todo. La presencia del lenguaje visual es de hecho significativa en general, pero sobre todo con respecto a este elemento, un color que simboliza la sangre, la pasión, el dolor, etc., el que define a las Criadas, y el que también emplean ellas como lente a través de la que entender la realidad: «[...] and then all at once these **red** events, like explosions [...]», pero que en ocasiones se aclaran en la traducción: «[...] y, repentinamente, estos acontecimientos **sangrientos**, como explosiones [...]» (UT1975), incluso en elementos en apariencia mínimos: «Beside me, Ofglen is also silent. She's tucked her **red-gloved** hands up into her sleeves, to hide them», que todo lo envuelven, pero que desaparecen: «Deglen, que está a mi lado, también guarda silencio. Ha escondido las manos enguantadas dentro de las mangas» (UT183). El rojo no solo aparece, sino que se refuerza, pero por evitar las repeticiones, se acaba eliminando, como en este caso en que se menciona en dos en lugar de en tres ocasiones: «The **red** Birthmobile is parked in the driveway. Its back door is open and I clamber in. The carpet on the floor is **red, red** curtains are drawn over the windows», frente a «El

Birthmobile **rojo** está aparcado en el camino de entrada. La puerta de atrás está abierta y subo trepando por ella. La alfombra es **roja**, igual que las cortinas de las ventanillas» (UT723).

Otros elementos que aparecen de forma sistemática nos ayudan también a entender la forma en que la protagonista percibe el mundo a su alrededor e interactúa con él. Algunas de estas palabras clave son *exchange*, que se traduce de forma inconsistente: *intercambiar* (algunos ejemplos son la UT7, UT3 o UT560), *comunicar* (UT8), *cambiar* (UT42) o *reemplazar* (UT1354). Otro elemento que sirve para entender cómo procesa nuestra protagonista el mundo es la inclusión de *actually* frente a acciones o sucesos que percibe y le sorprende por su sinceridad, como en *actually smiling*, que aparece en tres ocasiones y que se omite en todas ellas: «She's **actually** smiling, coquettishly even», «Ella está sonriendo con expresión coqueta» (UT1484, también en UT445, UT721). También el término *obliterate* se repite a lo largo de la traducción, una palabra que la narradora se atribuye a sí misma («I'll obliterate myself», UT2140), a los colores (que, no olvidemos, representan identidades, UT2176), y a la forma en que otros pueden percibirla («I have been obliterated for her», UT1684), que se traduce, en cada caso, como *destruir* o *borrar*.

Podríamos trazar aquí una línea entre la forma en que se lleva a cabo este procesamiento de la realidad y el primer punto del presente análisis, el de los nombres propios y la identidad que confieren a los personajes, para concluir esta sección con un apunte sobre la importancia del discurso global y de los elementos mínimos como la palabra para construir una historia y entender la forma en que las estrategias de traducción en uno u otro nivel de análisis, entendidos como un continuo, contribuyen a determinar si la traducción mantiene o no dicha conciencia y sensibilidad feministas que caracterizan al original.

## 6. Conclusiones

La traducción es un lugar de tensión y de conflicto, una actividad que, como explica Fawcett, carece de una brújula fiable a través de las corrientes de la cultura, la ideología y la historia (1997, pág. 144). La investigación en el ámbito de la ideología en la traducción no es una actividad sencilla en cuanto a que las personas tienden a considerar todas las actividades humanas como motivadas ideológicamente, cuando las alteraciones ideológicas pueden ser el resultado del editor o editorial u otras autoridades con posicionamiento ideológico, o fruto de las presiones que ejerce un cierto género literario, así como el contexto sociocultural del propio traductor (Leonardi, 2007, pág. 21).

La finalidad del análisis de las características de la traducción de *The Handmaid's Tale* era ayudarnos a discernir si la traducción hacía gala de una conciencia o sensibilidad de género y si podía considerarse feminista, determinando si los cambios (de haberlos) llevados a cabo en el trasvase lingüístico son conscientes, y si estos cambios pueden considerarse el resultado de la ideología de la traductora (Leonardi, 2007, pág. 133). El presente Trabajo de Fin de Máster ha realizado un recorrido a través del propio texto de *The Handmaid's Tale* y de su autora, la genealogía de los feminismos y la traducción con perspectiva de género para enmarcar nuestro análisis dentro de una nueva rama de estudios, pero en la estela de los movimientos sociales y estudios traductológicos, que no pretendía ser exhaustivo, sino adentrarse en un muy interesante campo de conocimiento todavía en desarrollo, para colaborar en este campo y colaborar en el ejercicio de sentar las bases para futuros trabajos en este ámbito. La metodología empleada, que recoge la palabra, la organización de la oración y el contexto en un enfoque amplio y abarcador ha permitido realizar un análisis profundo y responder, como se verá a continuación, a las cuestiones que se plantearon en los objetivos de este trabajo.

Si *The Handmaid's Tale* es un texto feminista, ¿lo es también *El cuento de la criada*? Más allá de lo que pudiera parecer tras las últimas páginas, esta sigue sin ser una respuesta fácil, o no al menos una a la que se pueda responder con un simple sí o no, puesto que la traducción no entiende de términos absolutos. *El cuento de la criada* mantiene los valores y la trama del original, no ha sufrido censura en el curso de los acontecimientos que se narran, ni se ha alterado su estructura de ninguna forma. El lector meta español podrá ser capaz de seguir los pasos de Offred, sentir el dolor de

perder a su hija, empatizar con cómo la violan, entristecerse al descubrir que Moira no logró escapar, o sorprenderse con el análisis de Pieixoto en las Notas históricas. *El cuento de la criada* puede considerarse una historia feminista en cuanto a que *The Handmaid's Tale* lo es también.

No obstante, *El cuento de la criada* no es una traducción con conciencia o sensibilidad de género, por lo que tampoco es una traducción feminista. Como se ha expuesto en las secciones anteriores, las elecciones léxicas, el trasvase de los juegos de palabras, el cambio de foco en las oraciones, etc., no solo no mantienen el mensaje feminista del original, sino que también en ocasiones lo alteran o distorsionan. Hay numerosos ejemplos de omisiones, cambios de foco o agentividad, alteraciones en la secuenciación, etc. que ponen de manifiesto que la perspectiva de género no ha sido un elemento presente en el ejercicio de traducción de la obra que nos ocupa. Las elecciones de la traducción, que nos remiten a una priorización estilística del español que defendieron Vinay y Darbelnet frente al estilo explícito del inglés, y la presencia de las tendencias deformantes que denunciaba Berman, son algunos ejemplos que corroboran nuestras conclusiones. Las estrategias de traducción empleadas por Mateo Blanco no permiten que el público hispanoparlante pueda acceder a la riqueza de la lengua empleada por Atwood, tan cuidada en las imágenes que construye, y no posibilita acceder a significados, matices y facetas del original inglés a través de las técnicas y tácticas de traducción empleadas. A grandes rasgos, el mensaje principal del texto puede interpretarse como feminista por parte del lector, pero un análisis más detallado nos ha permitido atisbar que ni la posición ni el *acto performativo* de *El cuento de la criada* son feministas precisamente por los cambios a los que se ha hecho mención.

¿Son estos cambios motivados? Aunque centrado en los elementos relativos al género y relevantes para este estudio, el análisis también ha puesto de manifiesto la presencia de otros cambios más allá de una perspectiva feminista en *El cuento de la criada* que podrían calificarse como errores de traducción, como *Think Tank* ('laboratorio de ideas') traducido como *Pro-Tanques* (UT2236). No parece aventurado afirmar que, con base en los ejemplos citados en el cuerpo del trabajo en que se pone de manifiesto no solo que no ha mediado una intervención feminista por parte de la traductora, sino que la traducción ha visto afectado su mensaje feminista, *El cuento de la criada* no es el resultado de la apropiación o distorsión activas o motivadas por parte de la traductora, que no ha hecho gala de un posicionamiento ideológico claro, sino de

una probable falta de medios o atención al ejecutarla, si bien también puede intuirse que el texto español tiende, en general, al ennoblecimiento y a una estilística menos cruda que la de *The Handmaid's Tale*, donde sí que puede haber jugado un papel la ideología histórica, cultural y social subyacente.

Este puede que sea el espacio adecuado en este Trabajo de Fin de Máster para llevar a cabo una reflexión crítica con respecto a los elementos contextuales de *El cuento de la criada*. Como se ha mencionado a lo largo de este trabajo, desafortunadamente desconocemos el contexto en que se llevó a cabo la traducción, sobre todo con respecto a los medios de los que dispuso la traductora, las tarifas y el plazo de entrega, todo lo cual puede haber influido sin duda en la traducción. Elsa Mateo Blanco no deja de ser un elemento más en la cadena editorial a la que se la ha comisionado para llevar a cabo un encargo de traducción bajo unas condiciones determinadas, por lo que también habría que entender qué motivación hubo detrás de la elección de *The Handmaid's Tale* como obra a traducir (¿puede que fuera solo por las ventas?) y qué valor se le dio a la obra original (¿creerían que su éxito sería pasajero?) y a su autora (¿era una desconocida también para la casa editorial?), así como los recursos internos que se pudieron destinar a la publicación de *El cuento de la criada*, como revisores internos o externos, editores, técnicos editoriales, asistentes de edición, etc.

Asimismo, no nos es posible acceder a lo que podríamos considerar el encargo de traducción, es decir, qué instrucciones fueron las que se le dieron a la traductora, si se le proporcionó el texto inglés con unas claras directrices sobre qué se esperaba del texto español, o si se le dio libertad para sus decisiones de traducción. Además, tampoco conocemos si hubo cambios en la primera edición publicada en España, y el volumen y motivación de estos cambios (¿se revisaría el español frente al inglés? ¿O solo una revisión del texto meta?). Como demuestran las reediciones de *El cuento de la criada*, desde que viera la luz en España en 1987, las editoriales tomaron conciencia de algunos elementos de la traducción original que mejoraron al publicar la obra otra vez, mientras que no ha habido cambios en la información de la autoría de la traducción original ni de los cambios que la han seguido. Si bien estos nuevos textos no se han analizado en profundidad, y a pesar de las correcciones que incorporan, una traducción alternativa sería posiblemente el mejor curso de acción para asegurar que el mensaje feminista del original se mantiene en una posible futura edición de *El cuento de la criada*.

En definitiva, este Trabajo de Fin de Máster presenta esta traducción de *The Handmaid's Tale* como resultado de un proceso en que no se aprecia una intención feminista clara y que no mantiene la *posición* o el *acto performativo* del texto original. No obstante, este no parece ser el producto de una voluntad por no mantener el mensaje subversivo del original, ya que, como se ha podido hacer ver, se distinguen otros elementos fruto de un aparente descuido que tienen un impacto negativo en *El cuento de la criada* y que no guardan relación con la temática de género. A modo de conclusión, se podría afirmar que el texto de Mateo Blanco cumple con un objetivo de divulgación en lengua española del texto original feminista, pero que por razones que escapan a un análisis únicamente en el plano textual, como pueden serlo las condiciones económicas y temporales en que tuvo lugar el encargo de traducción, el texto no constituye una traducción con conciencia o sensibilidad de género y no es, por tanto, una traducción feminista.

### **6.1. Limitaciones de este estudio y trabajos futuros**

Margaret Atwood es una prolífica autora cuyas obras han tenido una gran repercusión tanto en el mundo anglófono como en otros países a través de la labor de diferentes traductores. Con mensajes que a menudo consiguen remover conciencias, su prosa, se ha visto en esta obra, es sencilla, pero de cuidados matices. Por las limitaciones de tiempo y de espacio, no ha sido posible en este Trabajo de Fin de Máster presentar otros elementos significativos de la traducción, ni acompañar al análisis con perspectiva de género de otros apuntes tanto traductológicos como en referencia a los estudios de género. Estas limitaciones tampoco nos han permitido ampliar el estudio a los cambios llevados a cabo en las reediciones de *El cuento de la criada* ni a un análisis de la traducción intersemiótica de *The Handmaid's Tale* a la pequeña pantalla gracias Hulu, ni al lenguaje empleado en la versión española. Con respecto a un análisis ideológico, un análisis más exhaustivo tanto de las referencias bíblicas como de los elementos nativos americanos en las Notas históricas podrían haber aportado un inmenso valor, pero desafortunadamente tampoco ha sido posible más que mencionarlos brevemente en el cuerpo del texto.

Desde una perspectiva personal, como estudiante del Grado de Traducción e Interpretación en la Universidad del País Vasco entre 2011 y 2015, y ahora como estudiante del Máster en Ciencia del Lenguaje y Lingüística Hispánica en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, he de mencionar que

desafortunadamente esta fue una rama que no tuvo cabida en el plan de estudios en las asignaturas de Traductología, y que si no fuera por un semestre en que tuve la oportunidad de estudiar Teorías Contemporáneas de la Traducción en la Universidad de Montreal en Quebec (Canadá), no habría tenido la suerte de tener una primera toma de contacto con esta rama de estudios. Citando a von Flotow una vez más, el estudio del trabajo de traductoras y de mujeres a las que se traduce puede ofrecer una nueva perspectiva en los estudios de traducción y de traducción con perspectiva de género, tratándose este de un ámbito en el que apenas se han llevado a cabo estudios comparativos (1997, pág. 90). El presente Trabajo de Fin de Máster tiene como finalidad haber contribuido, si bien de forma humilde, a la creciente corriente que pretende ampliar el ámbito de alcance de esta rama en traductología, que tan poca importancia tiene en la actualidad en la mayoría de las facultades de Traducción e Interpretación en España, y presentar nuevos campos de análisis. Hay numerosas e interesantísimas autoras cuya obra y traducciones merece la pena analizar, y merecería asimismo la pena también llevar a cabo una revisión de todas las traducciones publicadas en España de la obra de Atwood, lo que podría constituir asimismo un interesante campo de análisis en traductología con perspectiva de género.

**Bibliografía**

- Atwood, M. (1987). *El cuento de la criada*. (E. M. Blanco, Trad.) Barcelona: Seix Barral.
- Atwood, M. (2002). *Negotiating With the Dead: A Writer on Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Atwood, M. (2005). *Curious Pursuits: Occasional Writing*. Londres: Virago Press.
- Atwood, M. (2010). *The Handmaid's Tale*. Londres: Random House.
- Atwood, M. (10 de marzo de 2017). «Margaret Atwood on What 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump». *The New York Times*. Recuperado el 28 de enero de 2019, de [https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html?mcubz=0&\\_r=0](https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html?mcubz=0&_r=0)
- Atwood, M. (15 de enero de 2018). «Am I a bad feminist?». Recuperado el 29 de enero de 2019, de *The Globe and Mail*: <https://www.theglobeandmail.com/opinion/am-i-a-bad-feminist/article37591823/>
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (1995). «General editor's preface». En L. Venuti, *The Translator's Invisibility* (págs. vii-viii). Londres: Routledge.
- Bassnett, S., & Trivedi, H. (1999). *Post-colonial Translation*. Londres: Routledge.
- Bates, L. (2013-2017). *Everyday Sexism*. Recuperado el 27 de enero de 2019, de *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/series/laura-bates-on-everyday-sexism>
- Bates, L. (2014). *Everyday Sexism*. Londres: Simon & Schuster.
- Bates, L. (2018). *Misogynation*. Londres: Simon and Schuster.
- Bengoechea, M. (enero-febrero de 2014). «Feminist translation? No way! Spanish specialised translators' disinterest in feminist translation». (E. Postigo Pinazo, & A. Martínez García, Edits.) *Women's Studies International Forum*, 42, 94-103.

- Berman, A. (2005). *La traducción como experiencia de lo/del extranjero: La traduction comme épreuve de l'étranger*. (C. Ángel, & M. Pulido, Trads.) Medellín: Universidad de Antioquía.
- Borde, C., & Malovany-Chevallier, S. (2011). «Translator's Note». En S. de Beauvoir, *The Second Sex* (págs. xxi-xxv). Londres: Random House.
- Bosque, I. (2012). *Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer*. Recuperado el 31 de enero de 2019, de [http://www.rae.es/sites/default/files/Sexismo\\_linguistico\\_y\\_visibilidad\\_de\\_la\\_mujer\\_0.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Sexismo_linguistico_y_visibilidad_de_la_mujer_0.pdf)
- Brisset, A. (1989). «Sociocritique de la traduction. Un corpus québécois». *Cahiers de recherche sociologique* (12), 51-62. Recuperado el 06 de febrero de 2019, de <https://www.erudit.org/en/journals/crs/1989-n12-crs1516226/1002057ar.pdf>
- Brufau Alvira, N. (2009). *Traducción y género: propuestas para nuevas éticas de la traducción en la era del feminismo transnacional*. (M. Vidal Claramonte) Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de [https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76219/1/DTI\\_BrufauAlviraN\\_TraduccionyGenero.pdf](https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76219/1/DTI_BrufauAlviraN_TraduccionyGenero.pdf)
- Brufau Alvira, N. (2011). «Traducción y género: el estado de la cuestión en España». *MonTI*(3), 181-207. Recuperado el 22 de octubre de 2019, de <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/21612>
- Caminero-Santangelo, M. (1994). «Moving beyond "the blank white spaces": Atwood's Gilead, postmodernism, and strategic resistance». *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, 19(1). Recuperado el 29 de enero de 2019, de <https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/8192/9249>
- Capperdoni, A. (2007). «Acts of Passage: Women Writing Translation in Canada». *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 20(1), 245–279. Recuperado el 29 de enero de 2019, de <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2007-v20-n1-ttr2280/018505ar.pdf>

- Castro, O. (2008). «Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista». *Lectora*(14), 285-301. Recuperado el 09 de febrero de 2019, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3102677>
- Castro, O. (2009). «(Re)examinando horizontes en los estudios feministas de traducción: ¿hacia una tercera ola?». *MonTI*, 1, 59-86. Recuperado el 09 de febrero de 2019, de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/monti/article/view/1644>
- Chakrabarti, S. (2018). *Of Women*. Londres: Penguin Books.
- Cixous, H. (1975). «From "The Laugh of the Medusa"». En S. University (Ed.). Recuperado el 30 de enero de 2019, de Stanford Presidential Lectures and Symposia in the Humanities and Arts: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/cixous/laugh.html#foot4>
- Comisión Europea. (2016). «What Europeans have to say about women and politics». Recuperado el 27 de enero de 2019, de [https://ec.europa.eu/info/sites/info/files/ebs\\_465\\_infographic\\_women\\_politics.pdf](https://ec.europa.eu/info/sites/info/files/ebs_465_infographic_women_politics.pdf)
- de Beauvoir, S. (1950). *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.
- de Beauvoir, S. (2011). *The Second Sex*. (C. Borde, & S. Malovany-Chevallier, Trans.) Londres: Random House.
- Des Roches, A. (2015). *Les stratégies de résistance féministe, lost in translation : comment la prose d'Ena Lucía Portela met les éthiques de la traduction à l'épreuve*. Recuperado el 31 de enero de 2019, de <https://ruor.uottawa.ca/handle/10393/31877>
- Diccionario Merriam Webster*. (2019). Obtenido de <https://www.merriam-webster.com>
- El País*. (9 de marzo de 2018). «Movilización histórica por la igualdad de las mujeres». Recuperado el 28 de enero de 2019, de [https://elpais.com/economia/2018/03/08/actualidad/1520545956\\_654616.html](https://elpais.com/economia/2018/03/08/actualidad/1520545956_654616.html)

*El País*. (12 de enero de 2019). «Cronología de víctimas mortales de violencia de género de 2018». Recuperado el 27 de enero de 2019, de [https://elpais.com/politica/2018/07/19/actualidad/1531992228\\_517680.html](https://elpais.com/politica/2018/07/19/actualidad/1531992228_517680.html)

*eldiario.es*. (11 de mayo de 2018). «El 'consejo de ministras' y el no de la RAE». Recuperado el 28 de enero de 2019, de [https://www.eldiario.es/zonacritica/consejo-ministras-RAE\\_6\\_781181906.html](https://www.eldiario.es/zonacritica/consejo-ministras-RAE_6_781181906.html)

*EW*. (14 de julio de 2017). «Emma Watson interviews Margaret Atwood about *The Handmaid's Tale*». Recuperado el 28 de enero de 2019, de <https://ew.com/books/2017/07/14/emma-watson-interviews-margaret-atwood-handmaids-tale/2/>

Fawcett, P. (1997). *Translation and Language: Linguistic Theories Explained*. Manchester : St. Jerome Publishing.

Federici, E. (2011). «Metaphors in dialogue: feminist literary critics, translators and writers». *MonTI* (3), 355-376. Recuperado el 01 de febrero de 2019, de <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/21619>

Flotow, L. v. (2011). «Entrevista com Luise Von Flotow». 251-273. (R. Friesen Blume, & L. Wrege Rassier, Entrevistadores) Recuperado el 31 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2011v2n28p251>

Freire, E. (2009). «Margaret Atwood: La sirena de géneros». *Arbor*, 185(A1), 89-98. Recuperado el 29 de enero de 2019, de <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/793/800>

Fundación Princesa de Asturias. (2008). «Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2008». Obtenido de <http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2008-margaret-atwood.html?especifica=0>

*Fundéu*. (14 de diciembre de 2016). «género amplía su significado». Obtenido de <https://www.fundeu.es/recomendacion/genero-y-sexo-31/>

García Meseguer, Á. (2012). «El español, una lengua no sexista». *Estudios de Lingüística del Español*(16). Recuperado el 31 de enero de 2019, de Estudios de Lingüística del Español: <http://elies.rediris.es/elies16/Garcia.html>

- Gibilisco, T. (2015). *Reescritura, manipulación, oposición y reivindicación cultural: la traducción entre feminismo y contexto postcolonial*. (J. Domínguez Caparrós, & R. Aradra Sánchez). Obtenido de [http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Tgibilisco/GIBILISCO\\_Tiziana\\_ResumenTesis.pdf](http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Tgibilisco/GIBILISCO_Tiziana_ResumenTesis.pdf)
- Godard, B. (1990). «Theorizing Feminist Discourse/Translation». En S. Bassnett, & A. Lefevere (Edits.), *Translation, History and Culture* (págs. 87-96). Londres: Pinter Publishers.
- Godard, B. (1991). «Translating (With) the Speculum». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 4(2), 85-121. Recuperado el 29 de enero de 2019, de <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1991-v4-n2-ttr1475/037095ar.pdf>
- Godayol, P. (2008). «Derrida y la teoría de la traducción en femenino». *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)* (12), 67-74. Recuperado el 01 de febrero de 2019, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6067013>
- Godayol, P., & Calefato, P. (2008). «Presentación». *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)* (12), 11-17. Recuperado el 01 de febrero de 2019, de <http://www.designisfels.net/publicaciones/revistas/12.pdf>
- Gutiérrez Esteban, P., & Luengo González, M. (2011). «Los feminismos en el siglo XXI. Pluralidad de pensamientos». *BROCAR*(35), 335-351. Recuperado el 27 de enero de 2019, de <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/1610>
- Howells, C. (1994). *York Notes on The Handmaid's Tale*. Beirut: York Press.
- Hurtado Albir, A. (1996). «La traduction : classification et éléments d'analyse». *Meta*, 41 (3), 366-377. Recuperado el 09 de febrero de 2019, de <https://doi.org/10.7202/001867ar>
- Ipsos. (2017). «Feminism and gender equality around the world». Recuperado el 27 de enero de 2019, de <https://www.ipsos.com/sites/default/files/2017-03/global-advisor-feminism-charts-2017.pdf>

- Lafren, A. (2007). «"From a Distance it Looks Like Peace": Reading Beneath the Fascist Style of Gilead in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*». *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, 32 (1). Recuperado el 28 de enero de 2019, de <https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/5824/10706>
- Leonardi, V. (2007). *Gender and Ideology in Translation: Do Women and Men Translate Differently?* Berna: Peter Lang.
- Leonardi, V. (2011). «Translators vs translatresses' strategies: ethical and ideological challenges». *MonTI* (3), 377-402. Recuperado el 01 de febrero de 2019, de <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/21620>
- Martin Ruano, M. (2008). «La resistencia al trasluz: la traducción feminista en examen». *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*(12), 49-56. Recuperado el 01 de febrero de 2019, de <http://www.designisfels.net/publicaciones/revistas/12.pdf>
- Martínez García, A. (enero-febrero de 2014). «Critical introduction to the special issue about Rethinking Women and Translation in the Third Millenium». (E. Postigo Pinazo, & A. Martínez García, Edits.) *Women's Studies International Forum*, 42, 57-60.
- Mason, B., & Hatim, I. (2005). *The Translator as Communicator*. London: Routledge.
- Mavrikakis, C. (2015). «Faut-il beaucoup aimer les femmes?». *Liberté* (307), 26–29. Recuperado el 27 de enero de 2019, de <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/2015-n307-liberte01709/73497ac.pdf>
- Ngozi Adichie, C. (2014). *We Should All Be Feminists*. Londres: Fourth State.
- Nord, C. (2016). «Skopos and (Un)certainity: How Functional Translators Deal with Doubt». *Meta*, 61(1), 29-41. Recuperado el 31 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.7202/1036981ar>
- OMS. (20 de junio de 2013). «Informe de la OMS destaca que la violencia contra la mujer es “un problema de salud global de proporciones epidémicas”». Recuperado el 27 de octubre de 2018, de

[https://www.who.int/mediacentre/news/releases/2013/violence\\_against\\_women\\_20130620/es/](https://www.who.int/mediacentre/news/releases/2013/violence_against_women_20130620/es/)

ONU. (2006). «Poner fin a la violencia contra la mujer: De las palabras a los hechos». Recuperado el 27 de enero de 2019, de <http://www.unwomen.org/-/media/headquarters/media/publications/un/en/spanishstudy.pdf?la=en&vs=956>

Palacios, M. (enero-febrero de 2014). «Translation in the feminine: Theory, commitment and (good) praxis». (E. Postigo Pinazo, & A. Martínez García, Edits.) *Women's Studies International Forum*, 42, 87-93.

Pankhurst, H. (2018). *Deeds not Words: The Story of Women's Rights - Then and Now*. Londres: Sceptre.

Penrod, L. (1993). «Translating Hélène Cixous: French Feminism(s) and Anglo-American Feminist Theory». *Traduction, mixité, politique*, 6(2), 39-54. Recuperado el 29 de enero de 2019, de <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1993-v6-n2-ttr1479/037150ar.pdf>

*Pikara Magazine*. (2010-actualidad).

Preciado, P. (9 de mayo de 2014). «Féminisme amnésique». Recuperado el 28 de enero de 2019, de *Libération*: [https://www.liberation.fr/france/2014/05/09/feminisme-amnesique\\_1014052](https://www.liberation.fr/france/2014/05/09/feminisme-amnesique_1014052)

Público. (2018). «Asociaciones de interés 8M». Recuperado el 28 de enero de 2019, de <https://www.publico.es/mujer/asociaciones-interes-8m>

PUNTOYCOMA. (2004). «"Género", por ley». *puntoycoma*(94), 1-2. Recuperado el 13 de febrero de 2019, de [http://ec.europa.eu/translation/spanish/magazine/documents/pyc\\_094\\_es.pdf](http://ec.europa.eu/translation/spanish/magazine/documents/pyc_094_es.pdf)

RAE. (2014). *Diccionario de la Lengua Española (DLE)*. Obtenido de <https://dle.rae.es>

Reiss, K., & Vermeer, H. (2013). *Towards a General Theory of Translational Action*. (C. Nord, Trad.) Manchester: Jerome Publishing.

Restrepo, A. (26-28 de julio de 2016). «La genealogía como método de investigación feminista». Recuperado el 28 de enero de 2019, de *Ciencia, tecnología y género*:

XI Congreso iberoamericano:  
<https://congresoactg.ucr.ac.cr/memoria/descargar.php?id=30>

Romero Pérez, R. (2011). «Filosofía, feminismo y democracia en España». *Investigaciones feministas*, 2, 339-353. Recuperado el 2 de enero de 2019, de <http://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/38559/37285>

Rowbotham, S. (2011). «Foreword». En S. de Beauvoir, *The Second Sex* (págs. ix-xviii). Londres: Random House.

Rowland, L. (2015). «The MaddAddam Trilogy and the Canadian Environmental Context». *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, 40(2). Recuperado el 28 de enero de 2019, de <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/24548/28457>

RTVE. (11 de enero de 2019). «Los presupuestos de 2019 prevén una rebaja del IVA en compresas y tampones del 10% al tipo superreducido del 4%». Recuperado el 28 de enero de 2019, de <http://www.rtve.es/noticias/20190111/presupuestos-2019-incluyen-rebaja-del-iva-compresas-tampones-del-10-tipo-superreducido-del-4/1867440.shtml>

Salgado, D. (2 de abril de 2008). «María Reimóndez acusa a una editorial de "traducción sexista"». Recuperado el 2018 de noviembre de 2018, de *El País*: [https://elpais.com/diario/2008/04/02/galicia/1207131505\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/04/02/galicia/1207131505_850215.html)

Santaemilia, J. (2008). «The Translation of Sex-Related Language: The Danger(s) of Self-Censorship(s)». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 21(2), 221-252. Recuperado el 09 de febrero de 2019, de <http://id.erudit.org/iderudit/037497ar>

Santaemilia, J. (2013). «Gender and Translation: A New European Tradition?» En E. Federici, & V. Leonardi, *Bridging the Gap between Theory and Practice in Translation and Gender Studies* (págs. 4-14). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Santaemilla, J. (enero-febrero de 2014). «Sex and translation: On women, men and identities». (E. Postigo Pinazo, & A. Martínez García, Edits.) *Women's Studies International Forum*, 42, 104-110.

Sardà, H. (29 de noviembre de 2018). «Por qué el enfrentamiento entre el feminismo radical y el transfeminismo nos afecta a todas». Recuperado el 27 de enero de 2019, de Código Nuevo: <https://www.codigonuevo.com/feminismo/queel-enfrentamiento-feminismo-radical-transfeminismonos-afecta>

Simon, S. (1991). «Présentation : La traduction et la traversée des savoirs». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 4(2), 11-17. Recuperado el 29 de enero de 2019, de <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1991-v4-n2-ttr1475/037091ar.pdf>

Simon, S. (1996). *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Nueva York: Routledge.

Simon, S. (1997). «Translation, Postcolonialism and Cultural Studies». *Meta*, 42(2), 462-477. Recuperado el 29 de enero de 2019, de <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1997-v42-n2-meta175/004153ar.pdf>

Somacarrera, P. (2005). «“How Can You Use Two Languages and Mean What You Say in Both?”: On Translating Margaret Atwood’s Poetry into Spanish». *Traductions et représentations : Parcours dans l’espace hispanique II*, 18(1), 157-181. Recuperado el 28 de enero de 2019, de <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2005-v18-n1-ttr1454/014371ar.pdf>

*The Guardian*. (28 de marzo de 2017). «Daily Mail 'Legs-it' front page criticised as 'sexist, offensive and moronic'». Recuperado el 27 de enero de 2019, de <https://www.theguardian.com/media/2017/mar/28/daily-mail-legs-it-front-page-sexist>

*The Telegraph*. (19 de julio de 2000). «Harry Potter and the mystery of J K's lost initial». Recuperado el 29 de enero de 2019, de <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1349288/Harry-Potter-and-the-mystery-of-J-Ks-lost-initial.html>

V. Aranda, L. (2007). *Handbook of Spanish-English Translation*. New York: University Press of America.

Vázquez-Ayora, G. (1977). *Introducción a la traductología*. Georgetown: Georgetown University Press.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. Londres: Routledge.

Villegas López, S. (3 de mayo de 1999). *La construcción genérica de lo femenino en la narrativa anglófono contemporánea de contenido religioso*. (M. Cuder Domínguez) Recuperado el 29 de enero de 2019, de <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/1541>

Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: A methodology for translation*. (J. Sager, & H.-J. Hamel, Trans.) Philadelphia / Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

von Flotow, L. (1991). «Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories». *TTR : traduction, terminologie, rédaction* (4)2, 69-84. Recuperado el 11 de noviembre de 2018, de <http://id.erudit.org/iderudit/037094ar>

von Flotow, L. (1997). *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. Ottawa: University of Ottawa Press.

von Flotow, L. (2006). «Feminism in translation: the Canadian factor». *Quaderns. Revista de traducció* (13), 11-20.

von Flotow, L. (2011). *Translating Women*. Ottawa: University of Ottawa Press.

*Wordreference*. (2019). Obtenido de <https://www.wordreference.com/>

## Anexo

Extracto tomado de la sección 12, capítulo 39 de *The Handmaid's Tale* y *El cuento de la criada*.

UT	REF	INGLÉS	ESPAÑOL	COMENTARIO
1856	S12C38	<p>“I chose them because they were a married couple, and those were safer than anyone single and especially anyone gay. Also I remembered the designation beside their name. Q, it said, which meant Quaker. We had the religious denominations marked where there were any, for marches. That way you could tell who might turn out to what. It was no good calling on the C’s to do abortion stuff, for instance; not that we’d done much of that lately. I remembered their address, too. We’d grilled each other on those addresses, it was important to remember them exactly, zip code and all.</p>	<p>»Los elegí a ellos porque eran una pareja casada y los matrimonios eran más seguros que cualquier soltero, y más aún que cualquier homosexual. También recordé la designación que había junto a sus nombres. Era una Q, que significaba Cuáqueros. En el caso de la gente que tenía alguna religión, la marcábamos así. De esa manera podíamos saber quién serviría para qué. Por ejemplo, no era conveniente llamar a un C para un aborto; y no es que hiciéramos muchos últimamente. También recordaba su domicilio. Nos habíamos torturado mutuamente con las direcciones, era importante recordarlas exactamente, con el código postal y todo.</p>	<p>«Grilled each other on» no es «torturado», sino «grabado a fuego».  <i>Turn out to what</i> no es «quién serviría para qué», sino quién se presentaría a cada marcha.  <i>to do abortion stuff</i> no es <i>para un aborto</i>. Moira trabajaba en un colectivo feminista, y en esta misma UT ha hecho referencia a la lista de distribución y marchas que organizaban. No se refiere a que practicasen abortos, sino que llevaban a cabo actividades para publicitar el aborto, naturalizarlo. El error de traducción continúa cuando Moira dice «not that we'd done much of that lately», traducido como «y no es que hiciéramos muchos últimamente»; no es que practicasen más o menos abortos, sino que no llevaban a cabo actividades relacionadas con él.  «poker up the ass» no es «con el culo levantado», sino «con un palo metido en el culo», expresión que se usa en español. La traducción suaviza a la malhablada Moira, tan importante para la narración que la protagonista dice que intenta contar su historia como Moira lo haría.  Un juego de palabras con «Massachussets avenue» (Boston, donde parece ocurrir la acción y <i>mass</i>, <i>misa</i>).</p>
1857	S12C38	<p>“By this time I’d hit Mass Ave. and I knew where I was. And I knew where they were too. Now I was worrying about something else: when these people saw an Aunt coming up the walk, wouldn’t they just lock the door and pretend not to be home? But I had to try it anyway, it was my only chance. I figured they weren’t likely to shoot me. It was about five o’clock by this time. I was tired of walking, especially that Aunt’s way like a goddamn soldier, poker up the ass, and I hadn’t had anything to eat since breakfast.</p>	<p>»Para ese entonces había llegado a Mass Avenue, y supe dónde estaba. Y también supe dónde estaban ellos. Ahora me preocupaba otra cosa: cuando esta gente viera que una Tía se acercaba a su casa, ¿no cerrarían la puerta con llave y fingirían no estar? Pero de cualquier manera tenía que intentarlo, era mi única alternativa. Pensé que no era probable que me dispararan. En ese momento eran alrededor de las cinco. Estaba agotada de tanto caminar sobre todo de esa manera en que lo hacían las Tías, como un maldito soldado, con el culo levantado; además, no había comido nada desde la hora del desayuno.</p>	

1858	S12C38	<p>“What I didn’t know of course was that in those early days the Aunts and even the Centre were hardly common knowledge. It was all secret at first, behind barbed wire. There might have been objections to what they were doing, even then. So although people had seen the odd Aunt around, they weren’t really aware of what they were for. They must have thought they were some kind of army nurse. Already they’d stopped asking questions, unless they had to.</p>	<p>»Lo que, como es lógico, no sabía era que en aquellos días la existencia de las Tías, e incluso del Centro, no eran del dominio público. Al principio, todo lo que ocurría detrás de las alambradas se mantenía en secreto. Incluso entonces podría haber habido objeciones a lo que estaban haciendo. Así que aunque alguna gente hubiera visto a la extraña Tía, realmente no sabían quién era. Podrían haber pensado que era una especie de enfermera del ejército. La gente ya no hacía preguntas, a menos que no tuviera más remedio.</p>	<p>«they weren’t really aware of what they were for» no es «realmente no sabían quién era», sino que no sabían para qué eran. Es importante porque la identidad de las mujeres se define por su función, y Moira explicita aquí que esto todavía no era algo normal, de dominio público.</p>
1859	S12C38	<p>“So these people let me in right away. It was the woman who came to the door. I told her I was doing a questionnaire. I did that so she wouldn’t look surprised, in case anyone was watching. But as soon as I was inside the door, I took off the headgear and told them who I was. They could have phoned the police or whatever, I know I was taking a chance, but like I say there wasn’t any choice. Anyway they didn’t. They gave me some clothes, a dress of hers, and burned the Aunt’s outfit and the pass in their furnace; they knew that had to be done right away. They didn’t like having me there, that much was clear, it made them very nervous. They had two little kids, both under seven. I could see their point.</p>	<p>»Así que estas personas me dejaron entrar enseguida. Fue la mujer la que vino a abrir la puerta. Le dije que estaba haciendo una encuesta. Lo hice para que, en el caso de que alguien nos viera, no notara su asombro. Pero en cuanto estuve dentro de la casa, me quité el tocado y les expliqué quién era. Podrían haber telefonado a la policía, o algo así, sé que corría ese riesgo, pero como digo no tenía otra alternativa. De todos modos, no lo hicieron. Me proporcionaron algunas ropas, un vestido de ella, y quemaron el traje de la Tía y el pase en el hogar; sabían que era lo primero que había que hacer. Era evidente que no les gustaba tenerme en su casa, los ponía nerviosos. Tenían dos hijos pequeños, ambos menores de siete años. Comprendí su situación.</p>	
1860	S12C38	<p>“I went to the can, what a relief that was. Bathtub full of plastic fish and so on. Then I sat upstairs in the kids’ room and played with them and their plastic blocks while their parents stayed downstairs and decided what to do about me. I didn’t feel scared by then, in fact I felt quite good. Fatalistic, you could say. Then the woman made me a sandwich and a cup of coffee and the man said he’d take me to another house. They hadn’t risked phoning.</p>	<p>»Fui al lavabo, qué alivio. Y luego la bañera llena de peces de plástico, etcétera. Después me quedé arriba, en la habitación de los niños, y jugué con ellos y sus cubos de plástico mientras sus padres estaban abajo, decidiendo qué harían conmigo. No estaba asustada, en realidad me sentía bastante bien. Fatalista, dirías tú. Después la mujer me preparó un bocadillo y una taza de café y el hombre me dijo que iba a llevarme a otra casa. No se habían arriesgado a llamar por teléfono.</p>	

1861 S12C38 “The other house was Quakers too, and they were paydirt, because they were a station on the Underground Femaleroad. After the first couple left, they said they’d try to get me out of the country. I won’t tell you how, because some of the stations may still be operating. Each one of them was in contact with only one other one, always the next one along. There were advantages to that – it was better if you were caught – but disadvantages too, because if one station got busted the entire chain backed up until they could make contact with one of their couriers, who could set up an alternate route. They were better organized than you’d think, though. They’d infiltrated a couple of useful places; one of them was the post office. They had a driver there with one of those handy little trucks. I made it over the bridge and into the city proper in a mail sack. I can tell you that now because they got him, soon after that. He ended up on the Wall. You hear about these things; you hear a lot in here, you’d be surprised. The Commanders tell us themselves, I guess they figure why not, there’s no one we can pass it on to, except each other, and that doesn’t count.

»Los de la otra casa también eran cuáqueros y representaban un recurso interesante porque eran una de las estaciones del Tren Metropolitano de las Mujeres. Cuando la primera pareja se fue, me dijeron que intentarían sacarme del país. No diré cómo, porque tal vez alguna de las estaciones aún funciona. Cada una de éstas estaban en contacto sólo con una de las otras, siempre con la siguiente. Tenía varias ventajas... era mejor si te cogían, pero también desventajas, porque si arrasaban una estación, toda la cadena quedaba desmantelada hasta que lograban establecer contacto con uno de sus correos, que diseñaba un nuevo itinerario. Sin embargo, estaban mejor organizados de lo que cualquiera podría suponer. Estaban infiltrados en un par de lugares útiles; uno de ellos era la oficina de correos. Allí tenían un conductor que llevaba uno de esos prácticos carritos. Logré atravesar el puente y entrar en la ciudad misma dentro de una saca del correo. Ahora puedo contártelo, porque poco tiempo después lo cogieron. Terminó colgado en el Muro. Siempre te enteras de estas cosas; te sorprendería saber la cantidad de cosas de las que te enteras aquí. Los propios Comandantes te las cuentan, me imagino que deben de preguntarse por qué no iban a hacerlo, no hay nadie a quien podamos pasarle la información, excepto al resto de nosotras, y eso no importa.

*Underground Femaleroad* hace alusión al *Underground Railroad*, una red clandestina que ayudaba a los esclavos americanos a huir a Canadá. En español se conoce como *Ferrocarril Subterráneo*, por lo que, para mantener la referencia, *Underground Femaleroad* podría haberse llamado *Ferrocarril Subterráneo de Mujeres*. *Tren Metropolitano de las Mujeres* no tiene ningún significado concreto o inferible, porque no mantiene la connotación de clandestinidad de *Underground*, *subterráneo*, y además añade *Metropolitano*.

1862	S12C38	<p>“I’m making this sound easy but it wasn’t. I nearly shat bricks the whole time. One of the hardest things was knowing that these other people were risking their lives for you when they didn’t have to. But they said they were doing it for religious reasons and I shouldn’t take it personally. That helped some. They had silent prayers every evening. I found that hard to get used to at first, because it reminded me too much of that shit at the Centre. It made me feel sick to my stomach, to tell you the truth. I had to make an effort, tell myself that this was a whole other thing. I hated it at first. But I figure it was what kept them going. They knew more or less what would happen to them if they got caught. Not in detail, but they knew. By that time they’d started putting some of it on the TV, the trials and so forth.</p>	<p>»Tal como lo cuento parece fácil, pero no lo fue. Estuve todo el tiempo cagada de miedo. Una de las peores cosas era saber que esta gente estaba arriesgando el pellejo por mí sin tener ninguna obligación. Pero decían que lo hacían por motivos religiosos y que yo no debía considerarlo algo personal. Eso me ayudó en cierto modo. Cada noche organizaban una sesión de plegarias silenciosas. Al principio me resultó difícil acostumbrarme a ello, pues me recordaba demasiado la misma mierda del Centro. A decir verdad, me producía dolor de estómago. Tuve que hacer un esfuerzo y decirme a mí misma que esto era una cosa completamente distinta. Al principio lo odiaba. Pero supongo que es lo que les permitía seguir adelante. Sabían más o menos lo que les ocurriría si los descubrían. No detalladamente, pero lo sabían. En ese entonces habían empezado a poner algo de eso en la televisión, los juicios, y cosas por el estilo.</p>
1863	S12C38	<p>“It was before the sectarian roundups began in earnest. As long as you said you were some sort of a Christian and you were married, for the first time that is, they were still leaving you pretty much alone. They were concentrating first on the others. They got them more or less under control before they started in on everybody else.</p>	<p>»Esto fue antes de que empezaran a hacerse seriamente las redadas contra las sectas. Al principio, mientras dijeras que eras alguna clase de cristiano y que estabas casado, te dejaban en paz. Primero se concentraron en los otros; pero antes de empezar con los demás, pusieron a los primeros más o menos bajo control.</p>
1864	S12C38	<p>“I was underground it must have been eight or nine months. I was taken from one safe house to another, there were more of those then. They weren’t all Quakers, some of them weren’t even religious. They were just people who didn’t like the way things were going.</p>	<p>»Debí de estar en la clandestinidad unos ocho o nueve meses. Me llevaban de una casa segura a otra, en aquel tiempo había más. No todos eran cuáqueros, algunos de ellos ni siquiera eran religiosos. Sencillamente eran personas a las que no les gustaba el rumbo que estaban tomando las cosas.</p>
1865	S12C38	<p>“I almost made it out. They got me up as far as Salem, then in a truck full of chickens into Maine. I almost puked from the smell; you ever thought what it would be like to be shat on by a truckload of chickens, all of them carsick? They were planning to get me across the border there; not by car or truck, that was already too</p>	<p>»Estuve a punto de lograrlo. Me llevaron hasta Salem, y luego me trasladaron en un camión lleno de pollos hasta Maine. Estuve a punto de vomitar a causa del olor. ¿Alguna vez pensaste lo que puede llegar a representar que todo un camión de pollos se te cague encima? Estaban planificando hacerme cruzar la frontera por allí; no en coche ni en</p>

		difficult, but by boat, up the coast. I didn't know that until the actual night, they never told you the next step until right before it was happening. They were careful that way.	camión, porque ya resultaba muy difícil, sino en barco, por la costa. No lo supe hasta la misma noche, nunca te comunicaban cuál era el paso siguiente, hasta el último minuto. Hasta ese punto eran cuidadosos.	
1866	S12C38	“So I don't know what happened. Maybe somebody got cold feet about it, or somebody outside got suspicious. Or maybe it was the boat, maybe they thought the guy was out in his boat at night too much. By that time it must have been crawling with Eyes up there, and everywhere else close to the border. Whatever it was, they picked us up just as we were coming out the back door to go down to the dock. Me and the guy, and his wife too. They were an older couple, in their fifties. He'd been in the lobster business, back before all that happened to the shore fishing there. I don't know what became of them after that, because they took me in a separate van.	»Así que no sé qué ocurrió. Tal vez alguien que se cagó, o alguna persona de afuera que empezó a sospechar. O quizá fue el mismo bote, tal vez pensaron que aquel tío salía demasiadas veces con su bote por la noche. En aquel momento ese lugar debía de ser un hervidero de Ojos, como cualquier sitio cercano a la frontera. Fuera lo que fuese, nos cogieron justo cuando salíamos por la puerta trasera para bajar al muelle. A mí y al tío, y también a su esposa. Era una pareja mayor, de unos cincuenta años. Él se había dedicado al negocio de la langosta, antes de que ocurriera todo el asunto de la pesca en las costas. No sé qué fue de ellos después de eso, porque a mí me llevaron en una furgoneta separada.	
1867	S12C38	“I thought it might be the end, for me. Or back to the Centre and the attentions of Aunt Lydia and her steel cable. She enjoyed that, you know. She pretended to do all that love-the-sinner, hate-the-sin stuff, but she enjoyed it. I did consider offing myself, and maybe I would have if there'd been any way. But they had two of them in the back of the van with me, watching me like a hawk; didn't say a hell of a lot, just sat and watched me in that wall-eyed way they have. So it was no go.	»Pensé que para mí era el fin. O que me volverían a llevar al Centro, al cuidado de Tía Lydia y su cable de acero. Ya sabes cómo le gustaba. Fingía toda esa mierda de ama-al-pecador, odia-el-pecado pero disfrutaba. Consideré la posibilidad de escaparme, y tal vez lo habría hecho si hubiera tenido alguna posibilidad. Pero en la parte de atrás de la furgoneta iban conmigo dos de ellos, vigilándome como buitres; no decían casi nada, simplemente estaban sentados y me observaban con esa mirada bizca que suelen tener. Así que era inútil.	<i>Off yourself</i> no es «escapar», sino <i>suicidarse</i> .
1868	S12C38	“We didn't end up at the Centre though, we went somewhere else. I won't go into what happened after that. I'd rather not talk about it. All I can say is they didn't leave any marks.	»Sin embargo, no fuimos al Centro sino a otro sitio. No entraré en detalles sobre lo que ocurrió después. Será mejor que no lo mencione. Todo lo que puedo decir es que no me dejaron ninguna marca.	
1869	S12C38	“When that was over they showed me a movie. Know what it was about? It was about life in the Colonies. In the Colonies, they spend their time cleaning up.	»Cuando todo terminó, me hicieron ver una película. ¿Sabes sobre qué? Sobre la vida en las Colonias. En las Colonias se pasaban el tiempo limpiando. En estos tiempos	

		<p>They're very clean-minded these days. Sometimes it's just bodies, after a battle. The ones in city ghettos are the worst, they're left around longer, they get rottener. This bunch doesn't like dead bodies lying around, they're afraid of a plague or something. So the women in the Colonies there do the burning. The other Colonies are worse, though, the toxic dumps and the radiation spills. They figure you've got three years maximum, at those, before your nose falls off and your skin pulls away like rubber gloves. They don't bother to feed you much, or give you protective clothing or anything, it's cheaper not to. Anyway they're mostly people they want to get rid of. They say there's other Colonies, not so bad, where they do agriculture: cotton and tomatoes and all that. But those weren't the ones they showed me the movie about.</p>	<p>les preocupa mucho la limpieza. A veces sólo se trata de cadáveres, después de una batalla. Lo peor de todo es lo que ocurre en los guetos urbanos, porque los dejan tirados mucho tiempo y se descomponen. A esta gente no le gusta que los cadáveres queden tirados porque tienen miedo de que haya una epidemia, o algo por el estilo. Así que las mujeres de las Colonias se ocupan de quemarlos. De todos modos, las otras Colonias son peores a causa del vertido de sustancias tóxicas y de la expansión de la radiación. Calculan que como máximo se puede sobrevivir tres años a todo esto, antes de que se te caiga la nariz a pedazos y que la piel te quede arrancada como si te quitaras un par de guantes de goma. No se molestan en alimentarlas mucho ni en darles ropa protectora ni nada de eso, resulta más barato no hacerlo. Además, se trata en su mayor parte de gente de la cual quieren deshacerse. Dicen que hay otras Colonias, no tan terribles, en las que se dedican a la agricultura: algodón, tomates y todo eso. Pero no fueron ésas las que aparecían en la película que me mostraron.</p>
1870	S12C38	<p>“It's old women, I bet you've been wondering why you haven't seen too many of those around any more, and Handmaids who've screwed up their three chances, and incorrigibles like me. Discards, all of us. They're sterile, of course. If they aren't that way to begin with, they are after they've been there for a while. When they're unsure, they do a little operation on you, so there won't be any mistakes. I'd say it's about a quarter men in the Colonies, too. Not all of those Gender Traitors end up on the Wall.</p>	<p>»Son mujeres mayores, apuesto a que te has estado preguntando por qué ya no se ven mujeres mayores por ahí; y Criadas que han echado a perder sus tres oportunidades, o incorregibles como yo. Todas las que somos consideradas desechos. Son estériles, por supuesto. Y si no lo eran al principio, lo son después de pasar allí un tiempo. Cuando no están seguros, te hacen una pequeña operación para que no haya ningún error. También calculo que en las Colonias la cuarta parte son hombres. No todos los que ellos llaman Traidores al Género terminan sus días en el Muro.</p>
1871	S12C38	<p>“All of them wear long dresses, like the ones at the Centre, only grey. Women and the men too, judging from the group shots. I guess it's supposed to demoralize the men, having to wear a dress. Shit, it would demoralize me enough. How do you stand it? Everything considered, I like this outfit better.</p>	<p>»Todos llevan vestidos largos, como los del Centro, pero grises. Las mujeres, y los hombres también, a juzgar por las tomas de la película. Supongo que el hecho de que hagan llevar vestido a los hombres es para degradarlos. Mierda, a mí me desmoraliza bastante. ¿Y tú cómo lo soportas? Pensándolo bien, prefiero este traje.</p>

1872	S12C38	<p>“So after that, they said I was too dangerous to be allowed the privilege of returning to the Red Centre. They said I would be a corrupting influence. I had my choice, they said, this or the Colonies. Well, shit, nobody but a nun would pick the Colonies. I mean, I’m not a martyr. I’d already had my tubes tied, years ago, so I didn’t even need the operation. Nobody in here with viable ovaries either, you can see what kind of problems it would cause.</p>	<p>»Después de eso me dijeron que era demasiado peligroso concederme el privilegio de regresar al Centro Rojo. Dijeron que yo sería una influencia corruptora. Podía escoger: esto, o las Colonias. Bueno, mierda, sólo una tonta elegiría las Colonias. Quiero decir que no soy ninguna mártir. Ya me había hecho ligar las trompas hacía años, así que ni siquiera necesitaba la operación. Además, aquí nadie tiene ovarios fértiles, imagínate el tipo de problemas que eso podría provocar.</p>	<p><i>I was too dangerous</i> no es «era demasiado peligroso», sino que <i>ella</i> era demasiado peligrosa. «Well, shit, nobody but a nun would pick the Colonies» no es «solo una tonta elegiría las Colonias». Se ha explicado antes que a las monjas se las somete a grandes torturas para que se conviertan al régimen, y que nunca se les daría la posición de ser Esposas. Puede hacer referencia a que siendo monjas rechacen la prostitución, y que prefieran las Colonias.</p>
1873	S12C38	<p>“So here I am. They even give you face cream. You should figure out some way of getting in here. You’d have three or four good years before your snatch wears out and they send you to the boneyard. The food’s not bad and there’s drink and drugs, if you want it, and we only work nights.”</p>	<p>»Y aquí estoy. Hasta te proporcionan crema para la cara. Tendrías que encontrar la manera de venir aquí. Estarías bien dos o tres años hasta que se pasara tu oportunidad y te enviaran a la fosa común. La comida no es mala y si te apetece te dan bebida y drogas, y sólo trabajamos por las noches.</p>	<p><i>Snatch</i> es vulgar para el órgano sexual femenino, literalmente significa <i>coño</i>. No es «hasta que se pasara tu oportunidad», sino «hasta que tu coño diera de sí».</p>
1874	S12C38	<p>“Moira,” I say. “You don’t mean that.” She is frightening me now, because what I hear in her voice is indifference, a lack of volition. Have they really done it to her then, taken away something – what? – that used to be so central to her? But how can I expect her to go on, with my idea of her courage, live it through, act it out, when I myself do not?</p>	<p>—Moira —me asombro—. No hablas en serio —empieza a asustarme porque lo que percibo en su voz es indiferencia, falta de voluntad. ¿Realmente le han hecho esto a ella, quitarle algo —¿qué?— que solía ser tan primordial para ella? ¿Cómo puedo pretender que lo logre, que aún responda a mi idea de ella como una persona valiente, que sobreviva, si yo misma no soy capaz de hacerlo?</p>	