



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

DECIR MÁS:

TRADUCCIÓN COMENTADA DEL CUENTO

“GIVING BIRTH” DE MARGARET ATWOOD

**TRADUCCIÓN COMENTADA**

Que para obtener el título de:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS

MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

Presenta:

ISA TLAHUILXOCHITL ANZALDO GRUNDLER

Asesoró:

DR. JUAN CARLOS CALVILLO REYES



CIUDAD DE MÉXICO, 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



“We may not be able to change the world,  
But we can change our way of looking at it.”

- *Margaret Atwood, citada por Rosemary Sullivan  
en el “Afterword” de Good Bones*

*Nota preliminar:*

Después de mucho darle vueltas, en este trabajo he decidido usar el género gramatical masculino para las generalizaciones (el traductor, el lector).

No es por desidia, ganas de ofender, ni machismo.

Más bien, es mi modo de atwoodismo.

## ÍNDICE

Decir más: traducción comentada de “Giving Birth” de Margaret Atwood.....	1
1. Introducción.....	1
1.1 Planteamiento.....	1
1.2 Bases del planteamiento.....	2
2. Análisis orientado a la traducción.....	11
3. La traducción: funciones, problemas, soluciones.....	16
3.1. Función A: La presencia de Canadá en la literatura de Atwood.....	19
3.2. Función B: Planteamiento estético.....	24
3.3. Función C: Literatura como agente de cambio social.....	31
4. Dar a luz.....	46
5. Conclusiones.....	87
6. Bibliografía.....	90



## Decir más: traducción comentada de “Giving Birth” de Margaret Atwood

### 1. Introducción

En la obra de Margaret Atwood se puede entrever su enorme interés por la lengua misma, por la belleza y el poder de las palabras, por aquello que éstas posibilitan y por la medida en que al mismo tiempo *limitan* la comunicación. Quizá por eso sus obras son combinaciones tan coloridas de palabras y géneros literarios: buscan decir más. Las convenciones, aunque necesarias, atan, al igual que los diccionarios, las racionalizaciones, la religión. La obra de Atwood las critica y busca activamente provocar cambios ideológicos en sus lectores. En una entrevista, Atwood dijo que “Leer también es un proceso y también te transforma. No eres la misma persona después de leer un libro en particular que antes, y vas a leer el siguiente libro, a menos que los dos sean novelas rosas de Harlequin, de un modo ligeramente distinto” (Atwood, *Second Words* 345).<sup>1</sup> La preocupación de Atwood con el arte y la estética es social: es política y cultural. Busca transformar, generar cambios de opinión, provocar el debate, sin importar si sólo es interno, y proporcionar filtros que nos hagan ver nuestra realidad de un modo distinto. A través del arte, Atwood produce, de manera consciente e intencionada, comentarios sociales que giran en torno a temas como el feminismo, la literatura y el proceso creativo.

#### 1.1 Planteamiento

El cuento “Giving Birth”, publicado en 1977, es una obra que contiene una crítica feminista a la lengua inglesa y, por ello, es una obra artística con funciones específicas. El objetivo de este comentario es presentar las bases y el desarrollo de un método de traducción a partir de teorías mayoritariamente funcionalistas, bajo el criterio traductor regente de

---

<sup>1</sup> Esta y todas las citas posteriores que aparezcan en español son traducciones mías, a menos que se indique lo contrario.

crear una traducción que no sólo transmita dicha crítica a los lectores mexicanos de Atwood, sino que también la enriquezca con una lectura paralela de nuestra propia lengua y sociedad.

Con el fin de dar sustento teórico y literario a las estrategias de traducción, identificaré, en primer lugar, las estrategias y los recursos literarios de los que hace uso el cuento y cómo éstos y otros factores extratextuales influyen en su interpretación. A partir de este análisis, distinguiré las principales funciones sociales y estéticas que el cuento desempeña para, por último, seleccionar las estrategias más apropiadas para traducirlas, resolver problemas de asimetría cultural y satisfacer el criterio traductor regente ya mencionado. A continuación, presento el análisis teórico y la fundamentación que fue necesaria para llevar a cabo dicha selección de estrategias. El texto fuente y la traducción suceden al comentario. La conclusión cierra el trabajo, un orden que tiene el fin de ayudar a que el lector pueda evaluar la utilidad y la eficacia de las estrategias.

## **1.2 Bases del planteamiento**

### **1.2.1. Reproducción de funciones**

Una obra de arte desempeña ciertas funciones, en tanto que se crea con una intención y provoca ciertos pensamientos o reacciones en quienes la consumen. Una traducción, por etimología y por definición, también tiene una función: *hacer pasar* de un lugar a otro; *comunicar* un mensaje por medio de una codificación diferente (Jakobson 114). Esta función general puede subdividirse en funciones más específicas. Además, pueden sumarse las particularidades que se esperan que la traducción “haga”, es decir, los significados específicos que se espera que comunique el texto producido, que pueden o no estar contenidos en el texto original, como planteó la teoría del escopo de Vermeer y Reiss (Reiss y Vermeer en Pym 58).

Las funciones de un texto tienen por objeto producir un *efecto* determinado en sus lectores, aunque ello no siempre se logre. Los efectos pueden ser físicos (como ocurre en el género del terror) o mentales, como proporcionar conocimiento o conducir a cierta idea o manera de pensar, lo que podría, o no, llevar a determinadas acciones (como es el caso de los manuales, por ejemplo). Además, los efectos son relativos: dependen directamente del intérprete y de su contexto, si bien hay efectos generalizados. Los efectos son el resultado de las funciones del texto. Mientras los efectos se perciben, las funciones pueden deducirse a partir de las características internas y externas de un texto, como los recursos literarios que emplea y el contexto social (histórico, cultural, político, geográfico) en que se creó la obra. Hay funciones que se desprenden de *intenciones* específicas, pero también hay funciones no intencionadas, funciones “accidentales”. Las intenciones pueden haber sido manifestadas directa o indirectamente por los mismos autores, o bien pueden deducirse a partir de la interpretación de funciones y efectos, aunque en este caso sólo es posible especular.

Una traducción también tiene funciones. Reiss y Vermeer escribieron que “Una acción viene determinada por su finalidad (o sea, es una función de su finalidad)” (Reiss y Vermeer en Pym 58). Las acciones traductorales a las que se refiere son las decisiones que se toman al traducir un texto y que están regidas por determinados criterios, de modo que pueden resultar, por ejemplo, en la reproducción de las funciones del texto anterior, convirtiéndose ésta en la finalidad de dicha acción traductora. En otros casos, las decisiones crean funciones nuevas para el texto que se produce, como podrá verse más adelante.

Pensar en la traducción como un texto que tiene funciones específicas es adoptar un enfoque funcionalista. Si bien existe una infinidad de modalidades de traducción que se contraponen y se complementan entre sí, incluso dentro de una misma tendencia de pensamiento, quisiera presentar en este apartado una introducción a algunas de las clasificaciones de estrategias de traducción más comunes: las de equivalencia formal/dinámica planteadas por Eugene Nida y las estrategias de

extranjerización/domesticación analizadas por Lawrence Venuti. Aunque son diferentes entre sí, puesto que responden a necesidades diferentes, ambos sistemas de traducción comparten similitudes fundamentales: donde uno de los dos extremos se acerca más al texto fuente, el otro extremo se aleja de él para acercarse a la cultura meta. Son sistemas que resuelven problemas distintos con soluciones que involucran procesos similares. Mientras que tanto Venuti como Nida muestran preferencias claras por uno de los dos extremos (opuestos: extranjerizante y dinámica, respectivamente), en el caso presente no se trata de tomar partido, sino de reconocer las virtudes de ambas teorías para crear una traducción que también *diga más*.

La equivalencia formal, como la define Eugene Nida, “se enfoca en el mensaje mismo, tanto en forma como en contenido. En una traducción de este tipo, uno [el traductor] se centra en correspondencias del tipo poesía a poesía, oración a oración y concepto a concepto” (Nida 129). Busca, pues, la reproducción de significados semánticos individuales, traduce unidades gramaticales y sintácticas y está más apegada a la puntuación y a la forma general del texto. Muchas veces requiere notas explicativas a pie de página, debido a que su ausencia a menudo resulta en la pérdida de los significados que trascienden las unidades léxicas. La ventaja principal es que preserva rasgos formales, como dice su nombre, del texto fuente, lo que hace este tipo de traducciones especialmente aptas para estudios de índole académica.

En contraste, “una traducción enfocada en producir una equivalencia dinámica [...] no se centra tanto en hacer que el mensaje en la lengua receptora coincida con el mensaje de la lengua fuente, sino en la relación dinámica, donde la relación entre receptor y mensaje debería ser sustancialmente la misma que la que existía entre los receptores originales y el mensaje” (Nida 129). Venuti mismo, en la introducción al capítulo, escribe que Eugene Nida reemplazó el término de equivalencia “dinámica” con el de equivalencia “funcional” (Venuti, *The Translation Studies Reader* 122). Tiene sentido: la traducción mediante equivalencias

dinámicas le resta importancia al contenido mismo, al tiempo que busca reproducir efectos y funciones.

La traducción domesticada, que también es una teoría de la equivalencia, pero presentada por Venuti, busca “adaptar” el contenido del texto en términos culturales al contexto de recepción. Puede adaptar formas, contenidos y unidades de significado y reemplazarlas con otras cuya función o significado se consideren “equivalentes”. Sin embargo, el resultado de una traducción que pasa por un grado de adaptación tan extremo suele ser la pérdida de los rasgos que unen al texto con su origen, aunque también puede complementarse con notas a pie de página o estrategias similares. La adaptación cultural por la que pasa el texto se puede comparar con la traducción de equivalencia dinámica, en la medida en que ambos modelos se enfocan en la relación que hay entre el lector meta y su percepción del mensaje, si bien el enfoque es diferente: para Venuti, la traducción domesticada consiste en “dar al texto en lengua extranjera un significado doméstico”, lo cual, desde su punto de vista antihegemónico, era “totalizante” y merecía “interrogación por su manera de ocultar la heterogeneidad y la hibridez que puede complicar los estereotipos existentes, cánones y estándares aplicados en la traducción” (Venuti, *The Translation Studies Reader* 468-469).

Un ejemplo sencillo de estas estrategias, que comúnmente se atribuye a Eugene Nida durante sus reflexiones sobre la evangelización de culturas “paganas”,<sup>2</sup> es el siguiente: el evangelizador llega a una cultura norteamericana en la que no hay corderos. La traducción literal de la palabra “cordero”, aunque preserva los vestigios de la cultura (como la fauna) en que surgió la obra, tendrá poco sentido (y será poco significativa) para un público en cuyo contexto los corderos no existen. ¿No tendría, entonces, más sentido traducir “cordero” por “foca”, un animal con asociaciones culturales que son, hasta cierto punto, similares

---

<sup>2</sup> En realidad, aunque el ejemplo sí ayuda a explicar la equivalencia dinámica como la define Nida, el ejemplo no lo puso él, según *The Turns of Translation Studies*, de Mary Snell-Hornby (25).

(equivalentes)? Depende: mientras que el objetivo de las cruzadas religiosas de Nida era la evangelización, la propagación de la idea de un dios verdadero, de los valores, principios y códigos de conducta de la comunidad cristiana, y no necesariamente lograr acercar al lector a las particularidades de la cultura de origen, como su fauna o sus problemas sociales (aunque esto algunas veces resultara como consecuencia inevitable durante el proceso de transmisión de ideologías y de valores extranjeros), Venuti abogaba por la traducción extranjerizante en *The Translator's Invisibility*, en referencia a la traducción de textos producidos en culturas minoritarias y traducidos en contextos hegemónicos, como una estrategia para visibilizar al traductor y evitar la sustitución de la riqueza textual (y de sus vestigios culturales) con lo que llamó “traducciones” (20 *et passim*). La teoría de Venuti complementó la teoría de la equivalencia de Nida, que se había criticado frecuentemente porque supone lenguas simétricas y, por tanto, culturas simétricas.

En consecuencia, si quisiéramos traducir la Biblia, no para evangelizar y convencer a otros de que sus argumentos son verdaderos, sino para reconstruir históricamente la cultura que se presenta en ella, una traducción domesticada y dinámica dejaría de ser tan útil y optaríamos por una traducción más literal, formal y extranjerizante. Si el interés es académico, la traducción incluso podrá estar anotada, con explicaciones donde las brechas culturales compliquen la comunicación. La selección del tipo de traducción, es decir, de la *estrategia* de traducción, no depende del texto mismo, sino del *objetivo* con que se hace la traducción, es decir, depende de la *función* que ésta ha de desempeñar.

Por último, vale la pena destacar una diferencia importante entre estas corrientes de pensamiento. Como ya mencioné, ha sido objeto de mucha crítica a las teorías de equivalencia, como la de Nida, el hecho de que están basadas en una concepción de lenguas (y, por tanto, culturas) simétricas, puesto que supone que realmente existen estos equivalentes interlingüísticos. No obstante, es bien sabida la inexistencia de la traducción holística, como la llamo yo, es decir, la imposibilidad de que una traducción comunique todo

lo que el texto original comunica. Además de la asimetría entre lenguas y culturas, la inevitable diferencia entre intenciones textuales, la incapacidad de detectar todas las interpretaciones que un texto ofrece, entre otros problemas importantes, debemos recordar que toda palabra crea redes semánticas. Así, para cada sema existen múltiples connotaciones asociadas que, aunque las conociéramos y entendiéramos todas, sería imposible plasmarlas en la traducción sin agregar otras previamente inexistentes, puesto que las connotaciones asociadas a palabras en una y otra lengua, aun cuando parezcan significar exactamente lo mismo, tienden a ser diferentes entre sí.<sup>3</sup> En literatura, las connotaciones tienen una importancia particular, puesto que una parte de la definición de un texto literario es cierta preocupación con el manejo y la elección de palabras específicas que activan otros significados. Éste será uno de los problemas más importantes de este proyecto de traducción.

Sin embargo, considerar por ello que la traducción es una empresa imposible no es productivo en la práctica, como han señalado ya muchos teóricos. La mayor parte del tiempo, las diferencias entre connotaciones llevan a cambios interpretativos de menor importancia para el comunicado principal. No obstante, ello conduce nuevamente a la necesidad de hacer la selección de los significados a traducir. La teoría del escopo parece una buena solución al problema, en tanto que no pretende simplemente comunicar un texto en otra lengua, sino que establece, por fin, *objetivos*: antes de traducir, el escopo le permite al traductor definir (delimitar, seleccionar) aquello que se quiere comunicar.

Mi traducción es una mezcla de enfoques. Quisiera comunicar todo el texto, pero la traductora es consciente de las limitaciones del proyecto, por lo que este trabajo tiene como propósito, además de lo ya mencionado, definir un escopo, que consistirá en la reproducción

---

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, el estudio de H.P. Grice sobre las implicaturas; *Elements of Semiology*, de Roland Barthes, y el ensayo de Berman titulado “La traducción como experiencia de lo/del extranjero”, traducido por Claudia Ángel y Martha Pulido, acerca de las redes de significado subyacente, cuya formación depende, precisamente, de la elección de palabras con significados alternos que constituyen otros niveles de interpretación. Las referencias completas pueden encontrarse en la bibliografía.

de las funciones medulares del texto, con base en un análisis literario realizado precisamente con el fin de desentrañarlas.

### **1.2.2. Funcionalismo: intención, función y efecto**

Que estén tan estrechamente relacionados no significa que objetivo y función sean la misma cosa. En *Text Analysis and Translation*, Christiane Nord habla de las funciones textuales como parte de una tríada: intención, función, efecto. En pocas palabras, puede decirse que las intenciones (objetivos) preceden a las funciones deducibles a partir del texto que, al momento de su interpretación, causan determinados efectos en el lector. En el caso óptimo, intención, función y efecto se corresponden entre sí. Sin embargo, no siempre es el caso. Hay intenciones fracasadas y funciones no intencionales: intenciones cuyas funciones producen efectos diferentes en la práctica, y funciones que pueden encontrarse en el texto porque producen determinado efecto, pero que no fueron producidas como consecuencia directa de otra intención. Mientras que la intención puede existir antes que el texto, la función existe en el momento de interpretación y sólo se detecta si *funciona*, valga la redundancia, es decir, si produce un efecto. La función es el mecanismo, es la acción que da lugar a un resultado. Es como un juego de dominó: existe la intención, el movimiento de empujar una ficha y como resultado caen las piezas involucradas. La función tampoco es la estrategia, puesto que una estrategia es planeada. La función es la estrategia en acción. Al mismo tiempo, las funciones son relativas al lector y a sus propios conocimientos, y existirán para éste sólo en la medida en que el lector pueda activarlas, entenderlas e interpretarlas. Es por ello, como escribe María Tymoczko citando a Nord, que “*existen tantos textos como intérpretes*” (Tymoczko 285) (mis cursivas), lo que repercute de manera directa en las traducciones de estos textos.

La traducción funcionalista se centra, como dice su nombre, en funciones. Esto implica, por supuesto, que las funciones existen, pero falta encontrarlas. Sabemos que son

producto de intenciones y que provocan efectos. Sabemos que pueden involucrar estrategias literarias y que son relativas a los lectores. Sabemos que las funciones comunican. Y si las funciones comunican, contienen significados. María Tymoczko creó junto con sus estudiantes una lista de “contenedores de significado” titulada “¿Dónde reside el significado en un texto?” (Tymoczko 276). La pregunta, como ella misma admite, es tramposa, puesto que el significado de un texto no está limitado al texto, sino que forma parte de una red de asociaciones que se extiende a los contextos extratextuales no sólo del autor y de la obra, sino también del lector (y, en su caso, también del traductor).

Las ideas de Christiane Nord y de Hans Vermeer pueden agruparse bajo una corriente de traducción denominada funcionalista, lo que quiere decir, simplemente, que está enfocada en la *función* de los textos. El funcionalismo es, así, un enfoque de estudio y una manera de aproximarse no sólo a la traducción como objeto, sino a las teorías ya escritas. De esta manera, si pensamos que tanto la traducción extranjerizante-domesticada de Venuti como la traducción formal-dinámica de Nida estaban enfocadas en reproducir determinadas funciones textuales, es posible afirmar sin perder pie que sus enfoques teóricos eran funcionalistas también.<sup>4</sup> El enfoque funcionalista consiste en ver que, de un modo u otro, la traducción siempre es funcional, porque tener una función es una característica intrínseca de la definición de traducción. Dicho por Christiane Nord, “la función comunicativa es el criterio decisivo para la textualidad, a la que se subordinan las características semánticas y sintácticas del texto” (Nord 41), o sea, que dichas características constituyen la función comunicativa y lo que antes llamé “contenedores de significado”.

Pero no sólo se trata de encontrar estos contenedores de significado y reemplazar su contenido con su equivalente en otra lengua. Las intenciones de la traducción no

---

<sup>4</sup> El funcionalismo es, visto desde una aproximación histórica, parte de las teorías de equivalencia, y no al revés. Sin embargo, permítaseme plantear que, aunque la teoría de equivalencia pueda haber dado lugar a la funcionalista, la funcionalista posee un enfoque más amplio y fundamental que su predecesora, por lo que, al final, ha pasado a englobarla. Sin embargo, dejo esta idea, dada la complejidad y extensión de su desarrollo, para otro momento.

necesariamente tienen que coincidir con las intenciones u objetivos del texto base, ni, por tanto, las funciones de la traducción con las de la obra fuente. Esta fue la premisa principal para la formulación de la teoría del escopo de Hans Vermeer (221). El traductor “puede” (por no decir que es inevitable) tener sus propias intenciones y sus propios planes.<sup>5</sup> No obstante, la intención de función de la mayoría de las traducciones que se hacen sigue siendo la reproducción de las intenciones y/o funciones encontradas en la fuente (énfasis en “encontradas”: la relatividad de la interpretación y la falta de coincidencia entre las intenciones del autor y las del traductor, por mucho que se busque y procure, ya cambia las intenciones de creación textual. Si es inevitable tener intenciones distintas a las del autor, entonces tampoco existe traducción que no sea “escopista”, aunque el traductor no siempre esté consciente de ello.) Mi caso, aunque más intervencionista, no es tan diferente: las intenciones de mi traducción también se centran en la reproducción de las funciones del texto base en la cultura meta, la mexicana.

Volviendo a las diferencias entre intención, función y efecto, cabe suponer que las intenciones existen antes de la recepción e incluso antes de que exista la obra completa. Las funciones y los efectos, en cambio, sólo pueden existir si hay un receptor que defina y experimente, siguiendo la idea de que un texto se completa sólo cuando se recibe (Nord 18), algo que es más evidente en el caso de obras de teatro. Pero ¿cómo ha de conocer el traductor las intenciones detrás de una obra literaria escrita por alguien más para reproducirlas? Es posible que, al final, sólo podamos deducir algunas intenciones a partir de conjeturas relacionadas con las estrategias artísticas empleadas. Antoine Berman, en un ensayo llamado “La traducción como experiencia de lo/del extranjero” plantea una lista de aspectos a los que un traductor debería prestar especial atención con el fin de evitar el riesgo de

---

<sup>5</sup> En principio, para Vermeer, el escopo estaba basado en los requerimientos del comisionista, es decir, de la persona que encarga la traducción. Como señala Anthony Pym en su reseña de *Text Analysis in Translation*, el modelo de análisis literario de la autora, Christiane Nord, también está en función de las necesidades de un comisionista. En este trabajo he optado por considerar al traductor como iniciador del proyecto, por lo que su figura contiene a la del comisionista.

“deformar” el texto más allá de lo inevitable. Como parte de esta lista encontramos la importancia de lo que llama “las redes significantes subyacentes” a menudo plasmadas en forma de “palabras-obsesiones” o campos semánticos repetidos que en conjunto producen significados más allá de los literales y que expanden la obra literaria, por lo que es menester tomarlos en cuenta (18). Sin embargo, las funciones y las redes de significado no siempre son tan claras y, por si fuera poco, también surgen siempre de las interpretaciones de diferentes lectores.

Con tanta relatividad y subjetividad, tendría sentido que buscásemos un modo más certero, más objetivo y estable de entender un texto. Esto nos llevaría a examinar el resultado, es decir, los efectos finales que un texto tiene. No obstante, esta alternativa tampoco es tan factible si tomamos en cuenta que tendríamos que realizar encuestas de percepción a una porción significativa de los lectores para conocer los efectos. Con todo, en la actualidad, con la ayuda de los foros de críticas y comentarios literarios en línea (como *Goodreads*), es posible descubrir interpretaciones que habían pasado desapercibidas, lo que, después de examinar su validez, servirá como herramienta de gran valor para expandir los límites de nuestra propia interpretación.

## **2. Análisis orientado a la traducción**

He mencionado dos intenciones para mi traducción: que desempeñe una función comunicativa y que reproduzca las funciones del texto base (funciones base). Para descifrar estas funciones base, dije también que es necesario un análisis textual, por medio de estrategias como las que mencionó Berman (p.ej., las redes significantes subyacentes). Christiane Nord, en *Text Analysis in Translation*, propone su propia aproximación: una serie de preguntas didácticas con algunas explicaciones teóricas para el traductor, que pueden servir para descubrir los aspectos relevantes en diferentes tipos de texto, tanto los literarios como los que no lo son. Nord divide su método de análisis para traducción en

factores extratextuales e intratextuales. En el primer caso se refiere al contexto en que la obra se produjo y se publicó, mientras que el segundo va hacia el contenido “significativo” de la obra, que incluye el tono, el estilo, los recursos retóricos, etc., y que coincide parcialmente con la lista de contenedores de significado de María Tymoczko. Esta serie de preguntas sirvió como punto de partida para mi propio análisis de la obra.

Como aproximación inicial, me basé también en los análisis literarios fundamentales de las doctoras Luz Aurora Pimentel y Aurora Piñeiro.<sup>6</sup> El presente análisis es una conclusión de estas tres aproximaciones y de otras ideas y contribuciones que sintetizo a partir de las enseñanzas adquiridas a lo largo de mi formación profesional. En primera instancia, hago la división, como sugiere Nord, en aspectos extra e intratextuales. Para hacer la traducción misma también hace falta realizar un análisis del contexto de recepción, puesto que es importante evaluar las consecuencias de las decisiones tomadas, es decir, las posibilidades de interpretación que éstas generan en la cultura meta. El análisis literario se distingue del orientado a la traducción porque, mientras que el primero tiende a buscar fundamentos para nuevas propuestas de lectura e interpretación, desde puntos de vista culturales, estéticos, sociales y políticos, el segundo combina el primero con un énfasis en cuestiones relacionadas con posibles problemas que pudieran surgir durante la traducción (o, si es retroactivo, en problemas ya existentes), centrados, principalmente, en diferencias culturales. Es decir, el análisis orientado a la traducción es doble: se trata de un análisis literario dirigido que analiza más de una literatura y más de un contexto, y que funge como herramienta para un propósito diferente.

Partamos, pues, de lo que ya sabemos por el título del trabajo. Se trata de una obra literaria en forma de cuento, que lleva por nombre “Giving Birth”, escrita por Margaret

---

<sup>6</sup> Estas aproximaciones permiten analizar textos mediante características específicas como autor, narrador, perspectiva, personajes, trama, tono, emplazamiento, temporalidad, entre otros. En cuanto a fuentes, me remito a mis apuntes de los seminarios que cursé con la doctora Aurora Piñeiro y a *El relato en perspectiva*, de la doctora Luz Aurora Pimentel.

Atwood, una autora canadiense. El cuento formó parte de una de sus primeras colecciones (*Dancing Girls*), que se escribió en Toronto de 1977. El cuento lo narra la madre de una bebé que —y parafraseo—, en un intento por acercarse a una experiencia cada vez más distante, relata el viaje de una mujer (su *yo* del pasado) que va camino al hospital para dar a luz. Entre el viaje y el parto mismo, pasa por una serie de retrospectivas, unidas entre sí por la presencia de otra mujer también embarazada, proyección de la mente de Jeannie, la protagonista. Entre salas de hospital y procesos de parto descritos con detalle, el cuento relata partes de las experiencias de parto de diferentes mujeres. El único final (o principio) que conocemos es el de la historia de Jeannie, mientras que el de todas las demás desaparece en la incertidumbre.

En Toronto de 1977, Margaret Atwood criaba a su hija Eleanor de apenas un año. La relación entre la autora y la narradora del cuento es evidente, aunque podría resultar inquietante pensar que la autora pudiera ser también la narradora y el personaje principal, pues las edades, profesiones y circunstancias de la narradora y de la autora coinciden. Las dos tienen una hija de más o menos un año, las dos se dedican a escribir,<sup>7</sup> las dos viven en Toronto. Jeannie sería un *yo* pasado de la autora-narradora, un *yo* que vuelve a la vida, como ella lo llama, a través del acto narrativo. La otra mujer, proyección de los miedos de Jeannie, alberga, pues, los miedos del *yo* pasado de la autora-narradora, o bien puede ser una figura que representa al grupo de mujeres con experiencias de parto con complicaciones adicionales. Digo que podría resultar inquietante pensarlo porque parece tramposo. Atwood, que estudió literatura durante varios años en la academia y es escritora de profesión, está necesariamente al tanto de los numerosos ensayos que intentan a toda costa agudizar la separación entre autor y narrador. Quizá, más que preguntarnos si son uno mismo o no, deberíamos preguntarnos qué aportaría, en dado caso, la perspectiva autobiográfica a la

---

<sup>7</sup> En el ensayo de “Creation and Procreation in Margaret Atwood’s ‘Giving Birth’: A Narrative of Doubles” el autor, Pascale Sardin, no sólo analiza el cuento como metáfora de creación literaria, sino que también proporciona una interpretación de cómo la autora percibe la creatividad femenina.

interpretación de este texto. Por un lado, que la autora haya vivido las experiencias que transfiere a sus personajes otorga cierto grado de autoridad al texto, cierta apariencia, no sólo de verosimilitud, sino de veracidad con respecto a los detalles que describe, además de que ciertamente consigue acercarse más a la realidad y, de este modo, a sus lectores. Atwood escribe un cuento que, por el hecho de ser o de parecer (es indiferente) autobiográfico, se convierte en una especie de manual descriptivo (como los que Jeannie devoraba) introductorio a temas relevantes sobre la experiencia del parto. A su creciente fama hay que sumar que Atwood ya era una figura representativa de la segunda ola feminista que se desarrolló en la década de los setenta en Canadá. De esta manera, el cuento, junto con su descripción de la experiencia del parto, aunque superficial en muchos aspectos, presenta a las mujeres de la época uno de los primeros textos literarios (¡y tan explícitos!) publicados al respecto. Por otro lado, ciertamente se conoce a Atwood por su predilección de difuminar todo tipo de límites, y este cuento no es la excepción, como dan cuenta el popurrí de géneros literarios, la calidad metaficcional de muchas de sus observaciones, a veces parentéticas y a veces entrelazadas en el discurso de la narradora, y la separación y los puntos de convergencia entre lo literario y lo “real” (todos temas de los que hablaré más adelante).

Cabe mencionar que la autora ya había abordado el tema de la maternidad unos años antes en su novela *Surfacing* (1972), pero sólo de manera tangencial. Cuatro años después, en 1976, Atwood dio a luz a su hija Eleanor, y un año después publicó la colección de cuentos en que aparece éste, *Dancing Girls*. La experiencia propia entre una y otra obra es evidente en cuanto a profundidad de descripción y crítica, al tiempo que muestra la misma preocupación con el lenguaje y las limitaciones al tratar de expresar y describir eventos puramente corporales, como se verá más adelante.

“Giving Birth” está escrito en tres niveles narrativos (llamados niveles porque se trata de cuentos anidados uno dentro de otro). Comienza con una introducción escrita a modo de ensayo, sin trama, que consiste en una serie de minificciones parentéticas de un párrafo que

irrumpen en las reflexiones lingüísticas acerca del origen y significado de las expresiones *give birth* y *deliver*. Después hay un cambio de tono y la narradora se presenta a sí misma: cuenta una mañana típica con su hija y habla de su labor como escritora. De este nivel se desprende el siguiente y comienza la historia sobre el parto de Jeannie, desde el viaje al hospital hasta el día posterior al nacimiento. En términos de análisis y terminología literaria esto es un tanto problemático, en tanto que la narradora, a pesar de ser la misma, se transforma. Al inicio, en la parte ensayística conformada por los dos primeros párrafos, no hay, estrictamente, un narrador, debido a que no se trata de texto narrativo, sino más bien reflexivo o ensayístico. No es sino hasta el tercer párrafo que aparece una *yo* que bien podría ser la autora hablando sobre su propio acto de escritura. Sigue la primera minificción (párrafo 3) escrita en segunda persona y dirigida hacia el lector. La narradora, ahora intradieгética, se quita de inmediato la etiqueta de narradora protagonista al decir que “This story about giving birth is not about me”. No obstante, lo primero que hace es asumir el papel principal de su narración. El párrafo 10, que inicia el relato sobre Jeannie, vuelve a presentar una interrupción en forma de minificción en segunda persona. Después, la narradora delega el protagonismo a Jeannie y se convierte en narradora en tercera persona, aparentemente heterodieгética, aunque interviene a ratos para hacer algún comentario. Entre pistas contradictorias, revela que Jeannie es en realidad un *yo* pasado de ella misma, por lo que, en realidad, sigue siendo la protagonista. Si a esto le sumamos la hipótesis de que Jeannie, la narradora y la autora son una misma, la confusión sólo aumenta. ¿Por qué complicar tanto las cosas? ¿Por qué alejarse tanto a través de historias dentro de historias? La distancia que la narradora, o quizá la autora, establece entre sí misma y Jeannie le permite introducir un punto de vista externo con la facultad de hacer comentarios críticos de la narración y le otorga un mayor grado de objetividad y verosimilitud, además de que realza el aspecto transformativo de la experiencia en sí.

La transformación es un tema fundamental al analizar el proceso de embarazo-parto que la autora explora a través de Jeannie. Gracias a la introducción de otros personajes, como la Otra mujer que Jeannie ve, pero de cuya inexistencia está consciente, y de sus compañeras de la clase prenatal, Atwood presenta no sólo una, sino varias formas de experimentar el proceso de embarazo-parto, incluyendo una experiencia masculina, aunque ésta sea tan superficial como el nombre del individuo: "A.". Entre los temas que explora desde el punto de vista femenino se encuentran el aborto, los tipos de parto, la anestesia, el proceso hospitalario, las salas de espera, la discriminación entre mujeres y algunos temas de maternidad como el uso de pañales desechables y la lactancia. Para ello, la historia de Jeannie incorpora varias retrospectivas que desaparecen hacia el final del cuento. Su ausencia en este punto acelera el ritmo de lectura junto con la puntuación menos pausada, la economía de la escritura y las listas de verbos secuenciales. Esta aceleración crea un sentimiento agudo de urgencia que alcanza su cumbre en el momento del parto. Después, el ritmo vuelve a la normalidad.

La preocupación de la autora con la estética literaria es notoria en el registro del vocabulario que emplea, cuya cotidianidad se ve interrumpida aquí y allá con palabras poéticas o de uso reducido, así como en la combinación de géneros literarios que, al mismo tiempo, deja entrever las influencias de la corriente de arte posmodernista, que puede observarse en el grueso de las obras de la autora. A continuación, exploraré a mayor profundidad las características más relevantes para la traducción.

### **3. La traducción: funciones, problemas, soluciones**

Las obras de Margaret Atwood comparten dos rasgos fundamentales: todas tienen ciertas pretensiones artísticas y estéticas, al tiempo que son críticas de algo, normalmente del arte mismo y de la sociedad occidental. Ambos rasgos pueden verse como funciones textuales y, como mi escopo en esta ocasión sí coincide con la finalidad del texto fuente y ambos rasgos son notorios en el cuento, su reproducción es indispensable en mi traducción.

Se pueden identificar tres funciones principales en el cuento: contribuir a la presencia canadiense dentro del corpus literario internacional y la formación de una identidad nacional literaria, combinar diversas estrategias estéticas posmodernas con fines estéticos y comunicativos, y presentar una crítica social feminista por medio de, entre otras estrategias, reflexiones lingüísticas. Presento las dos más importantes brevemente, para pasar después a la discusión de las estrategias más apropiadas de traducción.

Por un lado, la configuración de “Giving Birth” parece emular, sobre todo al principio, la estructura de una entrada de diccionario, que consta de término, definición y ejemplo contextualizado. Lo anterior constituye uno de los fundamentos para decir que el cuento busca la expansión de los significados de *giving birth* y *deliver*. La autora cuestiona (y refuerza, al mismo tiempo) tanto la incapacidad del lenguaje para expresar con suficiencia, como los mismos significados asociados a las expresiones anteriores (*giving birth* y *deliver*) a través de estrategias a nivel textual. Algunas de estas estrategias son la selección de campos semánticos específicos (explicada más adelante) y, a nivel narrativo, el uso del tono irónico, que resalta sobre todo en las parentéticas. Además, el cuento presenta un ejemplo contextualizado extenso que conforma la mayor parte del cuerpo textual. Este proceso de resignificación lleva consigo una reflexión lingüística, una postura política y una crítica social y cultural, que busco reproducir en esta traducción.

Sin embargo, los cuestionamientos de la lengua llevan a varios problemas de traducción, sobre todo culturales, de referente y de percepción: el cuento reflexiona sobre los usos e implicaciones de expresiones que son específicas de la lengua inglesa. Lawrence Venuti, principalmente en *The Scandals of Translation*, reflexiona sobre este tipo de textos y propone que en el proceso de traducción existen, como ya mencioné, dos extremos: el de la traducción literal y el de la adaptación. Ambos son extremos en un gradiente que contiene diversas estrategias y que pueden aplicarse, a veces, a diferentes aspectos de un mismo texto. Una traducción literal habría podido hacerse con la especificación de “En inglés, dar a luz

implica...”, o con una nota al pie que especifique que la lectura se refiere a la expresión en inglés, con una breve explicación gramatical. Sin embargo, esto sería poco apropiado considerando que la intención de Atwood, como ha manifestado en múltiples ocasiones, es hacer reflexionar a quien lee. Una manera mucho más efectiva de lograrlo en la traducción es acercarse más a la cultura meta, más al estilo de la traducción dinámica, como propuso Eugene Nida. Para ello es necesario determinar la función del párrafo cuyo contenido tiene que sustituirse para replantearlo en una cultura diferente: lo que María Tymoczko llama “traducción cultural” (221).

Por otro lado, el texto nació en plena segunda ola feminista, lo que ayuda a explicar su tema y su estrategia narrativa. La estrategia de resignificación de la que hablé antes, por ejemplo, comenzó a estudiarse como estrategia de cambio cultural apenas en el siglo XXI (Holden), pero a finales de los setenta y principios de los ochenta en Canadá se dieron varias obras experimentales que intentaban también, aunque de formas diferentes y en el ámbito de la traducción, “atacar, deconstruir o simplemente pasar de largo del lenguaje convencional que se percibía como inherentemente misógino” (von Flotow 72). Atwood no ataca ni pasa de largo, pero sí deconstruye, para después llenar las expresiones que ya existen con significados nuevos. Las completa. Lo mismo me propuse hacer yo.

Esta última función, que analizo en el apartado 3.3, está relacionada con la primera, que busca crear una identidad nacional literaria canadiense, en tanto que ambas confluyen en el caudal de la otredad explícita. Si bien este cuento en particular no contiene mayor crítica acerca del trato hacia las tribus nativas de Canadá ni sobre las políticas de inmigración, sí existe una aceptación y una muestra de coexistencia entre pueblos y etnias. Quizá son estas mismas actitudes y perspectivas las que han hecho de Canadá un país con una presencia internacional tan importante en la lucha por la igualdad de género. En México todos hemos sido testigos de racismo. La denigración y la falta de atención, de respeto y de consideración que reciben los pueblos indígenas de nuestro país es alarmante. En esta

traducción, quiero incluir la admiración que la protagonista manifiesta hacia la fuerza de las mujeres indígenas y acercarla al lector mexicano cuanto sea posible, dadas las limitaciones del proyecto.

### **3.1. Función A: La presencia de Canadá en la literatura de Atwood**

La muestra de coexistencia entre las etnias en Canadá es parte de un retrato, más amplio, de Canadá mismo. Atwood tiende a incluir diversas referencias geográficas y culturales a Canadá en sus obras, y muchos de sus críticos consideran que una de sus preocupaciones fundamentales es la búsqueda de una identidad literaria nacional (Slettedahl Macpherson 13). Este aspecto es especialmente notorio en obras como *Wilderness Tips*, una colección de cuentos de 1991, y *Strange Things*, una serie de conferencias de 1995. Ambas están ancladas con fuerza en el país y describen las maravillas y los horrores que ocultan los paisajes canadienses.

Es destacable también que varias de sus obras critican estereotipos racistas. Canadá es un país de inmigrantes y, a lo largo de su historia, sobre todo la más reciente, el país ha sido un lugar conocido por su amabilidad hacia refugiados, y hoy se caracteriza por su multiculturalidad. Por otra parte, la presencia de los pueblos nativos ha sido un tema muy polémico. Entre los pueblos indígenas y los europeos colonizadores, ahora “canadienses” *per se*, ha habido disputas desde el comienzo de la conquista. Es bien sabido que la mentalidad occidental de las colonias ha maltratado y obligado al cambio a los indígenas con sus armas y con sus leyes, con su complejo de superioridad capitalista (véase, por ejemplo, *American Holocaust: The Conquest of a New World*, de David E. Stannard)

Atwood ha abordado este problema desde diferentes ángulos, aunque no se le conoce por activista en este sentido. Sin embargo, cierta reverencia hacia los pueblos originarios y una conciencia de la multiculturalidad del país y de sus implicaciones permean en muchas

de sus obras. En "Giving Birth" podemos encontrar referencias a ambos casos. Cito el primer fragmento:<sup>8</sup>

Nearby someone is screaming, screaming and mumbling between screams in what sounds like a foreign language. Portuguese, Jeannie thinks. She tells herself that for them it is different, you're supposed to scream, you're regarded as queer if you don't scream, it's a required part of giving birth. Nevertheless she knows that the woman screaming is the other woman and she is screaming from pain. ("Giving Birth" 29)

A pesar de lo que indica el fragmento anterior, la nacionalidad de la Otra mujer permanece ambigua, igual que su edad, su procedencia, su grado de realidad y su historia, como veremos más adelante. La presencia de lo extranjero, en cambio, es indiscutible, no sólo en lo que respecta a los personajes, sino también a las costumbres y las tradiciones, en este caso, asociadas al nacimiento, y muestran a una Jeannie consciente de las diferencias culturales, lo que constituye una parte de la caracterización del personaje. No es posible afirmar con certeza si Jeannie misma es canadiense, pero no hay pistas de lo contrario. En cambio, el origen australiano de la enfermera se repite al menos dos veces, lo que resalta la multiculturalidad sin volverla un tema principal del cuento.

Por otro lado, existen dos referencias a las primeras naciones canadienses, ambas con cierto tono de reverencia:

When the nurse comes back, she has a wheelchair. It's time to go down to the labour room, she says. Jeannie feels stupid sitting in the wheelchair. She tells herself about

---

<sup>8</sup> Decidí incorporar el texto en inglés a la par de mi traducción mediante párrafos numerados en la sección 4. Para facilitar la correlación entre ambos textos, las citas al cuento incluirán números de párrafos, en lugar de páginas. No incluí la traducción de los fragmentos citados debido a que esta parte aún se centra en el texto fuente, pero invito al lector a consultar los apartados correspondientes.

peasant women having babies in the fields, Indian women having them on portages with hardly a second thought. She feels effete. ("Giving Birth" 33)

Y, más adelante:

The next morning Jeannie wakes up when it's light. She's been warned about getting out of bed the first time without the help of a nurse, but she decides to do it anyway (peasant in the field! Indian on the portage!). ("Giving Birth" 75)

Ambas referencias a las mujeres indígenas se combinan con la imagen de la mujer campesina, y las dos aparecen para Jeannie como figuras cargadas de fuerza y valentía. Hay otro fragmento del cuento que parecería estar remitiendo a la creencia de diversas tribus nativas norteamericanas de que en el cabello sin cortar reside cierto poder: "She intends to put up a struggle over her pubic hair—surely she will lose her strength if it is all shaved off" ("Giving Birth" 30). Además de esta cita, hay muchas otras menciones de la importancia del cabello, como el hecho de que el nombre de Jeannie se le haya dado al personaje, al menos en parte, por el color del suyo ("I call this woman Jeannie after the song. [...] The point, for me, is in the hair. My own hair is not light brown, but Jeannie's was"). En el cabello, entonces, reside cierta fuerza, poder, alguna energía que cambia después de dar a luz, cuando "her hair slowly darkens, she ceases to be what she was and is replaced, gradually, by someone else" ("Giving Birth" 80). Esta idea también aparece en la novela *Surfacing*, precursora de alguna manera de este cuento, y en varias obras más, como "Hair Jewellery", de la misma colección que "Giving Birth". El tema es, de hecho, un motivo recurrente de la literatura indígena y parte arraigada de la mística de múltiples tribus nativas.<sup>9</sup>

Para la traducción misma resulta relevante pensar en la palabra *Indian* que Atwood eligió. En la actualidad, *Indian* se ha dejado de usar y se ha ido reemplazando por la palabra

---

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, la estrecha relación entre el estado emocional y mental y el color, longitud y aspecto del cabello de los personajes de *Monkey Beach*, de Eden Robinson, de la tribu haisla.

*Native* que, si bien es más bien un adjetivo, ha adquirido por el uso la categoría de sustantivo. *Indian*, sin embargo, es palabra de colonizador. Es la palabra que se popularizó después de que los españoles incursionaran en América en busca de las Indias. Sin embargo, es importante tener en mente que en Canadá la palabra no se consideraba tan despectiva como lo es decirle a alguien “indio” o “india” en México desde hace ya mucho tiempo. Nuestras historias han sido diferentes, pero han convergido en muchos aspectos de todas formas.

En México, el público de mi traducción, la palabra “india” se usa como insulto racista para mujeres que, muchas veces, no proceden de nuestros pueblos nativos, pero que comparten algún rasgo característico, incluso cuando éste no es físico, sino de personalidad, como se puede ver en frases despectivas como “morder el rebozo”. Para otro grupo más de personas (y para los diccionarios), una “india” es una mujer que viene de la India. Ninguna de las dos acepciones tiene significados que contribuyan a la visión de valentía que la palabra transmite en el cuento de Atwood.

Reproducir funciones implica recrear efectos, por lo que “indígena” es una traducción infinitamente preferible, tanto por concisión en cuanto a significado como por las connotaciones (véase, por ejemplo, la *Guía para el uso del lenguaje inclusivo desde un enfoque de derechos humanos y perspectiva de género* publicada por el DIF en el 2017). Sin más tintes despectivos que los que cualquier gentilicio tiene para personas racistas, la palabra evoca para el lector a los protagonistas de una enorme cantidad de problemas sociales, políticos y culturales a los que se enfrenta nuestro país. El contexto del cuento enaltece a la mujer indígena, que en muchos casos todavía no tiene acceso a un hospital para dar a luz. “Indígena” se vuelve una palabra doble y pasa a incluir las referencias y las luchas de los pueblos nativos canadienses a la par con las de los mexicanos. El cambio de categoría gramatical en la traducción de “tantos desaparecidos” para “so many have disappeared” (p. 10) y la traducción de “trocha” para “portage” (p. 33), un camino terrestre que conecta a dos

o más cuerpos de agua en las tierras canadienses, obedece al mismo criterio, y la traductora espera que sus lectores puedan percibir el eco del entorno rural mexicano.

En cuanto a la presencia de Canadá en el cuento, el lector puede encontrar dos referencias geográficas específicas. La primera, en el tercer párrafo del cuento, lleva al lector al Royal Ontario Museum, el Museo Real de Ontario que se encuentra en Ottawa, la capital política de Canadá. La segunda, identificable sólo para un grupo reducido de personas que por alguna razón conocieron el lugar, refiere a una tienda departamental en el centro de Toronto, que se llamó Simpsons Basement.

Muchos museos tienen traducciones ya establecidas en el mundo de la cultura. De lo contrario, por lo que he observado, ya que no parece existir una regla específica para el caso, se traducen como si fueran frases, igual que los nombres de universidades y otros centros de enseñanza. Los nombres de tiendas, en cambio, han pasado a lugares de habla española como traducciones literales, como adaptaciones en el caso de cadenas a macroescala, o tal como se encuentran en la lengua extranjera. Sin embargo, siguiendo el objetivo de reproducir las funciones del texto base en la traducción, he optado por la estrategia extranjerizante que busca conservar “lo canadiense” que Atwood plasma en sus obras, y que Lawrence Venuti define en *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*.

Entre sus estrategias, Venuti hace mención de que la extranjerización funciona como parte de la estrategia de visibilización<sup>10</sup> que conserva las referencias culturales y, en casos extremos, hasta la sintaxis del texto. Al traducir el nombre del museo estoy siguiendo convenciones culturales del mundo artístico, pero al dejar el nombre de la tienda en inglés conservo la alusión directa al sótano en Toronto que muchos parecen recordar en los foros en línea que visité para enterarme. Hoy, Simpsons Basement es Simpsons Tower, y la referencia ya no sólo es geográfica, es temporal, es histórica, es canadiense.

---

<sup>10</sup> Véase *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, también de Lawrence Venuti, pág. 20 *et passim*.

Quizá de menor importancia para la función actual (mi lector juzgará si sobreinterpreto) es la aparición de marcas comerciales dentro de la obra. Cinta autoadhesiva *scotch* (en inglés ya no sólo es marca, es verbo), dulces *lifesavers* (escrito en minúscula, como si fuera un sustantivo [quizá para el personaje son salvavidas en el sentido de que son reconfortantes en situaciones de mucho estrés, igual que parecen serlo en *Surfacing*]), y la gelatina *Jell-O* están presentes en repetidas ocasiones en el cuento. Más que referencias a Canadá, sin embargo, parecen muestras de la globalización, un tema que también sale a colación en repetidas ocasiones en novelas como *The Handmaid's Tale* donde es muy notoria la total ausencia de marcas comerciales, y en *Surfacing*, que reflexiona sobre la presencia cada vez mayor de lo estadounidense en Canadá. Que en México no nos resulte ajena ninguna de ellas es un hecho que vuelve esta interpretación aún más pertinente. Por ello, sólo traduzco *lifesavers* a “salvavidas”, también en minúsculas, como es su nombre comercial más común en México, mientras que las demás, conocidas por sus nombres en inglés, permanecen iguales, para posibilitar esta interpretación adicional del cuento, sin alejar en el acto la traducción del lector meta.

A través de las medidas anteriores, busco conservar las alusiones al país del que proviene la obra y proporcionar una ventana a la cultura canadiense: quiero presentar en la traducción una obra que no sólo forme parte de la literatura mexicana, sino que siga formando parte evidente de la literatura canadiense.

### **3.2. Función B: Planteamiento estético**

Margaret Atwood estudió literatura inglesa en la Universidad de Toronto. Después obtuvo un grado de maestría en el Colegio Radcliffe, también en Toronto (ver *Bibliography* [web]). La educación literaria de la autora es evidente en todas sus obras, llenas de intertextualidad y de juegos letrados. En esta sección hablaré sobre las estrategias literarias artísticas de “Giving Birth”, una obra inscrita en el contexto posmoderno canadiense.

Como ya dije, pero explicaré con mayor detalle en esta sección, el cuento se desarrolla en tres niveles narrativos. El primero pertenece al género del ensayo literario y presenta una reflexión lingüística acerca de las expresiones *give birth* y *deliver*. No hay un *yo* narrador hasta el segundo nivel, cuando la narradora se presenta como escritora y empieza a relatar una mañana común en casa, empleando un tono decididamente realista y de crónica, como supuesta prueba de que no es ella de quien hablará más adelante, en el tercer nivel. Aquí, la narradora delega el protagonismo a Jeannie, quien “isn’t as real as I am real. But by now, and I mean your time, both of us will have the same degree of reality, we will be equal: wraiths, echoes, reverberations in your own brain. At the moment though Jeannie is to me as I will some day be to you” (“Giving Birth” 11). El resto del cuento sigue la historia de Jeannie, aunque hay comentarios entremezclados que recuerdan al lector constantemente la presencia del *yo* narrador y de la reflexión lingüística, de la que hablaré en la siguiente sección.

La trampa es clara en el fragmento citado: la autora juega con el lector y le presenta una primera reflexión artística enrevesada. Por un lado, pareciera decir que ella, que escribe, es real, lo que parecería indicar que es la autora misma, Margaret Atwood, la dueña de la voz narrativa, al tiempo que advierte que en nuestro “grado de realidad”, las dos voces serán irreales, nada más que personajes. En *Negotiating with the Dead*, Atwood explora la idea de la escritora como máscara de la autora, una imagen bastante adecuada para este cuento, donde la autora pareciera estarse colocando un disfraz tras otro hasta llegar a la Otra mujer, proyección de Jeannie, pasado de la escritora, máscara de la autora. Sin embargo, la separación entre narrador y autor se ha establecido en múltiples libros de teoría literaria, hasta convertirse en un acuerdo común. Atwood confunde al que lee con esta ideología en mente y crea una paradoja. La narradora que pareciera ser Atwood se presenta al mismo tiempo como personaje y, si es eso, una máscara, entonces su propio “grado de realidad” es tan cuestionable en términos de veracidad como cualquier otra cosa que diga o que cuente.

Esta paradoja resulta en la puesta en evidencia de la artificialidad del cuento mismo, un elemento común en el resto de su corpus literario. Además, el cuento busca transformar al lector en ficción también cuando agrega un párrafo de minificción en segunda persona:

[...] (for in language there are always these “points,” these reflections; this is what makes it so rich and sticky, this is why so many have disappeared beneath its dark and shining Surface, why you should never try to see your own reflection in it; you will lean over too far, a strand of your hair will fall in and come out gold, and, thinking it is gold all the way down, you yourself will follow, sliding into those outstretched arms, towards the mouth you think is opening to pronounce your name but instead, just before your ears fill with pure sound, will form a word you have never heard before . . .) (“Giving Birth” 10)

En este fragmento también destaca la hibridez de la obra en términos de género, una característica del posmodernismo y de varias otras las obras de Margaret Atwood, que mezclan novela, dramaturgia, cuento, ensayo y poesía creando, a veces, textos eclécticos. En conclusión, en “Giving Birth” coexisten el ensayo, la minificción, la crónica y el cuento, a lo largo de los que la figura de la narradora se desplaza y muta. La autora borrea límites, funde niveles narrativos y cuestiona nuestro sentido de realidad, además de la relatividad de aquello que consideramos “real”.

Para Linda Hutcheon, una preocupación fundamental de las obras posmodernas canadienses, también presente en las de Atwood, es la oposición paradójica entre arte como producto y arte como proceso, entre arte como algo estático y arte como algo dinámico: ¿cómo puede ser un producto estático y un proceso dinámico al mismo tiempo? (Hutcheon 138). Al presentar narraciones anidadas en el cuento, la obra se moviliza. Al presentar a una narradora que es consciente de su artificialidad, Atwood convierte su obra en metaficcional: una obra que es consciente de su carácter ficticio. Como Hutcheon también observa, esto se

acentúa con la presencia constante de “reflecting surfaces (mirrors, plates, oblong window panes)” (“Giving Birth” 9), que son “reminders of another world”.

La voz narrativa de Atwood también tiene el común denominador de la ironía. El tono ligeramente mordaz y provocador de sus intervenciones (sobre todo las parentéticas) suele tener un efecto sorpresivo, además de que tiene la capacidad de inducir al pensamiento. Así, junto con las preguntas directas al lector, Atwood propicia una lectura más activa que pasiva y convierte su obra en una especie de diálogo, en un proceso dinámico durante el cual quien lee el cuento interactúa ideológicamente con el texto.

Otra forma de crear dinamismo en un texto fijo es la intertextualidad, que, para Jean Francois Lyotard, es una característica del posmodernismo, además de ser antiesencialista, crítico, metaficcional, subjetivo, intertextual y con narraciones que son siempre el resultado de un proceso de selección e interpretación. Atwood, muy a la manera del posmodernismo, vuelve muchas de sus obras pastiches. *The Penelopiad* es, quizá, el mayor ejemplo de esta estrategia: a través de la historia de la *Odisea*, la obra hace una crítica de los textos que han fundado nuestra cultura occidental y, así, critica nuestra cultura misma. En “Giving Birth” las referencias intertextuales no abundan, pero están presentes: el nombre de la protagonista, por un lado, es una referencia directa a una canción estadounidense que se llamó “I Dream of Jeanie with the Light Brown Hair” escrita en 1854 por Richard Crooks. Además de la canción, en la década de los sesenta se publicó una serie televisiva inspirada en la canción que se llamó *I Dream of Jeannie*. Parece relevante porque el nombre en la canción tiene sólo una n; la serie, en cambio, ya tiene dos, y Jeannie era en efecto un genio (*genie*) que salía de una botella.

La referencia, sin embargo, deviene en otro callejón sin salida, un chiste letrado. Está ahí ante los ojos de todo analista literario para su disección y, sin embargo, la narradora dice: “I call this woman Jeannie after the song. I can’t remember any more of the song, only the title” (“Giving Birth” 10). El comentario es tramposo y pareciera indicar que no tiene

caso seguir la referencia, que no hay nada más ahí que un nombre y un sueño: “The other point [difference between us] is the dreaming, for Jeannie isn’t real in the same way that I am real” (“Giving Birth” 11). A pesar de la aparente advertencia, sí existen análisis literarios de este cuento a partir de esta referencia intertextual doble, como por ejemplo el de Jennifer Murray, que compara la aparición de la Jeannie genio en la serie con la manera en que Jeannie sale de la pluma de la narradora del cuento en un llamado a la existencia: la invocación de su pasado. De una u otra manera, la referencia se junta con la función anterior en tanto que la canción es estadounidense y presenta así una demostración más de la presencia e impacto de esta cultura en la canadiense.

En cuanto al estilo mismo, cabe resaltar la existencia de oraciones gramaticalmente incompletas, como la que se encuentra al final del segundo párrafo: “Thus language, muttering in its archaic tongues of something, yet one more thing, that needs to be re-named”, a la que le hace falta un verbo conjugado. Como esta irregularidad hay muchas otras, sobre todo respecto a la puntuación. Es notorio el uso intencionalmente agramatical de las comas en este cuento, recurso que resalta especialmente en la minificción antes citada. Abundan las oraciones con verbo conjugado que se yuxtaponen en una sola unidad sintáctica a través de simples comas, en lugar del uso reglamentado del punto y coma o del punto y seguido. La transgresión es estratégica: fija el ritmo de lectura del cuento, igual que lo hacen las largas secuencias de imágenes evocativas o de adjetivos similares, pero no iguales, para un mismo sustantivo. Ejemplos de esto abundan en el tercer párrafo del cuento:

[...] (That image of the tar sands, old tableau in the Royal Ontario Museum, second floor north, how persistent it is. Will I break free, or will I be sucked down, fossilized, a sabre-toothed tiger or lumbering brontosaurus who ventured out too far? Words ripple at my feet, black, sluggish, lethal. Let me try once more, before the sun gets me, before I starve or drown, while I can. It’s only a tableau after all, it’s only a

metaphor. See, I can speak, I am not trapped, and you on your part can understand.  
So we will go ahead as if there were no problem about language.) ("Giving Birth" 3)

Antoine Berman en "La traducción como experiencia de lo/del extranjero" nota que este tipo de desviaciones de las reglas normalmente tienen un objetivo y son significativas. Por ello, el traductor debe ser capaz de identificarlas para reproducirlas de forma pertinente, sin caer en la presunción de corregir el texto base. Las desviaciones (rítmicas) en la puntuación y las conglomeraciones de imágenes por medio de sustantivos y adjetivos casi sinónimos crean una textura acumulativa y producen en el lector del cuento una experiencia sensorial a través de la evocación de imágenes y sensaciones que matizan la experiencia, al tiempo que sientan un tono conversacional a través del ritmo: al habla son comunes las oraciones incompletas, las oraciones que se ligan de maneras ambiguas, las oraciones que sólo se entienden por contexto o incluso por lenguaje corporal. Las desviaciones tienen, pues, una función. El ejemplo más claro se encuentra en el momento del parto, clímax de la obra. Entre más se acerca, más entrecortada es la puntuación, más agramatical, amontonada. Parece un grito de *urgencia* que, por supuesto, incluí en mi traducción. Cito el fragmento más representativo:

She's being covered with a green tablecloth, they are taking far too long, she feels like pushing the baby out now, before they are ready. A. is there by her head, swathed in robes, hats, masks. He has forgotten her glasses. "Push now," the doctor says. Jeannie grips with her hands, grits her teeth, face, her whole body together, a snarl, a fierce smile, the baby is enormous, a stone, a boulder, her bones unlock, and, once, twice, the third time, she opens like a birdcage turning slowly inside out. ("Giving Birth" 71)

En cuanto al resto de las desviaciones aparentemente intencionales de puntuación y sintaxis, he hecho lo posible, usando las mismas estrategias en español, que el texto meta

produzca el mismo efecto a la lectura que genera el texto base: un ritmo conversacional y a la vez altamente evocativo. Para ello, simplifiqué las estructuras de las oraciones en la medida de lo posible usando formas gramaticales del habla oral y, en los casos donde la traducción más cercana de una palabra resulta abstracta en español cuando en inglés evoca una imagen, he preferido traducciones más lejanas que, sin embargo, tengan una experiencia sensorial asociada. Un ejemplo de esto último es la palabra *tableau*, que se traduce como “diorama” al español. Sin embargo, “diorama” es una palabra poco usada, como muestra el NGram<sup>11</sup> de ambas palabras) que a muchos lectores les será desconocida y que por ello no es en absoluto evocativa (no así “maqueta”). Por otro lado, donde en inglés las repeticiones de sustantivos y verbos contribuyen también al estilo de escritura conversacional, en español hubo que hacer múltiples recortes y sustituciones con pronombres o sinónimos para evitar entorpecer la lectura. En los casos en que las desviaciones gramaticales, lejos de propiciar cierto ritmo o tono, dificultan la lectura, he normalizado la puntuación.

Respecto al nombre de Jeannie, lo dejé tal como está, si bien en mi traducción se pierde la semejanza fonética con *genie*, genio, para cualquier persona no angloparlante, fundamental para la interpretación de Murray. Pero, si partimos de la interpretación de que la referencia es una alusión más a la presencia masiva de lo estadounidense en Canadá, el nombre en inglés le quedará especialmente bien por el extrañamiento que produce a la traducción hispana para México, donde vivimos una situación cada vez más similar.

---

<sup>11</sup> NGram, de Google Books, es una herramienta útil para comparar la frecuencia con que diferentes expresiones se han utilizado a lo largo de periodos de tiempo configurables en el contenido de los libros de la base de datos. La comparación entre las palabras “maqueta” y “diorama” resulta en una gráfica de tendencias que muestra el porcentaje de unigramas (unidades léxicas de una sola palabra) con que se ha presentado cada uno en los libros escritos en español existentes en Google Books. En esta gráfica se puede ver que el uso de la palabra “maqueta” ha ido en aumento hasta ser más de doce veces más frecuente que la palabra “diorama” en el año 2000.

Los aspectos más notorios del posmodernismo en que el cuento manifiesta su propia artificialidad e incita a una lectura más dinámica los rescato con una nota preliminar, de la que hablaré más adelante.

### **3.3. Función C: La literatura como agente de cambio social**

La función que más destaca entre todas es la crítica social, discernible desde la sección anterior. El feminismo, presente en la mayor parte de sus obras, se mezcla aquí con la concepción del parto y con cuestiones lingüísticas. Comenzaré esta sección con una aproximación temática, para llegar después al problema de traducción más complejo del cuento.

Como ya mencioné, “Giving Birth” se publicó en 1977, un año después de que Atwood diera a luz a su primera y única hija, Eleanor. Además, la fecha de publicación del cuento coincide con el periodo de la segunda ola feminista en Canadá. Tanto “Giving Birth” como el resto de los cuentos de la colección giran en torno a la figura de la mujer dentro de la sociedad. El movimiento de la segunda ola feminista no sólo se centró en defender los derechos de las mujeres y la equidad de género, sino que al hacerlo se opuso a los esencialismos haciendo énfasis en la multiplicidad de experiencias. Se volvió importante tocar desde nuevas y diferentes perspectivas los temas del parto y el aborto, que ya se habían comenzado a tratar en la literatura de la época. De esta forma, “Giving Birth” se vuelve un cuento representativo del movimiento y presenta experiencias distintas a través de personajes variados: desde Jeannie y la Otra mujer hasta las alumnas de la clase prenatal y las mujeres que Jeannie encuentra y/o escucha dar a luz en el hospital.

El aborto, por ejemplo, está presente en ambas obras, con la diferencia de que en la novela la protagonista aborta clandestinamente, mientras que en el cuento el aborto sólo se menciona como una salida que la Otra mujer, la aparición que ve Jeannie (quizá una proyección de sus miedos), no tomó a pesar de sus circunstancias, que, aunque desconocidas, parecen muy poco favorables (“She thinks momentarily about the other

woman. [...] Why doesn't she want to have a baby? Has she been raped, does she have ten other children, is she starving? Why hasn't she had an abortion?" ["Giving Birth" 44]).

El tema sugerido en la trama secundaria de la Otra mujer fue una de las prioridades del feminismo desde 1970 con la primera Caravana por el aborto, una protesta por los ajustes inadecuados del código criminal. Fue apenas en enero de 1988 cuando la Suprema Corte Canadiense quitó los obstáculos legales para el aborto como parte del caso Morgentaler (Kramarae y Spender 823). Hasta la fecha, en México el aborto está penalizado con varios años de prisión en múltiples estados de la república y sólo en la capital se permiten los abortos por razones diferentes a violación, inseminación artificial no deseada o puesta en peligro de la salud o de la vida de la madre (véanse los respectivos códigos penales).

En "Giving Birth", tanto el aborto como el embarazo se abordan desde puntos de vista enteramente femeninos; tanto así que la pareja de Jeannie carece de un nombre completo. Aunque "Jeannie" también es un nombre puesto por conveniencia, él sólo se llama A., y su presencia en la trama, aunque fundamental por la figura que representa, es mínima, sobre todo porque sus propios puntos de vista nos son desconocidos. Atwood había abordado el tema de la maternidad y también el de la paternidad y las parejas (y de formas similarmente anónimas y en apariencia superficiales) en obras anteriores, como se puede ver en *Surfacing*, de 1972.

El fragmento de *Surfacing* que parece haber "dado a luz" al cuento dice así:

After the first I didn't ever want to have another child, it was too much to go through for nothing, they shut you into a hospital, they shave the hair off you and tie your hands down and they don't let you see, they don't want you to understand, they want you to believe it's their power, not yours. They stick needles into you so you won't hear anything, you might as well be a dead pig, your legs are up in a metal frame, they bend over you, technicians, mechanics, butchers, students clumsy or sniggering practicing on your body, they take the baby out with a fork like a prickle out of a

pickle jar. After that they fill your veins up with red plastic, I saw it running down through the tube. I won't let them do that to me ever again. He wasn't there with me, I couldn't remember why; he should have been, since it was his idea, his fault. But he brought his car to collect me afterwards, I didn't have to take a taxi. (Surfacing 1266)

Es imposible ignorar el tono de amargura que distingue este párrafo. El cuento que traduzco es notablemente más positivo para Jeannie, aunque el destino de la Otra mujer, el cuento que no se contó, bien pudo haber sido peor que el descrito arriba. El aborto, en cambio, se relata de una manera diferente, con un problema de identidad dividida que pareciera repetirse en este cuento a través de la Otra mujer:

[B]ut after that [the wedding] I'd allowed myself to be cut in two. Woman sawn apart in a wooden crate, wearing a bathing suit, smiling, a trick done with mirrors, I read it in a comic book; only with me there had been an accident and I came part. The other half, the one locked away, was the only one that could live; I was the wrong half, detached, terminal. I was nothing but a head, or no, something minor like a severed thumb, numb. (Surfacing 1742)

“Giving Birth” también continúa con el desarrollo de problemas como el uso de anestesia durante el parto que habían aparecido ya en *Surfacing*: “They slipped a needle into the vein and I was falling down, it was like diving, sinking from one layer of darkness to a deeper, deepest; when I rose up through the anaesthetic, pale green and then daylight, I could remember nothing” (1790). En “Giving Birth”, Jeannie se opone a la anestesia, pero sin resultado: las enfermeras no respetan su decisión y la inyectan de todas formas. Sin embargo, en esta historia, la anestesia no lleva al olvido tan absoluto que ocasiona en *Surfacing*: ni siquiera parece mitigar el dolor. De varias maneras, Atwood también está ampliando su propia definición del parto. “Giving Birth” es una nueva escritura sobre el parto, una alternativa a la visión terrorífica que se presentó en *Surfacing*. El cuento tiene

pinta de ser autobiográfico, quizá una revisión o una corrección de sus ideas anteriores después de que Atwood hubiera pasado por la experiencia ella misma, con su parte amenazante y menos esperanzadora preservada en el personaje de la Otra mujer.

Otro tema que reaparece en el cuento es el del lenguaje y la fascinación con la expresión infantil como algo misterioso, nuevo y completamente olvidado (y, en consecuencia, desconocido) por el adulto. Donde en *Surfacing* encontramos que “they found that after a certain age the mind is incapable of absorbing any language; but how could they tell the child hadn’t invented one, unrecognizable to everyone but itself?” (1202), en “Giving Birth” se lee “I am waiting for her first word: surely it will be miraculous, something that has never yet been said. But if so, perhaps she’s already said it and I, in my entrapment, my addiction to the usual, have not heard it” (228). Ambas citas reflejan cierta preocupación con la manera infantil de hablar, pero también dejan entrever que la lengua es relativa: es un código que se comparte y que por eso sirve para comunicar; si no hay otra persona familiarizada con él, no tiene efecto alguno, es irreconocible y se pierde en un pozo de murmullos, como el que aparece en las minificciones que presenta el cuento. Hasta cierto punto, esta noción remite a la intertextualidad, cuyos significados no pueden activarse para quien no esté versado en el tema, causando un sentimiento de mistificación mezclado con impotencia similar al que la narradora parece estar experimentando en ambos casos.

Sin embargo, la preocupación más grande en torno al lenguaje se manifiesta en su insuficiencia. Desde el título, pero sobre todo en los primeros párrafos de corte ensayístico, la autora cuestiona las dos expresiones principales para referirse al parto en inglés, *give birth* y *deliver*. En realidad, y como ya se había mencionado antes, la forma entera del cuento parece emular la forma de una entrada de diccionario: palabra, posibles definiciones y ejemplos de uso en contexto. La imitación estructural vuelve al texto, desde esta interpretación, un intento de resignificar ambas expresiones a través de la toma de conciencia de sus significados actuales y de la expansión de los mismos a través del ejemplo.

“Giving Birth” examina la imaginaria asociada culturalmente al concepto de dar a luz a través de campos semánticos específicos y repetitivos; campos semánticos que Berman llamaría “obsesivos” (Berman 18). Por otro lado, el cuento también cuestiona dos de las expresiones más comunes para referirse al hecho: *giving birth* misma y *deliver*, a través de un proceso de deconstrucción sintáctica y semántica. Esto ocurre sobre todo al principio del cuento, donde la narradora plantea el problema de expresión, con ecos a lo largo del resto del cuento que se dan normalmente a través de intervenciones parentéticas de la narradora.

Generalmente, una entrada de diccionario se divide en palabra o frase clave, definición con categoría gramatical correspondiente, y ejemplos del uso de la palabra. Algunos diccionarios también incluyen pronunciación y etimología de la palabra. En el caso del cuento, esta primera parte ensayística corresponde *grosso modo* al establecimiento de la palabra, categorías gramaticales, y de sus acepciones comunes. Los problemas de traducción surgen durante la búsqueda de un equivalente y el hallazgo de una asimetría entre lenguas: las definiciones de las palabras o expresiones en español no son las mismas que las del inglés.

Comienzo con el análisis de la primera expresión para proceder después a las estrategias de traducción. Encontramos un cuestionamiento dialógico de los elementos sintácticos faltantes en ambas expresiones, el agente o sujeto y el objeto indirecto (“But who gives it? And to whom is it given?” [“Giving Birth” 226]). El tema se desarrolla primero en un párrafo dedicado y luego en las páginas siguientes, con el mismo enfoque sintáctico. Con el objetivo de lograr una explicación más clara y para futura referencia, cito tanto el párrafo como las referencias posteriores en el orden en que aparecen:

Giving Birth. But who gives it? And to whom is it given? Certainly it doesn't feel like giving, which implies a flow, a gentle handing over, no coercion. But there is scant gentleness here, it's too strenuous, the belly like a knotted fist, squeezing, the heavy trudge of the heart, every muscle in the body tight and moving, as in a slow motion

shot of a high-jump, the faceless body sailing up, turning, hanging for a moment in the air, and then—back to real time again—the plunge, the rush down, the result. *Maybe* the phrase was made by someone viewing the result only: in this case, the rows of babies to whom birth has occurred [...]. ("Giving Birth" 1) (mis cursivas)

“(Perhaps it’s to him [A.] that the birth will be given, in the same sense that one gives a performance)” (mis cursivas) ("Giving Birth" 14), dice una parentética; “she [la bebé] squints in the new light. Birth isn’t something that was given to her, nor has she taken it” ("Giving Birth" 73) y, finalmente, la última parentética: “(It was to me, after all, that the birth was given, Jeannie gave it, I am the result [...])” ("Giving Birth" 76).

Algo muy similar ocurre con *deliver*: “And *delivering*, that act the doctor is generally believed to perform: who delivers what? Is it the mother who is delivered, like a prisoner being released? Surely not; nor is the child delivered to the mother like a letter through a slot. How can you be both the sender and the receiver at once? Was someone in bondage, is someone made free?” ("Giving Birth" 2) y “Jeannie is on her way to the hospital, to give birth, to be delivered” ("Giving Birth" 12). El verbo *deliver* existe en tres campos semánticos diferentes: el de la liberación, el de la entrega y el del parto, aspecto que complica la traducción, como se verá más adelante.

Un problema con estas expresiones es, para la narradora, que *neutralizan* el parto. El verbo “dar” le resta fuerza y violencia, igual que la expresión *deliver*, que se puede utilizar para cualquier tipo de entrega. Pero el cuento no pelea contra la lengua, como parecen indicar los adverbios *maybe* y *perhaps* en las citas anteriores, que no afirman, sino que cuestionan. Más que pelea, entonces, busca reconciliación, la expansión de sus límites, por medio del análisis y la interrogación de los significados actuales y de las metáforas que contiene: la madre como dadora de vida (a sí misma y al bebé), y como víctima, de sí misma y del bebé, la madre como prisionera y guardiana, el bebé como prisionero y guardia; la pareja como receptora, la madre como receptora de su propia acción, el bebé como entrega

(y recordemos el cuento de la cigüeña), y también el bebé como tomador de vida, en ambos sentidos (toma la vida para sí, para vivirla, y toma en el sentido de quitar). La tasa de muertes por parto en el mundo, por cierto, todavía asciende a 216 muertes por cada 100,000 nacimientos según la ONU (UNICEF).

La traducción de *give birth* como “dar a luz”, la expresión más usada en español, presenta varios problemas. Por un lado, los requerimientos sintácticos cambian: igual que en el inglés, falta el sujeto; pero, en lugar de objeto indirecto, falta el objeto directo. La expresión, además, es metafórica: la luz no es realmente la receptora de la acción “dar”. Mi traducción reitera, mediante la estrategia de expansión y complementación que mencionaré en el siguiente apartado, las tres partes sintácticas. La traducción “Pero ¿quién da qué? En inglés se dice *dar nacimiento* y, aunque en español parezca obvia la respuesta, la pregunta sigue ahí: ¿a quién se le da?” conglomerar preguntas alrededor del verbo “dar” sin ofrecer respuestas tampoco, incita al lector a pensar una respuesta y pone en evidencia que el receptor real sigue en tela de juicio. Esto permite que las siguientes reflexiones sobre el receptor del parto puedan traducirse sin mayores cambios al texto.

En cuanto al verbo sinónimo, *deliver*, las limitantes de mi propia lengua emergen de nuevo. No hay ningún verbo en español que junte liberación, entrega (física, de cosas) y asistencia en el parto. Sin embargo, dentro del corpus literario de la autora también hay varias alusiones al parto como enfermedad y prisión (*The Edible Woman* [1969] es una novela en la que el cuerpo de una de las protagonistas se rebela contra ella durante el embarazo y le impide comer, por ejemplo) y también referencias al parto como entrega (en *Surfacing* la autora describe una relación en la que el hombre usa a la mujer como incubadora para tener un hijo). El tema en general es la falta de dominio sobre el cuerpo cuando éste se divide para albergar a otro.

En lo que respecta la traducción, “aliviarse” es la expresión más usada y cercana en español después de “dar a luz”, “parir” (el verbo sólo tiene un significado, aunque parto, el

sustantivo, podría relacionarse con el acto de separación; sin embargo, descarté la opción por científicista), “alumbrar” (cuyo uso en México además de impopular, denota en realidad la etapa *posterior* al parto, en la que se expulsa la placenta y las membranas adjuntas), y “tener un hijo”. Por si fuera poco, “aliviarse” comparte el campo semántico de la liberación y de la enfermedad. Descarté “tener un hijo” porque su traducción inversa no es *give birth*, sino el mucho más literal *have a child* y, además, obliga a asignar un género. “Aliviarse”, por otro lado, presenta un punto de vista social y cultural latinoamericano del parto. El verbo se usa en el sentido de “parir” en México y El Salvador. En Chile y Costa Rica hay expresiones similares, como “componerse” o “mejorarse”<sup>12</sup>. La visión del parto como enfermedad es, pues, bastante común. Cabe mencionar también que “aliviarse” se usa mucho en términos escatológicos, para la descarga de superfluidades del cuerpo, sentido que remite, otra vez, a la liberación (de presiones, esta vez, corporales). Uno también puede aliviarse de un susto o de una presión psicológica de la incertidumbre y el riesgo, por ejemplo, o de la espera. En este último sentido, el alivio también puede surgir del fin del dolor (de parto, en este caso).

La entrega y recepción desaparecen de esta opción para traducir, pero se conservan en los comentarios para la expresión anterior que refieren al objeto directo. En cualquier caso, no puede negarse que el párrafo requerirá un tipo de traducción mucho más dinámica y menos formal que el resto del texto, si bien una traducción literal aportaría mayor cercanía a la lengua (y cultura) de origen, lo que implica un alto grado de adaptación lingüística. Para Vinay y Dalbernet, la adaptación es una estrategia de traducción, usada cuando la situación a la que hace referencia el mensaje no existe en la lengua de llegada y tiene que crearse en relación con otra situación, considerada equivalente. Se trata, pues, de un caso particular de la equivalencia, una *equivalencia de situaciones*” (López Guix y Minett Wilkinson 277). Si bien mi traducción no cambia la situación básica, sí cambia las que se desprenden de las

---

<sup>12</sup> Debido a que se trata de expresiones coloquiales, estas palabras fueron sustraídas de foros no académicos acerca del tema, como por ejemplo la entrada sobre “dar a luz” de *Wordreference.com*.

interrogantes de los otros significados de *deliver*. La estrategia de traducción permite, así, recrear el efecto de reflexión lingüística en español.

Para concluir esta sección, resta mencionar la estrategia extranjerizante de transcripción que decidí emplear para la palabra *effete*: “Jeannie feels stupid sitting in the wheelchair. She tells herself about peasant women having babies in the fields, Indian women having them on portages with hardly a second thought. She feels effete” (“Giving Birth” 33). Si bien en este contexto la palabra quiere decir “impotente” o “incapaz debido al agotamiento”, en el cuento tiene ecos de sus orígenes: no me parece coincidencia que la autora haya elegido justo esta palabra en un cuento con ideas feministas. Viene del siglo XVII, del latín *effetus*: de *ex-*, de, desde, hacia afuera; y *fetus*, parto, producción, relacionado con “feto”; o sea, “improductivo (a) como resultado de la edad o agotamiento. La entrada en el diccionario etimológico agrega que la expresión se usa “usualmente en fem. *effeta*”, “agotada, improductiva, desgastada”. Se usa para referirse a mujeres que han dado a luz y que por ello ya no pueden seguir haciéndolo (Harper), como muestra también el diccionario Merriam-Webster: “1: no longer fertile. 2a: having lost character, vitality, or strength [...]”. En vista de que a) la palabra está en un idioma diferente al del inglés, b) en español no hay una palabra que contenga su historia y connotaciones, y c) la enorme importancia de estas acepciones en relación con los campos semánticos del cuento, decidí transcribirla, agregando a modo de aposición “impotente”.

### **3.3.1. Traducción feminista**

Como ya mencioné, el cuento presta especial atención al tema de la insuficiencia lingüística para la descripción (de la concepción) del parto y, por tanto, tiene una postura feminista muy clara, que es necesario reflejar en la traducción. En este apartado, explico las estrategias de traducción feministas de las que hice uso para comunicar esta insuficiencia lingüística.

Luise von Flotow, en “Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories”, propone tres estrategias principales que pueden ayudar a enfatizar esta voz: agregar prefacios y notas al pie, lo que llama *hijacking*, o apropiación violenta, y complementar el texto. Las tres estrategias se han utilizado durante siglos en el ámbito de la traducción por brindar una oportunidad al traductor de dar voz a sus propias ideas y posturas y, de esta manera, traducir en función de sus intenciones. Esto las hace particularmente aptas para traducciones con determinados fines políticos, como los tiene el feminismo. Incorporé las dos primeras, cada cual a su manera y con sus propios fines, a mi trabajo también.

Las traducciones anotadas y con prefacios han abundado en el mundo académico desde hace ya mucho tiempo, principalmente en los estudios de las lenguas clásicas como el latín. La estrategia del prefacio, que no requiere de mayor explicación, forma parte ineludible de mi traducción por su propia naturaleza y carácter académico, y da voz a este estudio preliminar. Sin embargo, a pesar de estar incluida en un trabajo de titulación, es parte del escopo de la traducción que la misma funcione de manera independiente, es decir, sin el prefacio, puesto que el objetivo no (sólo) fue producir una traducción para su lectura en un ámbito académico, aunque ello sea su destino, sino crear un texto comprensible en sus diferentes niveles como un texto publicado, por ejemplo, como parte de una colección de traducciones de la colección de cuentos sin espacio para prefacios de cuarenta páginas para cada uno (¿y quién querría leerlos todos?). Por otro lado, la reproducción de las funciones implica usar un registro coloquial, además de reproducir el tono humorístico y conversacional que un prólogo académico podría poner en riesgo. Lo anterior es también la razón por la que opté por evitar las notas al pie en la traducción, ya que los textos anotados inevitablemente remiten al discurso académico o legal, cambiando el tono, a la vez que interrumpen la lectura.

Sin embargo, debido a que sí hice uso de estrategias que cambian partes del texto de manera fundamental, se vuelve pertinente una indicación al lector acerca de las partes donde

manipulé el texto base más forzadamente que en el resto de la traducción. Una solución que se encuentra en algún lugar entre el prefacio y las notas al pie, cuyo uso me pareció especialmente adecuado, tomando en cuenta lo antes mencionado, es el uso de la nota preliminar. Al encontrarse únicamente al principio del cuento, no interrumpe la lectura, y constituye, igual que el prefacio, aunque de manera más limitada, una oportunidad para que el traductor pueda dar voz a su presencia y brindar al lector la información que considere pertinente o importante para incentivar determinado tipo de lectura, o llamar la atención acerca del uso de ciertas estrategias de traducción o desviaciones del texto fuente. Por otro lado, es mucho más probable que el lector común de la traducción se dé a la tarea de leer una breve nota preliminar que a la de leer un prefacio, sobre todo si no se trata de un lector interesado en la obra como resultado de un proceso de traducción. Lo anterior vuelve las notas preliminares más plausibles incluso en el ámbito de la traducción literaria comercial. En el mundo académico, en cambio, una brevísima nota preliminar que explique los criterios de traducción regentes podría proporcionar a los lectores y estudiantes de traducción una herramienta valiosa para evaluar este tipo de literatura de manera más objetiva.

Razones adicionales para la existencia de la nota preliminar, más allá de la advertencia y los fines académicos, son que encaja perfectamente con la naturaleza posmoderna de la obra y añade un nivel más a las capas de ficción y realidad que envuelven el relato, a la vez que inicia el proceso de lectura dinámica que Atwood busca provocar en el lector y que expliqué en el apartado correspondiente. Además, y de conformidad con el nombre de este apartado, la estrategia tiene fines feministas. Cito la nota: “\* N. de la T.: Con el fin de enriquecer la experiencia de lectura y de ofrecer una traducción más crítica y comunicativa, me tomé la libertad de agregar a las reflexiones semánticas y culturales de la autora algunas adaptaciones pertinentes para nuestra propia lengua y cultura mexicana”. A pesar de que la nota no menciona “feminismo” en ningún momento, me permite alzar la voz no sólo como traductora, sino también como mujer, pues será notorio el artículo femenino

que aclara mi género. De mayor importancia, tal vez, es que las “reflexiones semánticas y culturales” a las que alude tienen temáticas innegablemente feministas. La mención despierta, espero, curiosidad en el lector de “descubrir” las adaptaciones y desviaciones que realizó la traductora y, así, centran aún más el foco de atención en los temas de la insuficiencia lingüística y en las interpretaciones y connotaciones a las que esta insuficiencia da lugar. De esta manera, principalmente, mi nota preliminar se incluye en la categoría de estrategias feministas de traducción.

Volviendo a las estrategias mencionadas por Luise von Flotow, abordemos la apropiación violenta o *hijacking*. La estrategia consiste en incorporar de manera consciente una postura política propia en la traducción de un texto que no necesariamente la contiene (como lo podría ser la feminización de un texto machista, por ejemplo, a través de la sustitución, a veces incluso gramaticalmente incorrecta, de todos los pronombres por pronombres femeninos). A lo largo del tiempo, este modo de traducción se ha puesto en práctica con diferentes grados de intensidad y conciencia durante siglos, aunque bajo otras pretensiones y, por lo general, sin fines feministas, si no, con frecuencia, incluso lo contrario. El caso más evidente es el de la Biblia, pero también destaca la traducción de las *Mil y una noches* de Richard Burton.<sup>13</sup> En el ámbito del feminismo, la estrategia también da voz a temáticas centrales del movimiento feminista, pero, dado mi escopo de traducción, me pareció excesivamente violenta debido a que sobrescribe el contenido del texto fuente, una contradicción de mis criterios y de mi interés en visibilizar la cultura de origen.

La tercera estrategia se puede llamar complementación, ya que, más que modificar, agranda. El término, escribe von Flotow, proviene del ensayo de Walter Benjamin “La tarea del traductor”, donde el fenómeno de la traducción propicia que el texto madure, se desarrolle y reciba una vida complementaria a partir de la misma, pues las traducciones

---

<sup>13</sup> Richard Burton tradujo las *Mil y una noches* realizando cambios violentos en cuanto al tono y postura moral del texto base, y convirtió el mismo en un texto con notorios tintes racistas y de machismo.

enriquecen el texto fuente. Von Flotow critica su definición de la traducción —y del arte en general—por apolítica y por manifestar que no está primordialmente destinada a un público específico. Von Flotow rescata la complementación misma como una estrategia específica, útil cuando se trata de textos de crítica lingüística en contextos feministas. Tal es el caso de este cuento, donde la complementación fue de gran ayuda en el proceso de transformar la crítica de una lengua en la crítica de otra: Howard Scott, en un ensayo que acompañaba una de sus traducciones, escribió que no quería “comunicarle al lector lo que Bersianik dice sobre el francés [...], sino más bien adaptar su mensaje al inglés y mostrar cómo la lengua inglesa es sexista” (von Flotow 74). Como la define von Flotow, sin embargo, la idea de complementación parece más bien una *sustitución*, que da preferencia, regresando a los planteamientos de Nida y de Venuti, al acercamiento al público receptor de la traducción, lo que resulta en una traducción que, de modo similar a la estrategia de la apropiación violenta, sobrescribe aspectos culturales del texto fuente y oculta su condición de problemas culturales específicos de un lugar.

Atwood, al cuestionar las expresiones más comunes para el parto por su manera inexacta e incompleta de describirlo, hace una crítica a la lengua inglesa, pero, como dije en un principio, hacer presente lo canadiense en sus obras es también una de las funciones del cuento. Por ello, sería inadecuado sobrescribir el texto con lo que me parecen críticas más pertinentes sobre la lengua española de mi propia cultura. Propongo, por ello, en los primeros dos párrafos de mi traducción, una complementación que no sustituya, sino que *complemente* el texto fuente. Esta solución permite conservar la crítica que hace Atwood al inglés y, además, agrega una crítica pertinente para los hispanohablantes, y constituye una estrategia un poco más apegada al significado de su nombre. Quizá sería provechoso llamar la complementación, como la entiende von Flotow, “sustitución” o incluso “adaptación traductológica”. Como la definí antes, la complementación, aunque también violenta, es un aporte tanto para los lectores interesados en la lengua y cultura inglesas del texto fuente

como para aquellos interesados en su propia lengua y contexto. Toda decisión tiene consecuencias, y una cuyas ventajas y desventajas vale la pena considerar al poner esta estrategia en práctica es el uso de extranjerismos: aquí, dejar la palabra *deliver* en inglés. A la vez que aportan una perspectiva muy cercana a la cultura de origen de la obra, los extranjerismos pueden provocar el efecto opuesto de alejar al lector por el extrañamiento que generan. En este caso, una explicación (ojalá sutil) de las acepciones problemáticas de la palabra (“entrega, liberación”) contribuye a mitigar lo segundo.

Así pues, me he quedado con las estrategias de anotación y de complementación, si bien las adapté: la anotación se reduce a la nota preliminar y la complementación se apega más a su nombre agregando significado sin sustituir ni ocultar los problemas que presenta el texto fuente.

Antes de pasar a las conclusiones, presento la traducción.



#### 4. Dar a luz\*

1. Pero ¿quién da qué? En inglés se dice *dar nacimiento* y, aunque en español parezca obvia la respuesta, la pregunta sigue ahí: ¿a quién se le da? Ciertamente no se siente como dar, que implica un movimiento fluido, una entrega apacible, sin coerción. Pero aquí la suavidad escasea, es demasiado extenuante, el estómago como un puño apretado, estrujando, el pesado latir del corazón, cada músculo en movimiento tenso, como en una toma en cámara lenta de un salto de altura, el cuerpo sin rostro que navega hacia arriba, vira, cuelga un momento en el aire, y luego —de vuelta en tiempo real— la zambullida, la caída en picada, el resultado. Tal vez la frase la hizo alguien que sólo vio el resultado: en este caso, las filas de bebés a quienes les tocó nacer, acostados en paquetitos perfectamente envueltos en mantas, rosas o azules, con sus etiquetas pegadas con cinta scotch a las cunas de plástico transparente, detrás del ventanal de vidrio.
2. Nadie dice *dar a oscuridad*, igual que en inglés no se dice *dar muerte*, aunque en varios sentidos son lo mismo (sucesos, no cosas). Y *aliviarse* o *componerse*, eso que en ciertos países se dice que se hace: ¿quién se alivia de qué? ¿Se alivia la madre, como de una enfermedad? Seguro no. ¿Se relaja entonces, como después de una gran preocupación? Tampoco. O *delivery* (entrega, liberación), lo que se supone que hace el doctor: ¿quién entrega o libera a quién? ¿se libera la madre, como prisionera absuelta? No parece; ni se hace entrega a la madre, como cuando llega el cartero. ¿Cómo se puede ser quien envía y quien recibe al mismo tiempo? ¿Hubo alguien en esclavitud, se libera a alguien? Y así el lenguaje, que musita cosas en lenguas arcaicas, es una cosa más que necesita ser renombrada.

---

\* N. de la T.: Con el fin de enriquecer la experiencia de lectura y de ofrecer una traducción más crítica y comunicativa, he agregado a las reflexiones semánticas y culturales de la autora algunas adaptaciones pertinentes para nuestra propia lengua y cultura mexicana.

#### 4. Giving Birth

1. But who gives it? And to whom is it given? Certainly it doesn't feel like giving, which implies a flow, a gentle handing over, no coercion. But there is scant gentleness here, it's too strenuous, the belly like a knotted fist, squeezing, the heavy trudge of the heart, every muscle in the body tight and moving, as in a slow motion shot of a high-jump, the faceless body sailing up, turning, hanging for a moment in the air, and then—back to real time again—the plunge, the rush down, the result. Maybe the phrase was made by someone viewing the result only: in this case, the rows of babies to whom birth has occurred, lying like neat packages in their expertly wrapped blankets, pink or blue, with their labels scotch-taped to their clear plastic cots, behind the plate-glass window.
  
2. No one ever says *giving death*, although they are in some ways the same, events, not things. And *delivering*, that act the doctor is generally believed to perform: who delivers what? Is it the mother who is delivered, like a prisoner being released? Surely not; nor is the child delivered to the mother like a letter through a slot. How can you be both the sender and the receiver at once? Was someone in bondage, is someone made free? Thus language, muttering in its archaic tongues of something, yet one more thing, that needs to be re-named.

3. Pero no lo voy a hacer yo. Son las únicas palabras que tengo, estoy atrapada con ellas, atrapada en ellas. (Esa imagen de las arenas de alquitrán, la vieja maqueta del Museo Real de Ontario, segundo piso norte, qué persistente es. ¿Podré escapar o seré absorbida hacia las profundidades, fosilizada, un tigre dientes de sable o un brontosaurio pesado y errante que se aventuró demasiado lejos? Las palabras forman olas a mis pies, negras, perezosas, letales. Déjame intentarlo una vez más, antes de que me alcance el sol, antes de que me muera de hambre o me ahogue, mientras puedo. Sólo es una maqueta, después de todo, sólo es una metáfora. Ves, puedo hablar, no estoy atrapada, y tú por tu parte puedes entender. Así que seguiremos como si no hubiera ningún problema de lenguaje.)
4. Este cuento sobre dar a luz no es sobre mí. Para convencerte de eso debería contarte lo que hice esta mañana, antes de sentarme frente a este escritorio: una puerta sobre dos archiveros, radio a la izquierda, calendario a la derecha, los artefactos con que me ubico en el tiempo. Me levanté al veinte para las siete y, a la mitad de las escaleras, me encontré con mi hija, que iba ascendiendo, autónomamente según ella, en realidad en brazos de su padre. Nos saludamos con abrazos y sonrisas, luego jugamos con el despertador y la bolsa de agua caliente, un ritual que hacemos sólo en los días en que su padre tiene que irse temprano de casa para ir a la ciudad. El ritual existe para darme la ilusión de que estoy durmiendo hasta tarde. Cuando por fin decidió que era tiempo de que me levantara, me empezó a jalonear el cabello. Me vestí mientras ella exploraba la báscula del baño y el misterioso altar blanco del escusado. La llevé escaleras abajo y pasamos por el forcejeo habitual con la ropa. Ya usa pantalones miniatura, playeras miniatura. Después de eso comió solita: naranja, plátano, panqué, avena.

3.       It won't be by me, though. These are the only words I have, I'm stuck with them, stuck in them. (That image of the tar sands, old tableau in the Royal Ontario Museum, second floor north, how persistent it is. Will I break free, or will I be sucked down, fossilized, a sabre-toothed tiger or lumbering brontosaurus who ventured out too far? Words ripple at my feet, black, sluggish, lethal. Let me try once more, before the sun gets me, before I starve or drown, while I can. It's only a tableau after all, it's only a metaphor. See, I can speak, I am not trapped, and you on your part can understand. So we will go ahead as if there were no problem about language.)
  
4.       This story about giving birth is not about me. In order to convince you of that I should tell you what I did this morning, before I sat down at this desk—a door on top of two filing cabinets, radio to the left, calendar to the right, these devices by which I place myself in time. I got up at twenty-to-seven, and, halfway down the stairs, met my daughter, who was ascending, autonomously she thought, actually in the arms of her father. We greeted each other with hugs and smiles; we then played with the alarm clock and the hot water bottle, a ritual we go through only on the days her father has to leave the house early to drive into the city. This ritual exists to give me the illusion that I am sleeping in. When she finally decided it was time for me to get up, she began pulling my hair. I got dressed while she explored the bathroom scales and the mysterious white altar of the toilet. I took her downstairs and we had the usual struggle over her clothes. Already she is wearing miniature jeans, miniature T-shirts. After this she fed herself: orange, banana, muffin, porridge.

5.        Luego salimos a la terraza, donde volvimos a reconocer, y por sus nombres, al perro, a los gatos y los pájaros, arrendajos azules y jilgueros dorados en esta época del año, que es invierno. Me pone los dedos en los labios mientras pronuncio las palabras; todavía no aprende el secreto para decirlas. Estoy esperando su primera palabra: seguro será milagrosa, algo que no se ha dicho nunca antes. Pero si es así, tal vez ya la dijo y yo, en mi prisión, mi adicción a lo normal, no la escuché.
6.        En su corral descubrí la primera cosa alarmante del día. Era una pequeña mujer desnuda, hecha de ese plástico suave con que también se hacen las arañas, lagartos y esas cosas que la gente cuelga para que se zangoloteen en las ventanas de sus coches. Se la dio una amiga mía, una mujer que hace utilería para películas; se suponía que eso iba a ser, pero no la usaron. A la bebé le encantó y solía gatear por el piso sosteniéndola en la boca como un perro mordiendo un hueso, con la cabeza saliendo por un lado y los pies por el otro. Se veía masticable e inofensiva, pero el otro día noté que la bebé había logrado rasgarle el cuerpo con sus nuevos dientes. Puse a la mujer en la caja de cartón que uso para guardar juguetes.
7.        Pero esta mañana estaba de regreso en el corral y le faltaban los pies. La bebé debe habérselos comido, y me preocupó que el plástico se disolviera en su estómago, que fuera tóxico. Tarde o temprano sabía que encontraría en el contenido de su pañal, que examino con el usual cuidado materno, dos pequeños pies de plástico rosa. Saqué a la muñeca de ahí y después, cuando ella todavía le estaba cantando al perro afuera de la ventana, la tiré a la basura. No tengo ganas de encontrar pequeños brazos femeninos, pechos, una cabeza, en los pañales desechables de mi hija, parcialmente cubiertos de zanahorias sin digerir y cáscaras de uvas, como las reliquias de un asesinato espantoso y demente.
8.        Ahora está tomando su siesta y yo escribo este cuento.

5. We then went out to the sunporch, where we recognized anew, and by their names, the dog, the cats and the birds, bluejays and goldfinches at this time of year, which is winter. She puts her fingers on my lips as I pronounce these words; she hasn't yet learned the secret of making them. I am waiting for her first word: surely it will be miraculous, something that has never yet been said. But if so, perhaps she's already said it and I, in my entrapment, my addiction to the usual, have not heard it.
6. In her playpen I discovered the first alarming thing of the day. It was a small naked woman, made of that soft plastic from which jiggly spiders and lizards and the other things people hang in their car windows are also made. She was given to my daughter by a friend, a woman who does props for movies, she was supposed to have been a prop but she wasn't used. The baby loved her and would crawl around the floor holding her in her mouth like a dog carrying a bone, with the head sticking out one side and the feet out the other. She seemed chewy and harmless, but the other day I noticed that the baby had managed to make a tear in the body with her new teeth. I put the woman into the cardboard box I use for toy storage.
7. But this morning she was back in the playpen and the feet were gone. The baby must have eaten them, and I worried about whether or not the plastic would dissolve in her stomach, whether it was toxic. Sooner or later, in the contents of her diaper, which I examine with the usual amount of maternal brooding, I knew I would find two small pink plastic feet. I removed the doll and later, while she was still singing to the dog outside the window, dropped it into the garbage. I am not up to finding tiny female arms, breasts, a head, in my daughter's disposable diapers, partially covered by undigested carrots and the husks of raisins, like the relics of some gruesome and demented murder.
8. Now she's having her nap and I am writing this story.

9. Por lo que he dicho puedes ver que mi vida (a pesar de estas sorpresas ocasionales, recuerdos de otro mundo) es tranquila y ordenada, imbuida en esa luz cálida y rojiza, esas lámparas azules bien fijadas al techo y esas superficies reflejantes (espejos, bandejas, ventanas oblongas de vidrio) que asocias a la pintura de género neerlandesa; y, como ella, es realista en detalle y un tanto sentimental. O al menos tiene un aura de sentimiento. (Empiezo a pasar momentos de dolor sordo por la ropa de mi hija que ya le queda demasiado chica. Voy a ser de las que guardan cabello, voy a guardar cosas en baúles, voy a llorar viendo fotos.) Pero más que nada es sólida: todo aquí tiene solidez. No más aquellos baños de luz, movimientos, efectos nebulosos del cielo, atardeceres como cuadros de Turner, miedos vagos, los impalpables por los que Jeannie se preocupaba.

10. Llamo a esta mujer Jeannie por la canción. No recuerdo nada más, sólo el título. El punto (porque en el lenguaje siempre existen estos “puntos”, estas reflexiones; eso es lo que lo vuelve tan rico y pegajoso, he ahí el porqué de tantos desaparecidos bajo su superficie oscura y brillante, por qué nunca deberías intentar ver tu propio reflejo en él; te vas a asomar demasiado lejos, un mechón de tu cabello caerá dentro y saldrá dorado, y, pensando que todo es oro hasta el fondo, seguirás tú, deslizándote hacia esos brazos abiertos, a la boca que crees que se abre para pronunciar tu nombre, pero que, en lugar de eso, justo antes de que tus oídos se llenen de sonido puro, formarán una palabra que no has escuchado nunca...)

9. From what I have said, you can see that my life (despite these occasional surprises, reminders of another world) is calm and orderly, suffused with that warm, reddish light, those well-placed blue highlights and reflecting surfaces (mirrors, plates, oblong window panes) you think of as belonging to Dutch genre paintings; and like them it is realistic in detail and slightly sentimental. Or at least it has an aura of sentiment. (Already I'm having moments of muted grief over those of my daughter's baby clothes which are too small for her to wear any more. I will be a keeper of hair, I will store things in trunks, I will weep over photos.) But above all it's solid, everything here has solidity. No more of those washes of light, those shifts, nebulous effects of cloud, Turner sunsets, vague fears, the impalpables Jeannie used to concern herself with.

10. I call this woman Jeannie after the song. I can't remember any more of the song, only the title. The point (for in language there are always these "points," these reflections; this is what makes it so rich and sticky, this is why so many have disappeared beneath its dark and shining surface, why you should never try to see your own reflection in it; you will lean over too far, a strand of your hair will fall in and come out gold, and, thinking it is gold all the way down, you yourself will follow, sliding into those outstretched arms, towards the mouth you think is opening to pronounce your name but instead, just before your ears fill with pure sound, will form a word you have never heard before...)

11. El punto, para mí, está en el cabello. Mi propio cabello no es castaño claro, pero el de Jeannie lo era. Ésa es una diferencia entre nosotras. El otro punto es el de los sueños, pues Jeannie no es real de la misma manera en que yo lo soy. Pero llegado este momento, y me refiero a tu tiempo, ambas tendremos el mismo nivel de realidad, seremos iguales: espectros, ecos, reverberaciones dentro de tu cerebro. Pero ahora Jeannie es para mí como yo algún día seré para ti. Así que es suficientemente real.
12. Jeannie va camino al hospital, a dar a luz, a aliviarse. No es quisquillosa con los términos. Está sentada en el asiento trasero del coche, con los ojos cerrados y su abrigo cubriéndola a modo de cobija. Está haciendo sus ejercicios de respiración y midiendo el tiempo entre sus contracciones con un cronómetro. Lleva despierta desde las dos y media de la mañana, cuando se dio un baño y comió un poco de Jell-O de limón, y ahora ya son casi las diez. Aprendió a contar, durante la lenta respiración abdominal, en números (del uno al diez al inhalar, del diez al uno al exhalar) que incluso puede ver al pronunciarlos en silencio. Cada número tiene un color diferente y, si se concentra, una tipografía distinta. Van desde simples romanos a números de circo ornamentados, rojos con filigrana dorada y lunares. Éste es un refinamiento que no se menciona en ninguno de los múltiples libros que ha leído sobre el tema. Jeannie es una devota de los manuales. Tiene al menos dos repisas de libros que lo cubren todo, desde cómo armar alacenas de cocina hasta reparaciones de coches y cómo ahumar tus propios jamones. No hace muchas de esas cosas, pero sí algunas, y en su maleta, junto con un trapito, un paquete de salvavidas de limón, un par de lentes, una bolsa de agua caliente, un poco de talco y una bolsa de papel, está el libro que sugería que llevara todas esas cosas consigo.

11. The point, for me, is in the hair. My own hair is not light brown, but Jeannie's was. This is one difference between us. The other point is the dreaming, for Jeannie isn't real in the same way that I am real. But by now, and I mean your time, both of us will have the same degree of reality, we will be equal: wraiths, echoes, reverberations in your own brain. At the moment though Jeannie is to me as I will some day be to you. So she is real enough.

12. Jeannie is on her way to the hospital, to give birth, to be delivered. She is not quibbling over these terms. She's sitting in the back seat of the car, with her eyes closed and her coat spread over her like a blanket. She is doing her breathing exercises and timing her contractions with a stopwatch. She has been up since two-thirty in the morning, when she took a bath and ate some lime Jell-O, and it's now almost ten. She has learned to count, during the slow breathing, in numbers (from one to ten while breathing in, from ten to one while breathing out) which she can actually see while she is silently pronouncing them. Each number is a different colour and, if she's concentrating very hard, a different typeface. They range from plain Roman to ornamented circus numbers, red with gold filigree and dots. This is a refinement not mentioned in any of the numerous books she's read on the subject. Jeannie is a devotee of handbooks. She has at least two shelves of books that cover everything from building kitchen cabinets to auto repairs to smoking your own hams. She doesn't do many of these things, but she does some of them, and in her suitcase, along with a washcloth, a package of lemon lifesavers, a pair of glasses, a hot water bottle, some talcum powder and a paper bag, is the book that suggested she take along all of these things.

13. (A estas alturas quizá estés pensando que me inventé a Jeannie para distanciarme de estas experiencias. Nada más lejos de la verdad. Estoy, en realidad, intentando acercarme más a algo que el tiempo ya hizo distante. Y en cuanto a Jeannie, mi intención es simple: la estoy devolviendo a la vida.)
14. Hay otras dos personas en el coche con Jeannie. Una es un hombre, a quien voy a llamar A., por conveniencia. A. está manejando. Cuando Jeannie abre los ojos, al final de cada contracción, puede ver la parte de atrás de su calva incipiente y sus reconfortantes hombros. A. maneja bien y no va demasiado rápido. De cuando en cuando le pregunta cómo está y ella le dice cuánto tiempo están durando las contracciones y cuánto tiempo hay entre ellas. Cuando se detienen por gasolina va por un vaso de unicel de café para los dos. Durante meses le ha ayudado con los ejercicios de respiración, apretándole la rodilla como recomienda el libro, y va a estar presente en el alumbramiento, la entrega. (Tal vez es a él a quien se le va a dar el nacimiento, en el mismo sentido en que se da un espectáculo.) Juntos hicieron los recorridos por el ala de maternidad del hospital, en compañía de un pequeño grupo de parejas como ellos: una persona delgada y ansiosa, una persona lenta y bulbosa. Se les mostraron los cuartos, compartidos y privados, las bañeras para sentarse, la sala de parto misma, que dio la impresión de ser blanca. La enfermera era apiñonada, con cadera y codos flexibles; reía mucho cuando respondía preguntas.
15. —Primero, les van a poner un enema. ¿Saben qué es eso? Toman un tubo de agua y se los meten por atrás. A ver, los caballeros tienen que ponerse esto... y estos, sobre los zapatos. Y estos gorros, éste para los de cabello largo, éste para los de cabello corto.
16. —¿Y los que no tenemos cabello? —pregunta A.
17. La enfermera mira su cabeza y ríe.
- Tú todavía tienes un poco —dice—. Si tienen dudas, no tengan miedo de preguntar.

13. (By this time you may be thinking that I've invented Jeannie in order to distance myself from these experiences. Nothing could be further from the truth. I am, in fact, trying to bring myself closer to something that time has already made distant. As for Jeannie, my intention is simple: I am bringing her back to life.)
14. There are two other people in the car with Jeannie. One is a man, whom I will call A., for convenience. A. is driving. When Jeannie opens her eyes, at the end of every contraction, she can see the back of his slightly balding head and his reassuring shoulders. A. drives well and not too quickly. From time to time he asks her how she is, and she tells him how long the contractions are lasting and how long there is between them. When they stop for gas he buys them each a styrofoam container of coffee. For months he has helped her with the breathing exercises, pressing on her knee as recommended by the book, and he will be present at the delivery. (Perhaps it's to him that the birth will be given, in the same sense that one gives a performance.) Together they have toured the hospital maternity ward, in company with a small group of other pairs like them: one thin solicitous person, one slow bulbous person. They have been shown the rooms, shared and private, the sitz-baths, the delivery room itself, which gave the impression of being white. The nurse was light-brown, with limber hips and elbows; she laughed a lot as she answered questions.
15. "First they'll give you an enema. You know what it is? They take a tube of water and put it up your behind. Now, the gentlemen must put on this—and these, over your shoes. And these hats, this one for those with long hair, this for those with short hair."
16. "What about those with no hair?" says A.
17. The nurse looks up at his head and laughs. "Oh, you still have some," she said. "If you have a question, do not be afraid to ask."

18. También vieron la película que hizo el hospital, un video a todo color de una mujer dando a luz a... ¿eso es un bebé?

—No todos los bebés van a ser tan grandes al nacer —dice la enfermera australiana que presenta la película. De todas formas, el público, la mitad embarazada, no se ve muy relajado cuando se encienden las luces.

(—Si no te gustan las imágenes —le dijo una amiga a Jeannie—, siempre puedes cerrar los ojos.)

No es tanto la sangre como el desinfectante café-rojizo lo que la incomoda.

—Decidí cancelar todo este asunto —le dice a A., sonriendo para mostrar que es un chiste. A. la abraza y dice:

—Todo va a estar bien.

19. Y Jeannie sabe que así será. Todo va a estar bien. Pero hay otra mujer en el coche. Está sentada en el asiento delantero, y no se ha dado la vuelta ni reconocido a Jeannie de ningún modo. Igual que Jeannie, va al hospital. Pero no va al hospital a dar a luz, porque la palabra, las palabras, son demasiado ajenas a su experiencia, la experiencia que está a punto de tener, para poder usarlas en este caso. Tiene puesto un abrigo de tela a cuadros cafés y marrones, y lleva un pañuelo atado sobre el cabello. Jeannie ya la ha visto antes, pero sabe poco de ella aparte de que es una mujer que no quiso embarazarse, que no eligió dividirse a sí misma de esta forma, que no eligió ninguna de estas pruebas, estas iniciaciones. Sería en vano decirle que todo va a estar bien. La palabra en español para coito involuntario es violación, pero no hay ninguna palabra en la lengua para lo que está a punto de pasarle a esta mujer.

18. They have also seen the film made by the hospital, a full-colour film of a woman giving birth to, can it be a baby? “Not all babies will be this large at birth,” the Australian nurse who introduces the movie says. Still, the audience, half of which is pregnant, doesn’t look very relaxed when the lights go on. (“If you don’t like the visuals,” a friend of Jeannie’s has told her, “you can always close your eyes.”) It isn’t the blood so much as the brownish-red disinfectant that bothers her. “I’ve decided to call this whole thing off,” she says to A., smiling to show it’s a joke. He gives her a hug and says, “Everything’s going to be fine.”

19. And she knows it is. Everything will be fine. But there is another woman in the car. She’s sitting in the front seat, and she hasn’t turned or acknowledged Jeannie in any way. She, like Jeannie, is going to the hospital. She too is pregnant. She is not going to the hospital to give birth, however, because the word, the words, are too alien to her experience, the experience she is about to have, to be used about it at all. She’s wearing a cloth coat with checks in maroon and brown, and she has a kerchief tied over her hair. Jeannie has seen her before, but she knows little about her except that she is a woman who did not wish to become pregnant, who did not choose to divide herself like this, who did not choose any of these ordeals, these initiations. It would be no use telling her that everything is going to be fine. The word in English for unwanted intercourse is rape, but there is no word in the language for what is about to happen to this woman.

20. Jeannie la ha visto de tiempo en tiempo a lo largo de su embarazo, siempre con el mismo abrigo, siempre con el mismo pañuelo. Naturalmente, estar embarazada ella misma la ha hecho más consciente de otras mujeres embarazadas, y las ha observado, examinado de forma encubierta, cada vez que ha visto una. Pero no todas las mujeres embarazadas son como ésta. No asistió, por ejemplo, a las clases prenatales de Jeannie en el hospital, donde todas las mujeres eran jóvenes, más jóvenes que Jeannie.
21. —¿Cuántas van a amamantar? —pregunta la enfermera australiana de los hombros robustos.
22. Todas las manos excepto una se disparan al cielo. Un grupo moderno, la nueva generación, y la solitaria mujer de la mamila, que podría tener (¿quién sabe?) algún problema con los senos, está avergonzada de sí misma. Las otras apartan la mirada cortésmente. De lo que más quieren hablar, parece, es de las diferencias entre un tipo de pañales desechables y otro. A veces se acuestan en tapetes y se aprietan las manos entre sí, simulando contracciones y contando respiraciones. Es todo muy esperanzador. La enfermera australiana les dice que no entren ni salgan de la tina solas. Después de una hora a todas les dan un vaso de jugo de manzana.
23. Sólo hay una mujer en la clase que ya ha dado a luz. Está ahí, dice, para asegurarse de que esta vez sí le pongan una inyección. La vez pasada retrasaron la anestesia y fue un infierno. Las demás la miran con ligera desaprobación. *Ellas* no están pidiendo inyecciones, no tienen la intención de pasar por ningún infierno. El infierno está en la actitud equivocada, sienten. Los libros hablan sobre *incomodidad*.
24. —No es incomodidad; es dolor, nena —dice la mujer.
25. Las otras sonríen nerviosas y la conversación vuelve a los pañales desechables.

20. Jeannie has seen this woman from time to time throughout her pregnancy, always in the same coat, always with the same kerchief. Naturally, being pregnant herself has made her more aware of other pregnant women, and she has watched them, examined them covertly, every time she has seen one. But not every other pregnant woman is this woman. She did not, for instance, attend Jeannie's pre-natal classes at the hospital, where the women were all young, younger than Jeannie.

21. "How many will be breast-feeding?" asks the Australian nurse with the hefty shoulders.

22. All hands but one shoot up. A modern group, the new generation, and the one lone bottle-feeder, who might have (who knows?) something wrong with her breasts, is ashamed of herself. The others look politely away from her. What they want most to discuss, it seems, are the differences between one kind of disposable diaper and another. Sometimes they lie on mats and squeeze each other's hands, simulating contractions and counting breaths. It's all very hopeful. The Australian nurse tells them not to get in and out of the bathtub by themselves. At the end of an hour they are each given a glass of apple juice.

23. There is only one woman in the class who has already given birth. She's there, she says, to make sure they give her a shot this time. They delayed it last time and she went through hell. The others look at her with mild disapproval. They are not clamouring for shots, they do not intend to go through hell. Hell comes from the wrong attitude, they feel. The books talk about discomfort.

24. "It's not discomfort, it's pain, baby," the woman says.

25. The others smile uneasily and the conversation slides back to disposable diapers.

26. Jeannie, vitaminada, conciencizada y bien informada, quien ha logrado evitar las náuseas matutinas, las venas varicosas, las estrías, la preeclampsia y la depresión, quien no ha tenido antojos aberrantes ni la vista borrosa... ¿Por qué la sigue, entonces, esta otra? Al principio sólo era un atisbo de vez en cuando, en la sección de ropa para niños en Simpson's Basement, en la fila del supermercado, en esquinas, cuando pasaba por ahí en el coche de A.: la cara demacrada, el torso inflado, el pañuelo que detenía su cabello demasiado escaso. De cualquier forma, era Jeannie quien la veía, y no al revés. Si la mujer sabía que estaba siguiendo a Jeannie, no dio ninguna señal.

27. A medida que Jeannie se ha acercado más y más a este día, el día desconocido en que dará a luz, mientras el tiempo se ha tornado más espeso a su alrededor hasta volverse algo a través de lo que hay que impulsarse para pasar, un tipo de fango, tierra mojada debajo de los pies, ha visto a la mujer con cada vez más frecuencia, aunque siempre desde lejos. Dependiendo de la luz, ha parecido por turnos una chica joven de quizá veinte hasta una mujer mayor de cuarenta o cuarenta y cinco, pero nunca hubo duda alguna en la mente de Jeannie de que era la misma mujer. De hecho, no se le había ocurrido que la mujer no fuera real en el sentido ordinario (y tal vez sí lo fue, al principio, la primera o segunda vez que la vio, del mismo modo en que la voz que causa un eco es real), hasta que A. se detuvo en un semáforo en rojo de camino al hospital y la mujer, que había estado parada en la esquina con una bolsa de papel café en las manos, simplemente abrió la puerta delantera del carro y entró. A. no reaccionó y Jeannie sabe que es mejor no decir nada. Sabe que la mujer en realidad no está ahí: Jeannie no está loca. Hasta podía hacerla desaparecer abriendo los ojos un poco más, clavando la vista, aunque sólo desaparecía la forma, no la sensación. Jeannie no le tiene miedo a esta mujer, exactamente. Tiene miedo por ella.

26. Vitaminized, conscientious, well-read Jeannie, who has managed to avoid morning sickness, varicose veins, stretch marks, toxemia and depression, who has had no aberrations of appetite, no blurrings of vision—why is she followed, then, by this other? At first it was only a glimpse now and then, at the infants' clothing section in Simpson's Basement, in the supermarket lineup, on streetcorners as she herself slid by in A.'s car: the haggard face, the bloated torso, the kerchief holding back the too-sparse hair. In any case, it was Jeannie who saw her, not the other way around. If she knew she was following Jeannie she gave no sign.

27. As Jeannie has come closer and closer to this day, the unknown day on which she will give birth, as time has thickened around her so that it has become something she must propel herself through, a kind of slush, wet earth underfoot, she has seen this woman more and more often, though always from a distance. Depending on the light, she has appeared by turns as a young girl of perhaps twenty to an older woman of forty or forty-five, but there was never any doubt in Jeannie's mind that it was the same woman. In fact it did not occur to her that the woman was not real in the usual sense (and perhaps she was, originally, on the first or second sighting, as the voice that causes an echo is real), until A. stopped for a red light during this drive to the hospital and the woman, who had been standing on the corner with a brown paper bag in her arms, simply opened the front door of the car and got in. A. didn't react, and Jeannie knows better than to say anything to him. She is aware that the woman is not really there: Jeannie is not crazy. She could even make the woman disappear by opening her eyes wider, by staring, but it is only the shape that would go away, not the feeling. Jeannie isn't exactly afraid of this woman. She is afraid for her.

28. Al llegar al hospital, la mujer ya ha salido del coche y atravesado la puerta para cuando A. se da la vuelta para ayudarle a Jeannie a salir del asiento trasero. En el recibidor no está por ningún lado. Jeannie pasa por admisiones igual que siempre, sin sombra.
29. Hubo una epidemia de bebés en la noche y el ala de maternidad está abarrotada. Jeannie espera su habitación detrás de una pantalla divisoria. Cerca alguien está gritando, gritando y murmurando entre gritos en lo que suena como una lengua extranjera. Portugués, piensa Jeannie. Se dice a sí misma que para ellas es diferente, esperan que grites, te ven raro si no gritas, es una parte importante de dar a luz. Sin embargo, sabe que la mujer que está gritando es la otra mujer y que está gritando de dolor. Jeannie escucha la otra voz, también de una mujer, reconfortante, tranquilizadora: ¿su madre? ¿Una enfermera?
30. A. regresa y se sientan inquietos, escuchando los gritos. Finalmente llaman a Jeannie y la llevan a preparar. *Escuela preparatoria*, piensa. Se quita la ropa —¿cuándo la volverá a ver?— y se pone la bata del hospital. La examinan, le ponen una etiqueta en la muñeca, y le hacen un enema. Jeannie le dice a la enfermera que no puede tomar Demerol porque es alérgica, y la enfermera lo anota. Jeannie no sabe si es verdad o no pero no quiere Demerol, leyó los libros. Tiene la intención de pelear por su vello púbico —seguro perdería todas sus fuerzas si se lo rasuraran todo— pero resulta que la enfermera no tiene una postura tan estricta al respecto. Le dicen que sus contracciones no están lo suficientemente separadas como para tomarlas en serio, que hasta puede almorzar. Se pone su bata y regresa con A. a la habitación recién desalojada, come un poco de sopa de jitomate y una chuleta de ternera, y decide tomar una siesta mientras A. va por provisiones.

28. When they reach the hospital, the woman gets out of the car and is through the door by the time A. has come around to help Jeannie out of the back seat. In the lobby she is nowhere to be seen. Jeannie goes through Admission in the usual way, unshadowed.
29. There has been an epidemic of babies during the night and the maternity ward is overcrowded. Jeannie waits for her room behind a dividing screen. Nearby someone is screaming, screaming and mumbling between screams in what sounds like a foreign language. Portuguese, Jeannie thinks. She tells herself that for them it is different, you're supposed to scream, you're regarded as queer if you don't scream, it's a required part of giving birth. Nevertheless she knows that the woman screaming is the other woman and she is screaming from pain. Jeannie listens to the other voice, also a woman's, comforting, reassuring: her mother? A nurse?
30. A. arrives and they sit uneasily, listening to the screams. Finally Jeannie is sent for and she goes for her prep. Prep school, she thinks. She takes off her clothes—when will she see them again?—and puts on the hospital gown. She is examined, labelled around the wrist, and given an enema. She tells the nurse she can't take Demerol because she's allergic to it, and the nurse writes this down. Jeannie doesn't know whether this is true or not but she doesn't want Demerol, she has read the books. She intends to put up a struggle over her pubic hair—surely she will lose her strength if it is all shaved off—but it turns out the nurse doesn't have very strong feelings about it. She is told her contractions are not far enough along to be taken seriously, she can even have lunch. She puts on her dressing gown and rejoins A., in the freshly vacated room, eats some tomato soup and a veal cutlet, and decides to take a nap while A. goes out for supplies.

31. Jeannie despierta cuando A. regresa. Trajo un periódico, algunas novelas de detectives para Jeannie y una botella de whisky para sí mismo. A. lee el periódico y bebe whisky, y Jeannie lee los *Primeros casos de Poirot*. No hay ninguna relación entre Poirot y su trabajo de parto, que ahora se está intensificando, excepto por la forma de huevo de la cabeza de Poirot y los calabacines que se sabe que cultiva con hebras de lana mojada (¿placentas? ¿cordones umbilicales?). La alegra que los cuentos sean cortos; ahora está caminando alrededor del cuarto, entre contracciones. Almorzar definitivamente fue un error.
32. —Creo que tengo parto de riñones —le dice a A. Sacan el manual y buscan las instrucciones. Es útil que todo tenga un nombre. Jeannie se arrodilla en la cama y descansa la frente en sus brazos mientras A. le masajea la espalda. A. se sirve otro whisky, en el vaso del hospital. La enfermera, de rosa, viene, mira, pregunta por los tiempos y se va otra vez. Jeannie está empezando a sudar. Ya sólo puede con media página de Poirot antes de tener que volver a subirse a la cama y empezar a respirar y repasar los números de colores.
33. Cuando la enfermera regresa, trae una silla de ruedas. Es hora de bajar a la sala de labor, le dice. Jeannie se siente tonta sentada ahí. Se recuerda a sí misma de mujeres campesinas que tienen bebés en los campos, mujeres indígenas que los tienen en las trochas casi sin pensarlo dos veces. Se siente *effete*, impotente. Pero el hospital quiere que se suba y, tomando en cuenta el hecho de que la enfermera es chiquita, quizá está bien así. ¿Qué tal si Jeannie fuera a colapsar, después de todo? Después de todas sus palabras de aliento. Una imagen de la pequeña enfermera rosa, hormigomorfa, empujando a la enorme Jeannie por los corredores, haciéndola rodar como una pesada pelota de playa.

31. Jeannie wakes up when A. comes back. He has brought a paper, some detective novels for Jeannie, and a bottle of Scotch for himself. A. reads the paper and drinks Scotch, and Jeannie reads Poirot's Early Cases. There is no connection between Poirot and her labour, which is now intensifying, unless it is the egg-shape of Poirot's head and the vegetable marrows he is known to cultivate with strands of wet wool (placentae? umbilical cords?). She is glad the stories are short; she is walking around the room now, between contractions. Lunch was definitely a mistake.

32. "I think I have back labour," she says to A. They get out the handbook and look up the instructions for this. It's useful that everything has a name. Jeannie kneels on the bed and rests her forehead on her arms while A. rubs her back. A. pours himself another Scotch, in the hospital glass. The nurse, in pink, comes, looks, asks about the timing, and goes away again. Jeannie is beginning to sweat. She can only manage half a page or so of Poirot before she has to clamber back up on the bed again and begin breathing and running through the coloured numbers.

33. When the nurse comes back, she has a wheelchair. It's time to go down to the labour room, she says. Jeannie feels stupid sitting in the wheelchair. She tells herself about peasant women having babies in the fields, Indian women having them on portages with hardly a second thought. She feels effete. But the hospital wants her to ride, and considering the fact that the nurse is tiny, perhaps it's just as well. What if Jeannie were to collapse, after all? After all her courageous talk. An image of the tiny pink nurse, antlike, trundling large Jeannie through the corridors, rolling her along like a heavy beachball.

34. Cuando llegan al mostrador una mujer cubierta por una sábana pasa a su lado acostada en una camilla. Tiene los ojos cerrados y una botella le alimenta el brazo a través de un tubo. Algo anda mal. Jeannie mira atrás —cree que era la otra mujer—, pero ahora la camilla con la sábana está oculta detrás del mostrador.
35. En la sombría sala de partos, Jeannie se quita la bata y la enfermera le ayuda a subir a la cama. A. le trae su maleta, que en realidad no es una maleta sino una pequeña bolsa de equipaje de mano; a Jeannie no se le escapa el simbolismo de todo esto, y de hecho ahora tiene algunos de los sentimientos aprehensivos que asocia con aviones, incluyendo el miedo a un accidente. Saca sus salvavidas, sus lentes, su toallita y las otras cosas que cree que va a necesitar. Se quita los lentes de contacto y los pone en su estuche, recordándole a A. que no deben perderse. Ahora está cegatona.
36. Hay una cosa más en su bolsa que no saca. Es un talismán que le dio una amiga suya que viaja mucho hace varios años como recuerdito. Es un pedazo de vidrio azul oblongo y redondeado, con las formas de cuatro ojos amarillos y blancos en él. En Turquía, le dijo su amiga, se los cuelgan a las mulas para protegerlas del mal de ojo. Jeannie sabe que el talismán probablemente no le va a funcionar a ella (no es ni turca ni una mula), pero la hace sentir más segura tenerlo consigo en la habitación. Había planeado apretarlo en la mano durante la parte más difícil de la labor de parto, pero por alguna razón ya no hay tiempo para poner en práctica planes como ése.

34. As they go by the check-in desk a woman is wheeled past on a table, covered by a sheet. Her eyes are closed and there's a bottle feeding into her arm through a tube. Something is wrong. Jeannie looks back—she thinks it was the other woman—but the sheeted table is hidden now behind the counter.
35. In the dim labour room Jeannie takes off her dressing gown and is helped up onto the bed by the nurse. A. brings her suitcase, which is not a suitcase actually but a small flight bag; the significance of this has not been lost on Jeannie, and in fact she now has some of the apprehensive feelings she associates with planes, including the fear of a crash. She takes out her Lifesavers, her glasses, her washcloth and the other things she thinks she will need. She removes her contact lenses and places them in their case, reminding A. that they must not be lost. Now she is purblind.
36. There is something else in her bag that she doesn't remove. It's a talisman, given to her several years ago as a souvenir by a travelling friend of hers. It's a rounded oblong of opaque blue glass, with four yellow and white eye shapes on it. In Turkey, her friend has told her, they hang them on mules to protect against the Evil Eye. Jeannie knows this talisman probably won't work for her, she is not Turkish and she isn't a mule, but it makes her feel safer to have it in the room with her. She had planned to hold it in her hand during the most difficult part of labour but somehow there is no longer any time for carrying out plans like this.

37. Una vieja, una vieja gorda vestida toda de verde, entra al cuarto y se sienta junto a Jeannie.

—Ése es un buen reloj. Ya no hacen relojes así —le dice a A., que está sentado del otro lado de Jeannie. Se refiere a su reloj de oro de bolsillo, una de sus pocas extravagancias, que está sobre la mesita de noche. Después pone su mano en la panza de Jeannie para sentir la contracción.

—Esto es bueno —dice; su acento es sueco o alemán—. Esto es lo que llamo una contracción. Antes, no era nada. —Jeannie ya no recuerda haberla visto antes—. Bien, bien.

38. —¿Cuándo va a nacer? —pregunta Jeannie, cuando puede hablar, cuando ya no está contando.

39. La vieja se ríe. Seguro que esa risa, esas manos tribales han presidido mil camas, mil mesas de cocina...

—Todavía falta mucho —contesta—. Ocho, diez horas.

40. —Pero si ya llevo doce horas —dice Jeannie.

41. —No trabajo duro —dice la mujer—. No bueno, como esto.

37. An old woman, a fat old woman dressed all in green, comes into the room and sits beside Jeannie. She says to A., who is sitting on the other side of Jeannie, “That is a good watch. They don’t make watches like that any more.” She is referring to his gold pocket watch, one of his few extravagances, which is on the night table. Then she places her hand on Jeannie’s belly to feel the contraction. “This is good,” she says; her accent is Swedish or German. “This, I call a contraction. Before, it was nothing.” Jeannie can no longer remember having seen her before. “Good. Good.”
38. “When will I have it?” Jeannie asks, when she can talk, when she is no longer counting.
39. The old woman laughs. Surely that laugh, those tribal hands, have presided over a thousand beds, a thousand kitchen tables... “A long time yet,” she says. “Eight, ten hours.”
40. “But I’ve been *doing* this for twelve hours already,” Jeannie says.
41. “Not hard labour,” the woman says. “Not good, like this.”

42. Jeannie se prepara para la larga espera. Ya no puede recordar por qué quiso tener un bebé en primer lugar. Esa decisión la tomó alguien más, con motivos que ahora son poco claros. Recuerda la forma en que las mujeres que tenían bebés solían sonreírse entre sí, misteriosas, como si hubiera algo que ellas sabían y Jeannie no, la forma despreocupada en que la excluían de su marco de referencia. ¿Cuál era el conocimiento, el misterio, o tener un bebé en realidad era tan inexplicable como tener un accidente automovilístico o un orgasmo? (Aunque éstas también eran indescriptibles, sucesos corporales, todos ellos; ¿por qué la mente habría de angustiarse por encontrarles un lenguaje?) Había jurado que nunca le haría eso a ninguna mujer sin hijos, involucrarse en esas contraseñas y exclusiones. Tiene la edad suficiente, ha pasado por ello por suficientes años para verlo como algo tedioso y cruel.
43. Pero —y esta es la parte de Jeannie que va con el talismán escondido en su bolsa, no con la parte que quiere construir alacenas de cocina y ahumar jamones— está, en secreto, anhelando un misterio. Algo más que esto, algo distinto, una visión. Después de todo está arriesgando la vida, aunque no es tan probable que muera. Aun así, a algunas les pasa. Sangrado interno, shock, insuficiencia cardíaca, un error por parte de alguien, un enfermero, una doctora. Se merece una visión, merece que la dejen llevarse algo consigo de ese oscuro lugar al que desciende cada vez más rápido.
44. Por un instante piensa en la otra mujer. Sus razones no están claras tampoco. ¿Por qué no quiere tener un bebé? ¿Fue violada, tiene otros diez hijos, se está muriendo de hambre? ¿Por qué no abortó? Jeannie no lo sabe, y en realidad ya no importa por qué. *Deja de cruzar los dedos*, Jeannie le dice en pensamientos. Su cara, distorsionada por el dolor y el pánico, flota un momento frente a los ojos de Jeannie antes de desaparecer también.

42. Jeannie settles into herself for the long wait. At the moment she can't remember why she wanted to have a baby in the first place. That decision was made by someone else, whose motives are now unclear. She remembers the way women who had babies used to smile at one another, mysteriously, as if there was something they knew that she didn't, the way they would casually exclude her from their frame of reference. What was the knowledge, the mystery, or was having a baby really no more inexplicable than having a car accident or an orgasm? (But these too were indescribable, events of the body, all of them; why should the mind distress itself trying to find a language for them?) She has sworn she will never do that to any woman without children, engage in those passwords and exclusions. She's old enough, she's been put through enough years of it to find it tiresome and cruel.

43. But—and this is the part of Jeannie that goes with the talisman hidden in her bag, not with the part that longs to build kitchen cabinets and smoke hams—she is, secretly, hoping for a mystery. Something more than this, something else, a vision. After all she is risking her life, though it's not too likely she will die. Still, some women do. Internal bleeding, shock, heart failure, a mistake on the part of someone, a nurse, a doctor. She deserves a vision, she deserves to be allowed to bring something back with her from this dark place into which she is now rapidly descending.

44. She thinks momentarily about the other woman. Her motives, too, are unclear. Why doesn't she want to have a baby? Has she been raped, does she have ten other children, is she starving? Why hasn't she had an abortion? Jeannie doesn't know, and in fact it no longer matters why. *Uncross your fingers*, Jeannie thinks to her. Her face, distorted with pain and terror, floats briefly behind Jeannie's eyes before it too drifts away.

45. Jeannie intenta llegar al bebé, como ha hecho varias veces antes, y mandarle olas de amor, color, música, a través de sus arterias, pero descubre que ya no puede hacerlo. Ya no puede sentir al bebé como un bebé, sus brazos y piernas se le encajan, patean, dan vueltas. Se ha aglomerado, es una esfera dura, no tiene tiempo para escucharla ahora. Jeannie lo agradece porque de todas formas no está segura de qué tan bueno sería el mensaje. Ya tampoco tiene control de los números, ya no puede verlos, aunque sigue contando mecánicamente. Se da cuenta de que se entrenó para la cosa equivocada: A. apretándole la rodilla no fue nada, debió haber practicado para esto, sea lo que sea.
46. —Cálmate —dice A. Jeannie está de lado ahora y él la toma de la mano—. Cálmate y respira.
47. —No puedo, no puedo hacerlo, no puedo hacer esto.
48. —Sí, sí puedes.
49. —¿Así me voy a oír?
50. —¿Así cómo? —pregunta A. Quizá no puede escucharlo: es la otra mujer, en el cuarto de al lado o en el cuarto al lado de éste. Está gritando y llorando, gritando y llorando.
- Me duele. Me duele —dice mientras llora, una y otra vez.
51. —No, no te vas a oír así —le dice. Entonces sí hay alguien, después de todo.
52. Entra una doctora, no la suya. Quieren que se voltee de espaldas.
53. —No puedo —dice—. Así no me gusta.
- Los ruidos se oyen sordos, tiene problemas para escucharlos. Se da la vuelta y la doctora tantea con su mano enguantada en látex. Algo mojado y caliente se le escurre por los muslos.
54. —Estaba justo lista para romperse —dice la doctora—. Lo único que tuve que hacer fue tocarla. Cuatro centímetros —le dice a A.

45. Jeannie tries to reach down to the baby, as she has many times before, sending waves of love, colour, music, down through her arteries to it, but she finds she can no longer do this. She can no longer feel the baby as a baby, its arms and legs poking, kicking, turning. It has collected itself together, it's a hard sphere, it does not have time right now to listen to her. She's grateful for this because she isn't sure anyway how good the message would be. She no longer has control of the numbers either, she can no longer see them, although she continues mechanically to count. She realizes she has practised for the wrong thing, A. squeezing her knee was nothing, she should have practised for this, whatever it is.
46. "Slow down," A. says. She's on her side now, he's holding her hand. "Slow it right down."
47. "I can't, I can't do it, I can't do this."
48. "Yes you can."
49. "Will I sound like that?"
50. "Like what?" A. says. Perhaps he can't hear it: it's the other woman, in the room next door or the room next door to that. She's screaming and crying, screaming and crying. While she cries she is saying, over and over, "It hurts. It hurts."
51. "No, you won't," he says. So there is someone, after all.
52. A doctor comes in, not her own doctor. They want her to turn over on her back.
53. "I can't," she says. "I don't like it that way." Sounds have receded, she has trouble hearing them. She turns over and the doctor gropes with her rubber-gloved hand. Something wet and hot flows over her thighs.
54. "It was just ready to break," the doctor says. "All I had to do was touch it. Four centimetres," she says to A.

55. —¿Sólo *cuatro*? —exclama Jeannie. Se siente engañada; deben estar mal. La doctora le dice que llamarán a su doctora cuando sea la hora. Jeannie está encolerizada con ellos. No la entendieron, pero es demasiado tarde para decirlo, así que se desliza de vuelta al lugar oscuro, que no es el infierno, que es más como estar adentro, intentando salir. Fuera, dice o piensa. Y entonces flota, los números desaparecieron, si alguien le dijera que se levantara, saliera de la habitación, se parara de cabeza, lo haría. De minuto en minuto vuelve a salir, busca aire.

56. —Estás hiperventilando —dice A.— Cálmate.  
Ahora le está masajeando la espalda, con fuerza, y ella le toma la mano y la empuja con saña más abajo, al lugar correcto, que no es el lugar correcto en cuanto su mano está ahí. Recuerda una historia que leyó una vez, sobre los nazis amarrándoles las piernas a mujeres judías mientras estaban en labor. Nunca había entendido realmente cómo eso podía matarte.

57. Una enfermera aparece con una aguja.

—No quiero eso —dice Jeannie.

58. —No seas tan dura contigo —contesta la enfermera—. No tienes que soportar un dolor así.

*¿Cuál dolor?* piensa Jeannie. Cuando no hay dolor no siente nada, cuando hay, no siente nada porque no hay *ella*. Esto, por fin, es la desaparición del lenguaje. *Después ya no te acuerdas*, le han dicho casi todas.

59. Jeannie sale de una contracción, tantea en busca de control.

—¿Le va a hacer daño al bebé? —pregunta.

55. “Only *four?*” Jeannie says. She feels cheated; they must be wrong. The doctor says her own doctor will be called in time. Jeannie is outraged at them. They have not understood, but it’s too late to say this and she slips back into the dark place, which is not hell, which is more like being inside, trying to get out. Out, she says or thinks. Then she is floating, the numbers are gone, if anyone told her to get up, go out of the room, stand on her head, she would do it. From minute to minute she comes up again, grabs for air.

56. “You’re hyperventilating,” A. says. “Slow it down.” He is rubbing her back now, hard, and she takes his hand and shoves it viciously farther down, to the right place, which is not the right place as soon as his hand is there. She remembers a story she read once, about the Nazis tying the legs of Jewish women together during labour. She never really understood before how that could kill you.

57. A nurse appears with a needle. “I don’t want it,” Jeannie says.

58. “Don’t be hard on yourself,” the nurse says. “You don’t have to go through pain like that.” *What pain?* Jeannie thinks. When there is no pain she feels nothing, when there is pain, she feels nothing because there is no *she*. This, finally, is the disappearance of language. *You don’t remember afterwards*, she has been told by almost everyone.

59. Jeannie comes out of a contraction, gropes for control. “Will it hurt the baby?” she says.

60. —Es un analgésico muy leve —dice la doctora—. No permitiríamos nada que pudiera hacerle daño al bebé.

Jeannie no le cree. De todas formas, la pinchan, y la doctora tiene razón, es muy leve, porque no parece hacerle nada a Jeannie, aunque después A. le dice que pudo dormir un poco entre contracciones.

61. De repente se sienta como un rayo. Está totalmente despierta y lúcida.

—Tienes que tocar ese timbre ya —dice—. Este bebé está naciendo.

62. Es claro que A. no le cree.

—Lo puedo sentir, puedo sentir la cabeza —dice. A. presiona el botón del timbre. Una enfermera aparece y revisa, y ahora todo está pasando demasiado pronto, nadie está listo. Salen por el pasillo, la enfermera empuja la silla. Jeannie se siente bien. Observa los corredores, todas las esquinas borrosas porque no tiene los lentes puestos. Espera que A. se acuerde de traerlos. Pasan junto a otra doctora.

63. —¿Me necesitan? —pregunta.

64. —Ah, no —contesta la enfermera jadeando—. Parto natural.

65. Jeannie se da cuenta de que esa mujer debió haber sido la anestesista.

—¿Qué? —dice, pero ya es demasiado tarde, ya llegaron a la habitación, con todas esas superficies brillantes, extraños aparatos tubulares como una película de ciencia ficción, y la enfermera le está pidiendo que se suba a la cama de parto. No hay nadie más en la habitación.

66. —Estás loca —dice Jeannie.

67. —No pujes —dice la enfermera.

68. —¿Qué? —dice Jeannie. Esto es absurdo. ¿Por qué tendría que esperar, por qué tendría que esperarlas el bebé si ellas se retrasan?

60. "It's a mild analgesic," the doctor says. "We wouldn't allow anything that would hurt the baby." Jeannie doesn't believe this. Nevertheless she is jabbed, and the doctor is right, it is very mild, because it doesn't seem to do a thing for Jeannie, though A. later tells her she has slept briefly between contractions.

61. Suddenly she sits bolt upright. She is wide awake and lucid. "You have to ring that bell right now," she says. "This baby is being born."

62. A. clearly doesn't believe her. "I can feel it, I can feel the head," she says. A. pushes the button for the call bell. A nurse appears and checks, and now everything is happening too soon, nobody is ready. They set off down the hall, the nurse wheeling. Jeannie feels fine. She watches the corridors, the edges of everything shadowy because she doesn't have her glasses on. She hopes A. will remember to bring them. They pass another doctor.

63. "Need me?" she asks.

64. "Oh no," the nurse answers breezily. "Natural childbirth."

65. Jeannie realizes that this woman must have been the anaesthetist. "What?" she says, but it's too late now, they are in the room itself, all those glossy surfaces, tubular strange apparatus like a science fiction movie, and the nurse is telling her to get onto the delivery table. No one else is in the room.

66. "You must be crazy," Jeannie says.

67. "Don't push," the nurse says.

68. "What do you mean?" Jeannie says. This is absurd. Why should she wait, why should the baby wait for them because they're late?

69. —Respira por la boca —dice la enfermera—. Jadea —y Jeannie por fin recuerda cómo. Cuando la contracción termina, usa el brazo de la enfermera como palanca y se lanza sobre la cama.

70. De algún lugar su doctora se materializa, ya en uniforme, pareciéndose más a Mary Poppins que nunca, y Jeannie le dice:

—¡Apuesto a que no esperabas verme tan pronto!

El bebé está naciendo cuando Jeannie dijo que nacería, aunque apenas tres días antes la doctora había dicho que tardaría al menos una semana más, lo que la hace sentir jubilosa y engreída. No era que hubiera sabido: le había creído a la doctora.

71. La cubren con un mantel verde, se están tardando demasiado, siente ganas de sacar al bebé ahora, antes de que estén listas. A. está ahí junto a su cabeza, envuelto en batas, gorros, máscaras. Olvidó los lentes.

—Puja ahora —dice la doctora. Jeannie aprieta con las manos, rechina los dientes, la cara, el cuerpo entero, un gruñido, una sonrisa feroz, el bebé es enorme, una piedra, una roca, sus huesos se dislocan, y, una vez, dos veces, la tercera vez, se abre como una jaula volteándose lentamente de adentro hacia afuera.

72. Una pausa; un gatito mojado se desliza entre sus piernas.

—¿Por qué no miras? —dice la doctora, pero Jeannie todavía tiene los ojos cerrados. Sin lentes, no habría podido ver nada de todas formas.

—¿Por qué no miras? —repite la doctora.

69. “Breathe through your mouth,” the nurse says. “Pant,” and Jeannie finally remembers how. When the contraction is over she uses the nurse’s arm as a lever and hauls herself across onto the table.
70. From somewhere her own doctor materializes, in her doctor suit already, looking even more like Mary Poppins than usual, and Jeannie says, “Bet you weren’t expecting to see me so soon!” The baby is being born when Jeannie said it would, though just three days ago the doctor said it would be at least another week, and this makes Jeannie feel jubilant and smug. Not that she knew, she’d believed the doctor.
71. She’s being covered with a green tablecloth, they are taking far too long, she feels like pushing the baby out now, before they are ready. A. is there by her head, swathed in robes, hats, masks. He has forgotten her glasses. “Push now,” the doctor says. Jeannie grips with her hands, grits her teeth, face, her whole body together, a snarl, a fierce smile, the baby is enormous, a stone, a boulder, her bones unlock, and, once, twice, the third time, she opens like a birdcage turning slowly inside out.
72. A pause; a wet kitten slithers between her legs. “Why don’t you look?” says the doctor, but Jeannie still has her eyes closed. No glasses, she couldn’t have seen a thing anyway. “Why don’t you look?” the doctor says again.

73. Jeannie abre los ojos. Puede ver a la bebé, que llevaron a su lado y que ya está perdiendo el alarmante color púrpura del nacimiento. Una buena bebé, piensa, diciéndolo justo como la vieja lo había dicho: un buen reloj, bien hecho, con sustancia. La bebé no está llorando; entorna los ojos en la nueva luz. El nacimiento no es algo que se le dio, ni lo ha tomado. Sólo fue algo que pasó para que pudieran saludarse así. La enfermera está enfilando cuentas para formar su nombre. Cuando la bebé está envuelta y acurrucada junto a ella, se queda dormida.

74. En cuanto a la visión, no tuvo ninguna. Jeannie no es consciente de ningún conocimiento especial; ya está olvidando cómo fue. Está cansada y tiene mucho frío; está temblando, y pide otra cobija. A. regresa al cuarto con ella; su ropa sigue ahí. Todo está tranquilo, la otra mujer ya no está gritando. Algo le pasó, Jeannie sabe. ¿Está muerta? ¿Murió el bebé? Tal vez es una de esas víctimas (y ¿cómo puede Jeannie misma estar segura todavía de que no estará entre ellas?) que entrará en depresión postparto y nunca saldrá de ahí.

—Ya ves, no había nada de qué asustarte —dice A. antes de irse, pero estaba equivocado.

75. A la mañana siguiente Jeannie despierta con la luz. Le prohibieron levantarse de la cama por primera vez sin la ayuda de una enfermera, pero decide hacerlo de todas formas (icampesina en el campo! ¡indígena en la trocha!). Todavía está funcionando a base de adrenalina; también está más débil de lo que pensaba, pero tiene muchas ganas de mirar por la ventana. Siente que ha estado adentro demasiado tiempo, quiere ver el sol salir. Estar despierta tan temprano siempre la hace sentir un poco irreal, un poco insustancial, como si fuera medio transparente, estuviera medio muerta.

76. (Fue a mí, después de todo, a quien se dio a luz; Jeannie la dio, yo soy el resultado. ¿Qué pensaría de mí? ¿Estaría satisfecha?)

73. Jeannie opens her eyes. She can see the baby, who has been wheeled up beside her and is fading already from the alarming birth purple. *A good baby*, she thinks, meaning it as the old woman did: *a good watch*, well-made, substantial. The baby isn't crying; she squints in the new light. Birth isn't something that has been given to her, nor has she taken it. It was just something that has happened so they could greet each other like this. The nurse is stringing beads for her name. When the baby is bundled and tucked beside Jeannie, she goes to sleep.

74. As for the vision, there wasn't one. Jeannie is conscious of no special knowledge; already she's forgetting what it was like. She's tired and very cold; she is shaking, and asks for another blanket. A. comes back to the room with her; her clothes are still there. Everything is quiet, the other woman is no longer screaming. Something has happened to her, Jeannie knows. Is she dead? Is the baby dead? Perhaps she is one of those casualties (and how can Jeannie herself be sure, yet, that she will not be among them) who will go into postpartum depression and never come out. "You see, there was nothing to be afraid of," A. says before he leaves, but he was wrong.

75. The next morning Jeannie wakes up when it's light. She's been warned about getting out of bed the first time without the help of a nurse, but she decides to do it anyway (peasant in the field! Indian on the portage!). She's still running on adrenalin; she's also weaker than she thought, but she wants very much to look out the window. She feels she's been inside too long, she wants to see the sun come up. Being awake this early always makes her feel a little unreal, a little insubstantial, as if she's partly transparent, partly dead.

76. (It was to me, after all, that the birth was given, Jeannie gave it, I am the result. What would she make of me? Would she be pleased?)

77. La ventana es de dos paneles con persianas venecianas emparedadas entre ellos; gira por medio de una perilla que hay a un lado. Jeannie nunca ha visto una ventana así antes. Cierra y abre las persianas varias veces. Después las deja abiertas y mira hacia afuera.
78. Lo único que puede ver desde la ventana es un edificio. Es un viejo edificio de piedra, pesado y victoriano, con un techo de cobre que se ha oxidado hasta volverse verde. Es sólido, duro, oscurecido por hollín; es adusto, plúmbeo. Pero mientras mira el edificio, tan viejo y de apariencia inmutable, ve que está hecho de agua. Agua, y otra sustancia tenue y gelatinosa. Una luz lo atraviesa desde atrás (el sol está saliendo), el edificio es tan delgado, tan frágil, que tiembla en el suave viento del amanecer. Jeannie se da cuenta de que si el edificio es así (un roce podría destruirlo, un temblor de la tierra, ¿por qué nadie se ha dado cuenta, lo ha protegido de accidentes?), entonces el resto del mundo debe ser así también, la tierra entera, las rocas, gente, árboles, todo necesita ser protegido, cuidado, atendido. La enormidad de la tarea la derrota; nunca estará a la altura, y ¿qué va a pasar entonces?
79. Jeannie oye pisadas en el pasillo afuera de su puerta. Cree que debe ser la otra mujer, en su abrigo a cuadros cafés y marrones, cargando su bolsa de papel, dejando el hospital ahora que su trabajo está terminado. Ha acompañado a Jeannie a salvo través de todo; ahora tiene que irse a cazar por las calles en busca de su próximo caso. Pero la puerta se abre, sólo es una enfermera, que llega justo a tiempo para atrapar a Jeannie mientras se hunde al suelo, deteniéndose de la orilla de la unidad de aire acondicionado. La enfermera la regaña por levantarse demasiado pronto.
80. Después de eso traen a la bebé, sólida, sustancial, envuelta como una manzana. Jeannie la examina, está completa y, en los días que siguen, un manto de palabras cubre a Jeannie de palabras nuevas, su cabello se oscurece lentamente, deja de ser lo que era y es reemplazada, poco a poco, por alguien más.

77. The window is two panes with a Venetian blind sandwiched between them; it turns by a knob at the side. Jeannie has never seen a window like this before. She closes and opens the blind several times. Then she leaves it open and looks out.
78. All she can see from the window is a building. It's an old stone building, heavy and Victorian, with a copper roof oxidized to green. It's solid, hard, darkened by soot, dour, leaden. But as she looks at this building, so old and seemingly immutable, she sees that it's made of water. Water, and some tenuous jellylike substance. Light flows through it from behind (the sun is coming up), the building is so thin, so fragile, that it quivers in the slight dawn wind. Jeannie sees that if the building is this way (a touch could destroy it, a ripple of the earth, why has no one noticed, guarded it against accidents?) then the rest of the world must be like this too, the entire earth, the rocks, people, trees, everything needs to be protected, cared for, tended. The enormity of this task defeats her; she will never be up to it, and what will happen then?
79. Jeannie hears footsteps in the hall outside her door. She thinks it must be the other woman, in her brown and maroon checked coat, carrying her paper bag, leaving the hospital now that her job is done. She has seen Jeannie safely through, she must go now to hunt through the streets of the city for her next case. But the door opens, it's only a nurse, who is just in time to catch Jeannie as she sinks to the floor, holding on to the edge of the air-conditioning unit. The nurse scolds her for getting up too soon.
80. After that the baby is carried in, solid, substantial, packed together like an apple. Jeannie examines her, she is complete, and in the days that follow Jeannie herself becomes drifted over with new words, her hair slowly darkens, she ceases to be what she was and is replaced, gradually, by someone else.



## 5. Conclusiones

Decidí traducir este cuento porque presentaba un problema desafiante por resolver. *To give birth* simplemente no existe en español. Una palabra con la polisemia de *deliver*, tampoco. Son palabras únicas, inherentemente ligadas a la obra literaria y a la lengua inglesa. ¿Cómo trasponer algo que critica precisamente lo que se transforma durante el acto de traducción: la lengua fuente? Me propuse evitar que se perdiera la voz de una mujer canadiense, pero al mismo tiempo quería que la voz de una traductora mexicana fuera audible. Me propuse que el lector pudiera sentirse identificado y, a la vez, mirar hacia el otro lado de la reja y entender. Probé diferentes estrategias para los primeros párrafos que fui descartando por diferentes razones. Una fue incomprendible; otra, demasiado explicativa; otra sobrescribía. Indecisa, entendí que no tenía que decidir entre una u otra, sino que podía hacerlo todo junto: explicar cuasi sobrescribiendo y añadir después mi versión de una traducción literal (que quedó “O *deliver* (entrega, liberación), como se dice en inglés [...]).

La estrategia, conciliadora, pero poco conservadora, me llevó a añadir la nota preliminar, que me brindó la oportunidad de hacer mi intervención más visible y también más digerible. Al mismo tiempo, considero que, en términos académicos y de reflexión teórica, el uso de estas notas preliminares o de paratextos semejantes que contengan (una pista sobre) el criterio principal de traducción podría ser útil para la crítica y valoración de traducciones, en tanto que conduciría a la acumulación paulatina de un corpus interesante. Si estas traducciones y sus paratextos explicativos se publicaran, además, en foros de lectura, los lectores podrían comentar acerca de sus propias experiencias. Esto no sólo brindaría una cantidad de datos considerable para analizar (y quizá hasta para aventurarnos a definir conceptos como el “efecto” de un texto con mayor precisión), sino que también visibilizaría las múltiples dimensiones y posibilidades de la traducción, agrandando el concepto de esta

actividad en las mentes de las personas que nos leen y provocando, con suerte, un cambio positivo en términos de la estima que se tiene a la labor.

No obstante, dejando de lado la propia forma del texto y sus posibilidades, llegado este punto hace falta examinar el proceso y sus resultados: ¿la propuesta tuvo fundamentos adecuados? ¿Los resultados son los anticipados? Es decir, ¿se logró lo que se planteó al principio? ¿La traducción reproduce realmente las funciones del cuento que escribió Atwood? ¿Hubo cambios en el protocolo o consecuencias en forma de funciones no previstas ni intencionadas? En las traducciones literarias, igual que en las obras que las preceden, las evaluaciones son complicadas por la subjetividad que existe en todo producto artístico. Sin embargo, en los casos en que los criterios de traducción son públicos, como mencioné antes, existe la posibilidad de efectuar una evaluación más objetiva de los resultados, mediante preguntas como las anteriores.

Hay, por supuesto, diversas propuestas para evaluar una traducción con criterios que van desde el cumplimiento de las reglas ortográficas y gramaticales de la lengua (con sus respectivas desviaciones fundamentadas) hasta la (más subjetiva) evaluación de la medida en que la traducción cumple con las características generales que el lector espera de una traducción y que lo llevarán a preferir una solución sobre la otra. El análisis literario que realicé al inicio del proyecto estuvo dirigido a una detección relativamente objetiva de las funciones y de los problemas que presentaría su traducción. Por lo que veo, el edificio que construí sobre esas bases se mantiene en pie, pero mi opinión podría estar viciada. Soy, después de todo, su autora, su creadora, su madre.

Por lo anterior, me remito a mis propias palabras. Dije que el texto debe reproducir las funciones, y destacué sobre todo tres. En primer lugar, la autora busca, en este cuento y en el grueso de su obra, plasmar diferentes aspectos de su nación: Canadá. De ello se derivaron principalmente dos decisiones: conservar los nombres de los lugares y conservar las reflexiones acerca de la lengua inglesa. Ambas se pusieron en práctica y, si bien es posible

que provoquen algo de extrañamiento, Canadá sigue presente y su lengua también. En segundo lugar, hablé del cuento como obra posmoderna, análisis que me llevó a tomar la decisión de reproducir, en lugar de corregir, las partes de la obra que contienen desviaciones gramaticales en el sentido más estricto (como la falta de verbo en “And thus language, muttering in it’s archaic tongues of something, yet another thing that needs to be re-named” (2), además del innecesario guion que, a mi parecer, tiene fines enfáticos). Examiné el texto en busca de anomalías y analicé algunas de sus características de estilo, como el tono y el registro, que reproduce de manera conversacional y coloquial, respectivamente, conservando la fragmentación y los géneros literarios que presenta. En tercer lugar, mencioné el carácter político de la obra y la identifiqué como parte de la segunda ola feminista que se dio en el país. En México vivimos un momento crucial en este sentido, con feminicidios por todas partes, inequidad laboral y una falta de atención médica suficiente que aún en el siglo XXI, en medio de la compra de lotes de tierra en la luna y en Marte, sigue dando cuenta de elevadas cifras de mortalidad de madres y recién nacidos. A pesar de ello, es innegable que hemos avanzado como sociedad, y este trabajo, junto con lo que me hizo pensar, entender y preguntar, representa un granito de arena más. Mediante la expansión y complementación del texto, la traducción buscó centrar la atención de quien lee de manera deliberada en la denominación y concepción del parto, no sólo como lo entienden la lengua y la cultura canadienses, sino, ahora sí, también como se concibe en nuestra propia cultura mexicana.

En conclusión, cada función identificada obtuvo una propuesta de solución que se puso en práctica, con el fin de producir una traducción fundamentada y congruente con los entornos geográficos, sociales y políticos tanto del texto origen como del texto meta, lo que resultó en una traducción que cumplió con los objetivos establecidos.



## 6. Bibliografía

- Atwood, Margaret. «"Giving Birth".» Atwood, Margaret. *Dancing Girls and other stories*. Toronto: McClellan & Stewart, 1998. 256.
- Atwood, Margaret. *Good Bones*. 2°. Toronto: McClelland & Stewart, 1997.
- Atwood, Margaret. *Second Words: Selected Critical Prose 1960-1982*. Toronto: House of Anansi, 2011.
- Atwood, Margaret. *Surfacing*. Toronto: McClelland & Stewart, 1972, ed. 2010. Ebook.
- Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. Nueva York: Hill and Wang, 1968.
- Benjamin, Walter. «Die Aufgabe des Übersetzers.» *Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers*. Heidelberg: Richard Wissbach, 1923. vii-xvii.
- Berman, Antoine. «La traduction comme épreuve de l'étranger.» *Texte: revue de critique et de théorie littéraire* 4. Traducido por Ángel, Claudia y Pulido, Martha. (1985): 67-82.
- Bibliography*. s.f. VJBauer @ 2BDrawn, LLC. Web. 5 de octubre de 2016. <<http://margaretatwood.ca/full-bibliography-2/>>.
- Chamberlain, Lori. «Gender and the Metaphorics of Translation.» *Signs* 13.3 (1988): 454-472.
- Grice, H. Paul. *Studies in the Way of Words*. London: Harvard University Press, 1991.
- Harper, Douglas. *Effete (adj.)*. 2017. Web. 13 de Junio de 2017. <<http://www.etymonline.com/index.php?term=effete>>.
- Holden, Todd. «Resignification and Cultural Re-Production in Japanese Television Commercials.» *M/C Journal* 4.2 (2001): n.p. Web. 22 de 10 de 2016. <<http://journal.media-culture.org.au/0104/japtele.php>>.

- Howells, Coral Ann, ed. *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Hutcheon, Linda. «Process, Product, and Politics: The Postmodernism of Margaret Atwood.» *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1988. 138-159.
- Jakobson, Roman. «On Linguistic Aspects of Translation.» *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. Taylor & Francis e-Library, 2004. 113-118.
- Katsavos, Anna. «A Conversation with Angela Carter.» *The Review of Contemporary Fiction* Fall de 1994. Web. 10 de 11 de 2016. <<http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-angela-carter-by-anna-katsavos/>>.
- Kramarae, Cheri y Dale Spender, *Routledge International Encyclopedia of Women: Global Women's Issues and Knowledge*. Nueva York y Londres: Routledge, 2004.
- López Guix, Juan Gabriel y Jacqueline Minett Wilkinson. *Manual de traducción Inglés / Castellano; Teoría y práctica*. España: Editorial Gedisa, 1997.
- Murray, Jennifer. «Love and Anxiety in the Early Postmodern World of Margaret Atwood's Dancing Girls.» *E-rea: revue électronique d'études sur le monde anglophone* 8.1 (2010).
- National Abortion Federation. *Legal Abortion in Canada*. 2016. Web. 2 de marzo de 2017. <<http://www.nafcanada.org/legal-abortion-ca.html>>.
- Nida, Eugene. «Principles of Correspondence.» *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. Nueva York: Routledge, 2004. 127-140. Ebook.
- Nischik, Reingard M. "Margaret Atwood's short stories and shorter fictions." *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Ed. Coral Ann Howells. New York: Cambridge University Press, 2006.

- Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. 2da. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2005.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1998.
- Pym, Anthony. *Teorías contemporáneas de la traducción*. Traducido por Jiménez, Noelia; Figueroa, Maia; Torres, Esther y Quejido, Marta. Tarragona: Intercultural Studies Group, 2016.
- Sardin, Pascale. «Creation and Procreation in Margaret Atwood's 'Giving Birth': A Narrative of Doubles.» *Women's Literary Creativity and the Female Body*. Nueva York: Palgrave, Macmillan, 2007. 163-174.
- Slettedahl Macpherson, Heidi. *The Cambridge Introduction to Margaret Atwood*. Nueva York: Cambridge University Press, 2010.
- Snell-Hornby, Mary. *The Turns of Translation: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* John Benjamins Publishing Company, 2006.
- Tymoczko, Maria. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Nueva York: Routledge, 2010.
- UNICEF. *Unicef data*. febrero de 2017. Web. 6 de marzo de 2017. <<http://data.unicef.org/topic/maternal-health/maternal-mortality/#>>.
- Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Nueva York: Routledge, 1998.
- Venuti, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. Taylor & Francis e-Library, 2004.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A history of translation*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995.

Vermeer, Hans J. «Skopos and Commission in Translational Action.» *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. Trad. Andrew Chesterman. Nueva York: Routledge, 2004. 221-232.

von Flotow, Luise. «Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories.» *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 4.2 (1991): 69–84.

## **Agradecimientos**

Gracias a mi mamá, a mi hermana y a mi hermano, por escucharme siempre y por sus inagotables palabras de aliento durante todo el proceso. Gracias a mi papá, quien además de soportarme y darme ánimos se dio a la tarea de leer todo el trabajo y enviármelo devuelta con comentarios.

Gracias a mis amigos, Karla, Alejandro, Laura y Angelvs, por su apoyo emocional cuando mis miedos me hacían querer tirar la toalla.

Gracias a todos mis profesores, sobre todo a Ariadna Molinari, Aurora Piñeiro, Claudia Lucotti, Emiliano Gutiérrez, Emma Barreiro, Gabriel Linares, Julia Constantino y Nair Anaya, quienes me enseñaron y corrigieron pacientemente un ensayo tras otro hasta llegar hasta aquí.

Gracias especiales a mi asesor, Juan Carlos Calvillo, quien, además de enseñarme el amor por la poesía y el cuento (¡y a leer!), me ayudó a resolver todas mis dudas con cuidado y dedicación.

Gracias eternas a la UNAM, por acogerme tan amorosamente durante tantos años.

Por guiarme, por compartirme gustos y pasiones, por enseñarme a pensar, a cuestionar, a hablar con fundamentos y a darle más sentido y estructura a mis pensamientos enredados: gracias a todos.