

La autobiografía femenina como mecanismo de traducción de la vida fingida

M^a José Conde Guerri
Univ. de León

A pesar de los esfuerzos de George D. Painter en su estudio sobre Marcel Proust¹ nunca se ha podido saber la identidad de la misteriosa dama, capital en la evolución de *A la búsqueda del tiempo perdido*. Como tampoco se ha llegado a descubrir quién fue el amor secreto de Bécquer más allá de la celda simbólica del poeta. Claro que ante estas afirmaciones se puede objetar que hablamos de textos no pertenecientes al género autobiográfico. Sin embargo he citado expresamente a dos autores en los que la ficcionalidad narrativa se alimenta de vivencias personales, impostándolas bajo un personaje ficticio. Y que, en un sentido inverso, es la criatura literaria la que aporta entidad al autor, completo anónimo sin ella.

Como estos ejemplos hay muchísimos en la historia de la literatura, produciéndose una particular concomitancia entre la autobiografía y la novela. Cito sólo dos casos más. *Automoribundia* de Ramón Gómez de la Serna, escrita con la técnica de la ficción dentro de la ficción, del escritor que se despidió de sí mismo como persona literaria; y por el contrario *Troteras y danzaderas* de Ramón Pérez de Ayala. Una novela que es en

1. Marcel Proust (1972), *Biografía: 1871-1922*. Madrid: Alianza. II vols.

realidad la biografía de una época —la de la Generación del 14—, de un hombre, y no en vano fue definida por su autor como "novela reportaje"².

Pues bien, este doble proceso comúnmente aceptado por la crítica literaria plantea sus problemas cuando la que escribe es una mujer. ¿Qué pasa entonces con la transcripción, exacta o fingida, de sus vivencias?

Prescindiendo por el momento de cualquier referencia ideológica aceptemos que el hecho de ser mujer complica la actividad literaria. En la mente de todos permanece esa larga lista de historias de mujeres de los siglos XVIII y XIX tan publicitada hoy desde los medios de comunicación. Mujeres que escriben en la oscuridad y que en consecuencia firman como hombres: George Sand, George Elliot, Fernán Caballero... El pseudónimo se convierte así en el primer mecanismo de estrategia literaria femenina al transmutarse en un "otro" para expresarse con libertad. Cecilia Böhl de Fäber, alias "Fernán Caballero", lo diría al redactar *La Gaviota*: "En Madrid nadie me conoce aunque siempre repetí que al saber que era mujer el autor, perdía la novela no sólo mérito y prestigio sino la fuerza moral de sus buenas y religiosas ideas. He ahí las ventajas de mi incógnito. Si se hubiese dicho que era una señora nadie lo lee"³.

Obviamente Böhl de Fäber traduce mal sus sentimientos y dónde cita "ventajas" debería hablar de "miedo a la sociedad" porque no olvidemos que en estos ejemplos femeninos el resorte del pseudónimo nace del impulso autobiográfico contenido y censurado. Quizás por ello sería necesaria una ampliación de las tesis de Philippe Lejeune al afirmar en "El pacto autobiográfico" que "el pseudónimo es el desdoblamiento de un nombre que no cambia la identidad"⁴. Aquí sí existe el deseo de un autor fingido y como tal sentimiento el pseudónimo en la mujer debería entrar en la historia de la traducción, explorando las variantes del texto original según los diversos entornos socioculturales de cada lengua.

Sentimiento éste de prevención ante la sociedad en parte muy justificado ya que las autoras decimonónicas debieron percibir que con el tiempo existiría una tendencia a leer las novelas femeninas, sobre todo las del siglo XIX, bajo una perspectiva psicoanalítica. Este sistema de

2. Vid. al respecto AA. VV. (1982), *L'autobiographie en Espagne*. Université de Provence.

3. Introducción a *La Gaviota*, ed. Carmen Bravo Villasante. Madrid: Castalia, 1984.

4. "La autobiografía y sus problemas teóricos". Barcelona: Anthropos, 1992, pp. 47-61.

análisis ha dado excelentes resultados en muchas de las autoras de la Vanguardia europea, pensamos en Djuna Barnes y en Virginia Woolf⁵, y en otras más contemporáneas como Sylvia Plath. También las hermanas Brontë, traducidísima hoy su producción, han sido objetivo fundamental de tales estudios y sus narraciones se presentan como el espejo simbólico que ellas tenían de sí mismas y de las masculina sociedad que las rodeaba. De modo que el personaje de "la loca" en *Jane Eyre* de Charlotte Brontë sería un reflejo de las desorientaciones de la autora ante la sociedad y el mundo del varón, y textualmente "una advertencia a la pasión insensata" según la profesora Lyndall Gordon⁶. Gordon se apoya en un párrafo concreto del texto original que invoca al raciocinio y que posteriormente en sucesivas adaptaciones y traducciones la autora cambiaría por otro más sentimental. Pero el auténtico era: "Si él estaba subyugado, también lo estaba yo y por un poder extraño e irresistible"⁷. Aceptando en este punto la interpretación de Susan Gubar y Sandra Gilbert según la cual la figura de Bertha Rochester cumple la función de "alter ego" de Jane⁸, en plena concordancia así con la visión que ofrece Jean Rhys en *Ancho mar de los Sargazos*⁹, resultaría sugerente a efectos críticos hacer coincidir esta tesis con la norma de la tradición literaria pues ya es sabido que desde la novela gótica de fin del XVIII al relato naturalista, pasando por el folletín ya sea en Xavier de Montepin o en Wenceslao Ayguals de Izco, siempre tiene que haber una loca –preferentemente pirómana– que ponga en ruinas y haga caer la casa Usher del melodrama como bien han señalado sus correlatos fílmicos.

En todo caso vemos que con ello la novela autobiográfica se convierte en una poderosa arma femenina para manifestar la auténtica realidad de sus vidas. El mecanismo de alteridad de "un otro yo" es el instrumento mediante el que conocemos vivencias que de otro modo hubieran permanecido ocultas. De ahí el triunfo del "bildünsroman", de la llamada

-
5. Vid. Luisa Fernanda Rodríguez Palomero, "Virginia Woolf y su traducción: los Diarios" (en prensa).
 6. *Charlotte Brontë*. Barcelona: Tusquets, 1995, p. 166.
 7. *Ibidem*.
 8. *The Madwoman in the Attic. The woman writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale: University Press, 1979.
 9. Vid. al respecto Isabel Carrera Suárez y M^a Socorro Suárez Lafuente (coords.) (1994), *Como mujeres, leyendo a escritoras del siglo XIX y XX*. Principado de Asturias: Consejería de Educación y Cultura; en especial Isabel Carrera Suárez, "La locura heredada: *Ancho mar de los Sargazos* de Jean Rhys", pp. 11-116.

"novela de formación" en la literatura firmada por mujeres una vez dispuestas a salir del anonimato. Démonos cuenta que, por ejemplo en España, no es casualidad que cuando empieza el despegue de la narrativa de posguerra, abundan numerosas obras que responden a este esquema: *Nada* de Carmen Laforet en 1944, *Nosotros, los Rivero* de Dolores Medio en 1952, *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité en 1957 o *Primera memoria* de Ana María Matute en 1959. Ciertamente son novelas de un realismo primario adscritas todavía a la primera etapa de la novela de formación en las que el fondo histórico, el contexto real, es el auténtico protagonista. Pero siempre en todas ellas, a modo de intrahistoria unamuniana, existe un personaje —un niño o un adolescente, o sea la escritora— que proyecta su particular visión del entorno. Faltarán muy pocos años para que en la década de los setenta se produzca la auténtica eclosión de la novela femenina autobiográfica en España. Si en el siglo anterior el deseo de una autora era parecer un varón incluso en la firma, y los primeros balbuceos decimonónicos de las escritoras iba acompañados por un miedoso impulso de distanciamiento crítico entre lo que se contaba y lo que se había vivido, ahora por el contrario la narración debe constituir un retrato de la propia existencia. *Lo color més blau* de María Aurelia Company en 1982, *Julia y Walter ¿por qué te fuíste?* de Ana María Moix en 1970 y 1973, *Un ha árbore, un adeus* de Marina Mayoral en 1988, *Luz de la memoria* de Lourdes Ortiz en 1976, *Palabra de mujer* de Carme Riera en 1980, *Mirall trencat* de Mercé Rodoreda en 1974, *Ramona, adéu* de Monserrat Roig en 1972 y *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets en 1978 —entre otras— comparten una serie de características comunes¹⁰. Así destaca la aparición de argumentos extraídos de su propia vida, insistiendo en una dolorosa identificación sexual como en Tusquets o Moix; la narración en primera persona o en una tercera masculina tras la que figura la escritora como hace Lourdes Ortiz en *Luz de la memoria*; y una ruptura espacio-temporal que en un continuo juego de yuxtaposiciones marca el

10. Vid. entre otros: *Reading for difference: Feminist perspectives on women novelists of contemporary Spain*, *Anales de Literatura*, vol. 12, 1987; Birutė Ciplijauskaitė (1988), *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos; Geraldine C. Nichols (1989), *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature; y Toril Moi (1995), *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.

monólogo interior de la novelista, técnica seguida por Montserrat Roig en *Ramona, adéu* a través de tres generaciones de mujeres.

Si han atendido a los títulos habrán percibido además otra característica común. El empleo en todas ellas de la lengua materna —catalán, gallego— para relatar sus experiencias autobiográficas, empleo que se abandonará en ocasiones en aras de una mayor comercialidad¹¹. De tal modo que en historia de la traducción es de sumo interés cotejar el texto original de las obras con el de sus posteriores versiones al castellano. Un proceso que, obligatorio es decirlo, confinó a ciertas escritoras a una pequeña área de difusión. Mercedes Rodoreda y Montserrat Roig son los dos ejemplos más destacados. *Mirall trencat* aparece en 1974 en Ediciones B—Club Editor y no se tradujo hasta 1978 en Seix-Barral como *Espejo roto*, *El carrer de les Camelies* (Ediciones B—Club des Novelistes, 1966) no surgió hasta 1970 como *La calle de las Camelias* traducida por José Batlló en Bruguera, y la famosa *Plaza del Diamante* esperaría de 1962 a 1965 a ser traducida en Edhasa por uno de los transcriptoros favoritos de las escritoras catalanas: Enrique Sordo. Por su parte Montserrat Roig experimentó el mismo proceso. *Ramona, adíós* se editaba en 1980 en Argos—Vergara con traducción de Joaquín Sempere cuando la fecha inicial era de 1972 y *Molta roba i poc sabó* (1971) sería traducido en 1981 por Mercedes Nogués en Argos—Vergara como *Aprendizaje sentimental*. Insisto en que los traductores son magníficos pero ello no excusa que no pase desapercibida la diferencia de estilos dictada por las distintas retóricas catalana y castellana. Algo que subrayó Geraldine Cleary Nichols al comparar la "prosa lacónica" de Rodoreda en *Aloma* (1936) con la "excesiva" de Laforet en *La isla y los demonios* (1952)¹².

El tema es controvertido pero habrá que zanjar la cuestión reivindicando al modo de Rosalía de Castro la lengua materna como medio principal para expresar la introspección porque si algo es cierto en la novela autobiográfica femenina es que ellas, las autoras, no mienten. El lado inverso lo constituyen los libros de memorias. Ya decía Isadora Duncan

11. Vid. el estudio realizado por Valeriano Bozal (1969), "La edición en España. Notas para su historia". *Cuadernos para el diálogo*, 14, pp. 85-93.

12. "Sex, the single girl, and other mésalliances in Rodoreda and Laforet" en *Reading for difference: Feminist perspectives...*, pp. 123-140.

—debe ser cierto porque en las tres ediciones que he manejado¹³ la frase es exacta— que "ninguna mujer ha dicho toda la verdad de su vida. Los grandes momentos de gozo o de tristeza quedan en silencio", y también afirmaba Antonio Machado, tal vez pensando en la particular versión hecha por la amada Guiomar de sus cartas eróticas que "lo mejor de la historia se pierde en el secreto de nuestras vidas"¹⁴.

Si en la novela autobiográfica femenina se trasluce la realidad, en cambio las memorias, cartas y diarios femeninos constituyen el vivo ejemplo de la verdad fingida. Por ello son tan fáciles de traducir y tienen en ocasiones tan poco interés, debido a la extraña correspondencia que existe entre los datos de la vida real, la imagen que su protagonista ofrece de ella y el ángulo de perspectiva que adopta el traductor. Como pueden observar estamos volviendo de nuevo al viejo problema de la recepción cultural y sociológica que se apuntó con el pseudónimo y que abarca los tres eslabones básicos de la cadena de traducción: texto—transmisor recodificador—contexto de época.

Resulta obvio que en este panorama de las memorias existen distintos grados de validez literaria. En primer lugar en la lista de ventas figuran las autobiografías de actrices o personajes de relevancia social con las que la traducción se porta muy bien, indudablemente porque debido a su carácter protagónico las autoras se encargaron en el texto original de moldear los límites de una fantasía favorecedora. Así se puede certificar que las biografías de la actriz escritora "Colette" y de Sarah Bernhardt —escogidas dos existencias bastante turbulentas— transcriben los mismos datos en su versión original francesa y en la castellana¹⁵. En otras ocasiones el traductor mejora el material primitivo dotándolo de una literariedad de la que antes carecía. Las editoriales Circe, especializada en temas femeninos, y Paidós son maestras en ello, y así se ha conseguido transformar las memorias de Lou Andreas Salomé: *Mirada retrospectiva*, largamente esperada desde su primera versión alemana en

13. *Mi vida*. Barcelona: Debate, 1987; Maurice Lever (1989), *Isadora*. Barcelona: Circe (traducido por Joan Vinyoli / Michèle Pendax); Barcelona: Salvat, 1995.

14. En *Cartas a Pilar*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994.

15. Herbert Lottman (1992), *Colette*. Barcelona: Circe (traducido por Claudio López de Lamadrid); Arthur Gold y Robert Fizdale (1993), *La divina Sarah*. Barcelona: Paidós (traducido por Javier Ruiz Calderón).

1951, publicada en Alianza Editorial en 1980¹⁶, y que decepcionan porque el personaje daba más de sí, en un atractivo puzzle de sus cartas, sus diarios y la recreación histórica, dirigido en 1962 por H. F. Peters y publicado en España en 1995 con traducción de Ana María de la Fuente en Paidós¹⁷. O también elevar un figura relativamente desconocida y dotada de una prosa coloquial e incluso ordinaria como Fanny Stevenson a una dignificación artística gracias a Alexandra Lapierre en 1993 y a la traducción de su biografía por Mauro Armiño en 1996 en Plaza & Janés¹⁸.

Un segundo caso lo constituyen las autoras que "traducen" sibilinamente su existencia, no con un sentido de fingimiento favorecedor como las anteriores, sino con evidente perjuicio para la reconstrucción literaria posterior. Ignoro sus consecuencias en la literatura inglesa o francesa pero voy a citarles dos casos de peligrosa autotraducción en el ámbito español. Volvemos a una actriz, Margarita Xirgú, año 1926, cuando intenta triunfar en el teatro Federico García Lorca de quien la Xirgú después se declararía primera defensora. Sin embargo en sus notas autobiográficas ella reconoce haber tenido problemas con un texto de Lorca *Mariana Pineda* a causa de la desidia del dramaturgo Eduardo Marquina¹⁹. ¿Era un problema entre autores competidores o más bien la justificación dada a posteriori por la actriz a su negativa de alterar la línea tradicional del teatro poético español manteniendo a Marquina e ignorando la renovación tal vez antipopular de Lorca? Una cuestión no tan baladí pues implica a directores de escena, al gusto del público y al nunca solucionado debate del teatro modernista/teatro poético de la literatura española del siglo XX respecto a Europa.

A Pilar de Valderrama le costó mucho, hasta 1981, reconocer que ella era la Guiomar de los versos de Antonio Machado. Tanto que resulta un doloroso ejercicio de transcripción, y en el caso del crítico Giancarlo Depretis de traducción, ejecutar el cotejo entre la autobiografía de Pilar de Valderrama: *Sí, soy Guiomar*²⁰ y las *Cartas a Pilar*²¹ de Antonio

16. Ed. original al cuidado de Ernst Pfeiffer. Traducción de Alejandro Nenegas.

17. *Lou Andreas-Salomé. Mi hermana, mi esposa.*

18. *Fanny Stevenson. Entre la pasión y la libertad.*

19. Antonina Rodrigo (1994), *Margarita Xirgú*. Barcelona: Círculo de Lectores.

20. Barcelona: Plaza & Janés.

21. El estudio introductorio de Giancarlo Depretis aclara algunas de estas alteraciones. Vid. pp. 11-55.

Machado. Lógicamente el texto de las cartas debería ser idéntico en ambos libros pero si antes Margarita Xirgú fingía su vida en nombre del prestigio literario, ahora Valderrama lo hará en nombre de la moral, provocando una auténtica confusión de fechas y párrafos textuales.

Un tercer grupo lo forman las memorias o conjunto de cartas acompañados de una introducción erudita en su edición crítica, sistema que aligera la densidad emotiva de lo escrito por la autora, dotándola de perspectiva. En esta línea sugiero la comparación entre las obras de María de la O Lejárraga: *Gregorio y yo*²², una diatriba encolerizada contra su marido Gregorio Martínez Sierra que la explotaba literariamente y *Una mujer por los caminos de España*²³, también autobiográfica pero donde la mano transcriptor de la profesora Alda Blanco serena ciertos aspectos conflictivos.

Ya dentro de los márgenes estrictos de la traducción, las mejores autobiografías femeninas se encuentran en la editorial Grijalbo Mondadori, Colección El Espejo de Tinta. Las beneficia además el hecho de que su directora Laura Freixas está particularmente interesada por los aspectos de introspección autobiográfica –recordemos su obra *Madres e hijas*– y este interés redundo en una mayor literariedad en la presentación de los textos. Me refiero a que tales textos no son presentados de una forma lineal sino que con un marcado carácter narrativo se estructuran ofreciendo distintas perspectivas de un mismo hecho. Es el caso de las *Cartas* de Jane Bowles²⁴ o de *Cartas de amor y guerra* de Scott y Zelda Fitzgerald²⁵. Aunque indudablemente en esta línea el ejemplo mejor lo constituye *Cartas poéticas e íntimas* de Emily Dickinson que han aparecido incomprensiblemente tarde, este año a cargo de Margarita Arganzaz²⁶.

Resumiendo, en el mundo literario femenino existen tres vías de empleo del sentimiento autobiográfico como mecanismo de traducción de la vida fingida:

22. Méjico, Gandesa, 1953.

23. Castalia, Biblioteca de Escritoras, 1989.

24. 1991. Introducción y notas de Millicent Dillon.

25. 1994. Traducción de Ángela Pérez.

26. 1996. Traducción, introducción y notas de Margarita Ardanaz.

- 1) El empleo del pseudónimo masculino.
- 2) La novela autobiográfica como resorte de ficcionalidad de lo real.
- 3) Las memorias como resorte aparentemente verosímil de lo ficticio.

Todo un particular juego de espejos literarios en manos femeninas lo cual, si se permite el coloquialismo anecdótico, no quiere decir que los hombres mientan menos sino que "traducen mejor" y por eso, con ellos, las editoriales venderán más.