



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Translingüismo y (auto)traducción en la obra de Jhumpa Lahiri: la búsqueda de un tercer espacio

Stephania Ballén Vargas

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2023

Translingüismo y (auto)traducción en la obra de Jhumpa Lahiri: la búsqueda de un tercer espacio

Stephania Ballén Vargas

Trabajo final de maestría presentado como requisito parcial para optar al título de:

Magíster en Estudios Literarios

Directora:

Patricia Simonson

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2023

Lengua-madre que nos deja en un silencio huérfano; despaisados, afásicos.

Sandra Lorenzano, *Saudades*

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.



Stephania Ballén Vargas

Fecha 02/08/2023

Agradecimientos

A mis padres, por su apoyo incondicional.

A Pablo, por *ser y estar*.

A Simona, por su compañía.

Agradezco inmensamente a la profesora Patricia Simonson porque con su lectura aguda me guió y me ayudó a escoger siempre la palabra precisa.

Resumen

Translingüismo y (auto)traducción en la obra de Jhumpa Lahiri: la búsqueda de un tercer espacio

En esta investigación se explora la obra de Jhumpa Lahiri y se plantea la creación de un tercer espacio desde el cual se puede entender su proyecto literario más allá de las etiquetas “escritora de la diáspora india” o “escritora universal” y donde es posible ver las conexiones entre su escritura en inglés y en italiano. La propuesta de un tercer espacio es una ampliación del planteamiento de Karen Cardozo en “Mediating the Particular and the General: Ethnicity and Intertextuality in Jhumpa Lahiri’s *Oeuvre*” (2012). El trabajo consta de tres momentos: primero, la identificación del interés de Lahiri por la interpretación, el translingüismo y la intertextualidad en su obra escrita en inglés (semillas y preparación del suelo); segundo, el análisis de *Dove mi trovo*, su primera novela escrita en italiano, a fin de identificar cómo se transforma su narrativa luego de su proceso translingüe (la apertura del tercer espacio) y finalmente, el análisis sobre cómo la traducción y la autotraducción hacen de Lahiri un ser híbrido (la consolidación del tercer espacio). Esta reflexión se inscribe dentro de los estudios del translingüismo literario propuestos por Steven G. Kellman y es un paso hacia la desnaturalización del paradigma monolingüe en el cual una lengua/patria es la única fuente de identidad de un escritor.

Palabras clave: Jhumpa Lahiri, translingüismo, exofonía, traducción, autotraducción, lengua materna

Abstract

Translingualism and (Self)Translation in the Works of Jhumpa Lahiri: Seeking a Third Space

This research explores the work of Jhumpa Lahiri and proposes the creation of a third space from which her literary project can be understood beyond the labels "writer from the Hindu diaspora" or "universal writer" and where it is possible to see the connections between her writing in English and Italian. The proposal for a third space is an extension of Karen Cardozo's approach in "Mediating the Particular and the General: Ethnicity and Intertextuality in Jhumpa Lahiri's *Oeuvre*" (2012). The work consists of three moments: first, the identification of Lahiri's interest in interpretation, translingualism and intertextuality in her work written in English (seeds and soil preparation); second, the analysis of *Dove mi trovo*, her first novel written in Italian, in order to identify how her narrative is transformed after her translingual process (the opening of the third space) and finally, the analysis of how translation and self-translation turn Lahiri into a hybrid individual (the consolidation of the third space). This reflection is part of the studies on literary translingualism proposed by Steven G. Kellman, and it is a step towards denaturalizing the monolingual paradigm in which a language/homeland is the only source of a writer's identity.

Keywords: Jhumpa Lahiri, translingualism, exophony, translation, self-translation, mother tongue

Tabla de contenidos

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	13
SEMILLAS Y PREPARACIÓN DEL SUELO	13
¿INTÉRPRETE?	14
TRANSLINGÜES Y ERRANTES	17
INTERTEXTOS	24
CAPÍTULO II.....	31
EL INJERTO DE LAUREL.....	31
MÁS ALLÁ DE LA LENGUA MADRE Y DEL PARADIGMA MONOLINGÜE.....	45
CAPÍTULO III	49
LA HIJA DE ECO Y NARCISO	49
TRADUCCIÓN, TRANSFORMACIÓN	51
<i>TRADUTTRICE, LETTRICE</i>	54
AUTOTRADUCCIÓN, AUTOCIRUGÍA	58
CONCLUSIONES	66
BIBLIOGRAFÍA	71

Introducción

El primer acercamiento que tuve a la obra de Jhumpa Lahiri se dio gracias a una búsqueda en la sección de novedades de una librería en Bogotá. Era el año 2019 y la novela *Donde me encuentro* (*Dove mi trovo*, versión original publicada en 2018) acababa de ser impresa en Colombia. Inicialmente, el libro me causó curiosidad porque se trataba de un texto escrito en italiano por una mujer nacida en Reino Unido de padres bengalíes y criada en Estados Unidos. La curiosidad aumentó cuando leí en la solapa que la autora también era traductora literaria y que la novela en cuestión era su primer trabajo de ficción en italiano. El descubrimiento de su obra se convirtió entonces en un punto de confluencia de mis propios intereses: el aprendizaje de lenguas, el translingüismo y la traducción literaria. Fue así como se comenzaron a gestar preguntas que desembocaron en mi decisión de hacer un trabajo académico sobre esta autora: ¿qué implica el cambio de lengua a nivel temático y estructural en su obra? ¿Cuáles fueron sus motivaciones para dar el salto al italiano? ¿Por qué decidió aprender italiano y escribir en esta lengua en lugar de volver a la lengua de sus padres, el bengalí? Dichas preguntas fueron la brújula con la que leí su obra, en orden cronológico inverso: comencé por su novela escrita en italiano, leí su *language memoir*¹ o autobiografía lingüística titulada *In altre parole*, publicada en 2016, y finalmente, pasé por sus novelas hasta llegar a su primer libro de relatos, *Interpreter of Maladies*, de 1999, ganador del premio Pulitzer en el año 2000 (véase la cronología de la obra de Lahiri en la Tabla 1 al final de esta introducción).

Con el paso de las lecturas, se hizo evidente que el tránsito que la escritora hace de una lengua dominante (la gran *lingua franca* que es el inglés) a una lengua semiperiférica (el italiano, lengua

¹ Según Kramsch (2004), fue Alice Kaplan (1994) quien acuñó el término *language memoir* para designar los textos que pueden ser autobiográficos o ficticios y cuyo tema central es el aprendizaje de una o más lenguas. Kramsch sostiene que el estudio de este tipo de textos puede mostrar que a partir de la dimensión poética del lenguaje una persona que aprende una lengua se apropia de su voz narrativa y, de paso, de su diversidad lingüística y cultural.

que además no está conectada ni con el origen de sus padres ni con un proceso de exilio) pone en la mesa la discusión sobre la relación entre lengua, patria, identidad y obra literaria. Como muestra de lo anterior, la pregunta que me planteé al inicio y que se refiere al bengalí se transformó cuando leí *In altre parole*, en su versión bilingüe titulada *In Other Words* (2016),² y los ensayos de su libro *Translating Myself & Others* (2022) en los que la autora expresa su incomodidad ante la pregunta sobre el bengalí, una lengua que usaba exclusivamente en casa y en la que nunca escribió: “Todos quieren entender la génesis, los motivos, las implicaciones de mi elección. Algunos me preguntan: ¿por qué el italiano en lugar de una lengua de la India, una lengua más cercana, más afín a ti?” (Lahiri, 2022, p.18).³ ¿Qué significa que una lengua sea afín a un escritor? ¿Por qué parece existir una obligación de volver a su supuesta lengua de origen? ¿Por qué la escritura de Lahiri en italiano se percibe como una transgresión, una traición, una desviación (Lahiri, 2022, p.18) y más en este punto de la humanidad en el que el plurilingüismo y el intercambio lingüístico son imperantes?

La lectura en forma de cronología inversa también me condujo a la construcción de una suerte de arqueología de la trayectoria de la escritora, proceso en el que fui descubriendo que, si bien el salto al italiano es un parteaguas en su obra, las inquietudes y los intereses que la llevaron a ese cambio pueden rastrearse desde sus primeras publicaciones. Es por lo anterior que en el presente trabajo propongo como hipótesis que el translingüismo y los procesos de traducción y autotraducción en la obra de Jhumpa Lahiri componen un tercer espacio en el que es posible ver cómo todos los momentos de su proyecto literario (escritura en inglés, escritura en italiano, traducción y autotraducción) están unidos por inquietudes transversales, las cuales tienen que ver con los orígenes (la familia, la lengua materna, el lugar de nacimiento), la búsqueda de la identidad y la transformación.

Ahora, ¿por qué la idea de tercer espacio? El concepto surgió de la lectura del libro de ensayos *Naming Jhumpa Lahiri, Canons and Controversies* (2012), donde se analiza la obra de la autora escrita en inglés, la cual está compuesta por dos novelas y dos libros de relatos en los que construye historias sobre migrantes indios y, en particular, sobre las primeras generaciones de migrantes

² La traductora del italiano al inglés de *In altre parole* es Ann Goldstein.

³ “Everyone wants to understand the genesis, the motives, the implications of my choice. Some people ask me, *Why Italian instead of an Indian language, a closer language, more like you?*” Las traducciones de los textos en este trabajo son de mi autoría a menos que se diga lo contrario. Se dejan en pie de página las versiones originales para que los lectores puedan comparar las dos versiones.

indios nacidos en Estados Unidos. Una de las preguntas recurrentes del libro es si se puede pensar en Lahiri como una escritora bengalí, una escritora estadounidense o una escritora universal teniendo en cuenta que, si bien hay una carga de representación étnica en sus narraciones, sus libros han sido leídos por un público diverso y premiados en varias ocasiones: “Al igual que otros reconocidos autores estadounidenses de origen étnico, que han sido premiados y leídos en diferentes contextos por un amplio público multiétnico, como Toni Morrison y Maxine Hong Kingston, Jhumpa Lahiri lleva auestas una carga de representación étnica” (Dhingra y Cheung, 2012, p.12)⁴.

Karen Cardozo, una de las autoras del libro, en su texto “Mediating the Particular and the General: Ethnicity and Intertextuality in Jhumpa Lahiri’s *Oeuvre*”, sostiene que entender el proyecto literario de Lahiri a partir de la dicotomía escritora de la diáspora/escritora universal reduce injustamente su obra. Cardozo encuentra más enriquecedor entender el trabajo de Lahiri a partir de las relaciones intertextuales que la escritora plantea: “[...] la intertextualidad desestabiliza la identidad étnica al ejemplificar nuevas lógicas culturales geográficas y temporales [...] Las deudas literarias de Lahiri con Gogol y Hawthorne desafían los límites del nacionalismo étnico o literario, lo que nos obliga a ver su obra en su propio ‘tercer espacio’” (Cardozo en Dhingra y Cheung, 2012, pp. 30-31)⁵. En mi lectura de la obra de Lahiri, postulo que el translingüismo y los procesos de traducción y autotraducción cumplen también una función parecida a la que Cardozo le atribuye a la intertextualidad, la de permitir la creación de un tercer espacio de comprensión más allá de lo étnico y lo no étnico o universal.

Mi objetivo es buscar conexiones entre la primera parte de la obra de Lahiri (su narrativa escrita en inglés) y el trabajo que ha hecho en lengua italiana (escritura, traducción y autotraducción) para mostrar que el translingüismo de Lahiri, más allá del agotamiento del rótulo de “escritora de la diáspora india”, es un proceso que le permite consolidar sus búsquedas previas al salto al italiano y explorar nuevas aristas creativas de la mano de un nueva lengua, una que no está atado ni a su

⁴ “Like previous highly visible, award-winning ethnic American authors, including Toni Morrison and Maxine Hong Kingston, who also have been read by broad multi-ethnic audiences and in multiple contexts, Jhumpa Lahiri bears a burden of ethnic representation.”

⁵ “[...] intertextuality destabilizes ethnic identity in its instantiation of new cultural, geographic, and temporal logics [...] Lahiri's writerly debts to Gogol and Hawthorne challenge the limits of ethnic or literary nationalism, requiring us to view her oeuvre in its own ‘third space’.”

familia ni al país donde creció, Estados Unidos; de ahí que sea acertado plantear la idea de un tercer espacio.

Para hablar de translingüismo en la obra de Lahiri, me remitiré a dos términos: *translanguaging* y *translingualism*. La palabra *translanguaging* (translenguaje) es la traducción al inglés de la palabra galesa *trawsieithu*, la cual comenzó a usar el profesor Cen Williams en los años 80 para referirse a una práctica de enseñanza en la educación secundaria. Esta forma de enseñanza promueve la interacción mediante el uso de dos códigos lingüísticos en las aulas de clase, una práctica que se basa en alternar la lengua de *input* y la de *output*: dicho de otro modo, a los estudiantes se les da una tarea en una lengua y se les pide que la lleven a cabo en otra (Rodríguez et al., 2019). En el campo de la lingüística aplicada, este término se entiende como una habilidad que trasciende estrategias como el *code-switching* o alternancia de códigos porque implica la constante construcción de la identidad a partir del uso de dos o más lenguas:

El translenguaje se diferencia de la noción de la alternancia de código en que no solo se refiere a una alternancia o cambio entre dos lenguas, sino a la construcción y uso por parte de los hablantes de prácticas discursivas originales, complejas e interrelacionadas que no pueden asignarse fácilmente a una u otra definición tradicional de lengua, pero que constituyen el repertorio lingüístico completo de los hablantes. (García y Wei, 2014 en Hidalgo del Rosario, 2018, p.138)

En cuanto al translingüismo, este se asocia a lo que hace un hablante cuando transita entre dos o más lenguas, un proceso que no está necesariamente relacionado con la pedagogía. Lo que distingue el translingüismo del bilingüismo o del multilingüismo es que el primero se refiere al proceso de circular entre lenguas, mientras que los otros dos implican un estado, algo que se concibe como terminado (Huang, 2010, p.47). Hago esta distinción porque es común encontrar que en su traducción al español las palabras *translanguaging* y *translingualism* se conviertan ambas en “translingüismo”; por claridad, es mejor pensar en *translanguaging* como “translenguaje” (como lo traduce Hidalgo del Rosario) y en *translingualism* como “translingüismo”. Para el presente trabajo, el translingüismo al que me referiré viene exactamente del término *literary translingualism* usado por el crítico estadounidense Steven G. Kellman, quien lo define de la siguiente manera: “[...] el fenómeno de los autores que escriben en más de una lengua o al menos en una lengua

distinta de su lengua principal” (Kellman, 2000, p.ix)⁶. Para el crítico, el colonialismo, la guerra, el aumento de la movilidad y la estética de la alienación son los factores que han impulsado un canon de la literatura translingüe.

Kellman plantea la siguiente taxonomía de escritores translingües: los ambilingües (*ambilingual*), autores que han escrito en más de una lengua y los monolingües translingües (*monolingual translingual*), autores que han escrito en una lengua distinta a la materna. Lahiri, junto con escritores como Samuel Beckett, Vladimir Nabokov y Vicente Huidobro, pertenece al primer grupo, pues la autora ha escrito textos en inglés y en italiano. Ahora bien, la decisión de Lahiri es particular y opuesta a resoluciones como la del escritor keniano Ngũgĩ wa Thiong'o, quien renunció a la escritura en inglés para dedicarse a escribir en kikuyu. Para la autora, el uso del italiano en su proyecto literario no está motivado por una razón de evidente índole política, como por ejemplo un acto contestatario ante el imperio, el exilio o el deseo por rescatar la lengua materna perdida en medio de procesos de colonización. Tampoco se trata de una decisión que tenga como propósito el reconocimiento en el mundo literario, como sí lo fue para el dramaturgo sueco August Strindberg, quien escribió su obra *Inferno* en su lengua materna y en francés; esto, con el fin de ganar lectores en el centro cultural de la época, París (Moreno, 2012, p. 17).

En el caso de Lahiri, la primera parte de su obra es hartamente conocida y premiada y entonces, según Kellman (2017), la decisión de la autora es posible gracias a un lugar de privilegio. Luego de tener éxito con la primera parte de su obra, Lahiri puede hacer un proceso de inmersión en la lengua italiana y escribir en ella sin que esto afecte su reconocimiento en el mundo editorial. Kellman sugiere que la decisión de Lahiri está más bien relacionada con un cierto alejamiento de la figura literaria que creó la misma autora con su obra escrita en inglés.

Existen otras formas de denominar a este tipo de escritores. Por ejemplo, George Steiner en *Extraterritorial*, libro publicado en 1968, se refiere a los autores que transitan entre lenguas como extraterritoriales, pues para él la revolución del lenguaje trajo consigo el surgimiento del plurilingüismo y la aparición de escritores sin patria como Beckett, Borges y Nabokov. Steiner señala que el trabajo de autores multilingües como los mencionados pone en tela de juicio “la

⁶ “the phenomenon of authors who write in more than one language or at least in a language other than their primary one.”

ecuación entre un eje lingüístico único—un arraigo profundo a la tierra natal—y la autoridad poética” (Steiner, 2002, p.20).

Por su parte, Chantal Wright (2008) hace un barrido de los términos existentes para denominar a los autores que no son nativos de la lengua alemana y que escriben en esta, entre los cuales se encuentran: *axial writers*, *post-national writers* y *post-colonial writers*. El objetivo de su estudio fue encontrar una forma de clasificar a estos escritores que no se centrara en un solo aspecto de su trabajo o de su vida, como por ejemplo el hecho de haber sido parte de una ola migratoria hacia Alemania en busca de mejores oportunidades laborales. Tal es el caso de la palabra “axial”, adjetivo acuñado por un grupo de investigación de la Universidad de Swansea en Gales para nombrar escritores que han sido parte de olas migratorias y cuyo trabajo literario está atravesado por ese tema. Este adjetivo se le puede asignar a ciertos autores, pero se queda corto al describir autoras como Yoko Tawada, mujer de origen japonés que escribe en lengua alemana. Tawada no llegó a la lengua alemana a causa de una ola migratoria y su obra es más bien una confrontación de los estereotipos alrededor de lo que significa ser oriental hecha de una forma paródica (Wright, 2008, p.3). Lo problemático de la categoría de escritor axial, concluye la autora del estudio, es que, además de resultar prescriptiva, se basa en una clasificación temática y no en una estilística.

Algo similar sucede con las categorías “escritor postnacional” y “escritor poscolonial” porque pretenden dar cuenta de un grupo de autores que escriben sobre un estado del mundo en el que las divisiones nacionalistas y las prácticas discursivas coloniales se habrían superado y en el que las culturas serían más porosas y fluidas; lo cual, como señala Wright, no es del todo cierto. Frente a esto, la autora sugiere que el término apropiado para denominar a los autores que escriben en una lengua de la que no son nativos es *exophony* (y su adjetivo *exophonic*) porque es un término neutro: “Con este término se evita la imposición de una camisa de fuerza temática y se enfatizan los rasgos estilísticos innovadores que se pueden encontrar en estos textos” (Wright, 2008, p.3)⁷. Más allá de que su estudio se haya centrado en el caso de escritores exofónicos que escriben en alemán, la propuesta de esta autora es un llamado a analizar los cambios lingüísticos de los escritores fuera de los límites temáticos. Decido no utilizar el término “escritora exofónica” para referirme a Jhumpa Lahiri porque considero que el estudio que hace Kellman sobre el translingüismo literario

⁷ “This term avoids the imposition of a thematic straitjacket and emphasises the innovative stylistic features that can be observed in this body of texts.”

cubre el aspecto exofónico (esa atención a la forma más allá de la atención a lo temático) del que habla Wright : “[...] el estilo es esencial en el arte de la literatura y el lenguaje le da forma al estilo. Si *le style c’est l’homme même* [el estilo es el hombre mismo], el translingüismo lo reconfigura y hace de un solo autor un hombre o una mujer múltiple” (Kellman, 2000, p.23)⁸.

Aunque todavía no explícitamente, el proceso translingüe de Lahiri se comenzó a gestar en los años noventa cuando escribió un análisis de la influencia de la arquitectura italiana en las obras de teatro inglesas del siglo XVII para su tesis doctoral. Durante la misma década, hizo su primer viaje a Florencia y compró un diccionario de bolsillo para poder aprender algunas expresiones. En *In altre parole*, Lahiri cuenta que comenzó a interesarse concretamente por el aprendizaje de la lengua italiana en 2004, cuando la invitaron a un festival de literatura en Roma. En ese entonces, a pesar de prepararse con una profesora originaria de Milán, durante el viaje a Italia sólo pudo cruzar un par de palabras. De la misma manera, en 2008, Lahiri recibió una invitación para hablar de su por entonces más reciente libro *Unaccustomed Earth*, publicado en el mismo año, y esta vez contrató a una profesora bergamasca para que le ayudara con su italiano; luego de ese entrenamiento, no fue mucho lo que Lahiri se atrevió a decir en la lengua.

En el año 2009 todo cambió. Comenzó a tomar clases con otra profesora, una mujer de Venecia, y con ella estudió constantemente durante tres años. En 2012, tomó una decisión crucial: se mudó a Roma y, seis meses antes de trasladarse, decidió dejar de leer en inglés para dedicarse a leer en italiano. Fue en esa ciudad donde su italiano comenzó a florecer y su proyecto literario empezó a tomar nuevas direcciones: “En los meses previos a mi llegada a Italia, buscaba otra dirección para mi escritura. Quería un acercamiento nuevo. No sabía que la lengua que había estudiado gradualmente por tantos años en Estados Unidos me mostraría el camino” (Lahiri, 2016, p.56)⁹.

Los testigos de las etapas iniciales de la escritura de Lahiri en italiano fueron sus diarios y, junto con esa escritura privada, la autora descubrió en su lengua original el trabajo de Lalla Romano y Elena Ferrante, autoras que tuvieron un papel importante en los primeros acercamientos de Lahiri a la lectura y escritura en italiano. El formato del diario es relevante porque de allí surgieron los

⁸ “[...] style is essential to the literary art, and language shapes style. If *le style c’est l’homme même* translingualism reconfigures style and makes of a single author a multiple man or woman.”

⁹ “Nei mesi prima di venire in Italia, cerco un’altra direzione per la mia scrittura. Volevo un nuovo approccio. Non sapevo che la lingua che avevo studiato pian piano per parecchi anni in America mi avrebbe dato, alla fine, l’indicazione.”

textos de su autobiografía lingüística y porque fue la forma en la que comenzó a escribir *Dove mi trovo*. En 2015, Lahiri publicó sus primeros libros en italiano, su autobiografía lingüística, *In altre parole*, y el ensayo *Il vestito dei libri*. En ese mismo año, y luego de tres años de vivir en Italia, la autora aceptó ser profesora en Princeton y regresó a Estados Unidos. Como se rehusaba a dejar Italia y, sobre todo, el italiano, comenzó a viajar cada dos meses a Roma y en esos viajes constantes, siempre llevaba consigo un cuaderno donde escribía lo que luego tomaría forma de novela. En 2017, Lahiri transcribió todo lo escrito en el cuaderno y *Dove mi trovo* salió publicado al año siguiente.

Lejos de ser un proceso fluido (como lo puede hacer ver la información escrita de manera cronológica), el aprendizaje del italiano ha llevado a Lahiri a cuestionar con más profundidad la existencia de una lengua madre y, de paso, la existencia de una única identidad. En el plano literario, Lahiri es consciente de que nunca podrá convertirse en escritora italiana y, sin embargo, el escribir en otra lengua le permite hacer algo similar a lo que hizo Fernando Pessoa con la creación de sus heterónimos:

Una metamorfosis total no es posible en mi caso. Puedo escribir en italiano, pero no puedo convertirme en escritora italiana [...] Tal vez lo que estoy haciendo, a través del italiano, es similar a su táctica [la de Pessoa]. No es posible convertirse en otro escritor, pero puede que sea posible transformarse en dos escritores. (Lahiri, 2016, pp.171-172)¹⁰

Lo que dice Lahiri dialoga con una de las características del translingüismo según Kellman (2000), que es la posibilidad de ver en un solo autor una especie de sorprendente comercio literario: “El translingüismo realmente les permite tanto a los escritores como a los lectores ir más allá de las palabras conocidas de la lengua de la tribu” (p.x)¹¹. La idea de comercio literario es más que oportuno para el caso de Lahiri porque este no sólo se evidencia desde su escritura en inglés, como lo anotaba Cardozo (2012) por medio de la intertextualidad, ni se limita a su escritura en italiano, sino que llega a su pico máximo cuando la autora decide convertirse en traductora.

¹⁰ “Una metamorfosi totale non è possibile nel mio caso. Posso scrivere in italiano ma non posso diventare una scrittrice italiana [...] Forse quello che sto facendo, tramite l’italiano, somiglia più alla sua tattica [quella di Pessoa]. Non è possibile diventare un'altra scrittrice, ma forse sarebbe possibile esserne due.”

¹¹ “translingualism verily enables writers and readers to go beyond the words of the tribe.”

Pasar de la escritura translingüe a la traducción literaria o viceversa parece un proceso casi natural para los escritores translingües, como lo señala Kellman (2000): muchos de ellos han sido también traductores, como Paul Celan, quien tradujo del inglés, francés, italiano y ruso al alemán. Por su parte, Lahiri se convierte oficialmente en traductora literaria en 2016 con la publicación de *Ties*, traducción de la novela *Lacci* del escritor napolitano Domenico Starnone. Luego de esa publicación, Lahiri tradujo dos novelas más del mismo escritor, a saber: *Trick* (2018) y *Trust* (2021). Si, como Lahiri afirma, leer en italiano la convierte en una lectora más activa y más involucrada, la traducción es una mejora notable de ese proceso: “La traducción es la forma más intensa de lectura y relectura que existe” (Lahiri, 2022, p.75)¹².

Asimismo, para Lahiri, traducir un texto involucra ser parte de una metamorfosis. La autora, quien también ha dado clases de traducción literaria, descarta la idea de traducción vista como la búsqueda de equivalencias de un texto en otro y está en desacuerdo con la traducción entendida como el mero movimiento de un texto de una lengua a otra: “Les advierto a mis estudiantes que la metáfora del movimiento puede ser engañosa y también limitante en tanto no logra captar plenamente la transformación que constituye en realidad la traducción” (p.125)¹³. Como se verá en el tercer capítulo de este trabajo, Lahiri define la traducción por medio de un análisis de un par de mitos de *Las metamorfosis* de Ovidio; para ella, traducir implica definitivamente una transformación.

Así como es frecuente que los escritores translingües traduzcan obras de otros, también es frecuente encontrar que estos escritores autotraduzcan su propia obra, como en el caso de Samuel Beckett y Vladimir Nabokov. En este proceso en el que los autores se convierten en traductores de sí mismos, se desdibujan las líneas entre texto original y traducción. Según Falceri (2017), en su trabajo sobre Nancy Huston (autora canadiense que escribe en inglés y en francés y que también se autotraduce), el estudio sobre la autotraducción es un campo fértil que conversa con las perspectivas deconstruccionistas y descriptivas de la traductología en tanto muestra que las oposiciones binarias (texto original y texto traducido u original y equivalente) no son suficientes para entender este fenómeno. Lo que devela un autor que se autotraduce es que ya no se puede concebir que el texto

¹² “translation is the most intense form of reading and rereading there is.”

¹³ “I warn my students that the metaphor of movement can be deceptive, also limiting, as it does not fully capture the metamorphosis that translation really is.”

original esté acabado y que el texto traducido es un acompañante o un equivalente: “En estos casos en los que el traductor es el mismo autor del texto, el texto resultante es a menudo una audaz reconcepción en lugar de una humilde aproximación al original” (Kellman, 2000, p.33)¹⁴.

Lahiri es consciente de esa destrucción de la oposición binaria entre el original y la traducción y por esa razón sostiene que el texto definitivo es un mito: “No fue sino hasta que me autotraduje que finalmente entendí a lo que se refería Paul Valéry cuando dijo que una obra artística nunca se termina, solo se abandona” (Lahiri, 2022, p.70)¹⁵. Es más, la autora duda del concepto de texto definitivo de la misma forma en la que duda del concepto de lengua materna y los juzga ambos como inherentemente discutibles y perpetuamente relativos (Lahiri, 2022, p.70).

Como ya lo mencioné en párrafos anteriores, el objetivo de este trabajo es dar cuenta de un tercer espacio en la obra de Jhumpa Lahiri en el que confluyen búsquedas transversales, un espacio que es posible gracias al translingüismo, la traducción y la autotraducción. Así pues, en el primer capítulo propongo un análisis de cinco cuentos y de los epígrafes de las tres novelas de Lahiri (todos estos textos, escritos originalmente en inglés). A partir de la identificación de tres ejes es posible ver que desde su primera publicación, la autora ya se estaba planteando preguntas y generando ficciones alrededor de la interpretación, el translingüismo y la intertextualidad. Esta primera parte vendría siendo la base, los cimientos encontrados en la exploración arqueológica de su obra: las semillas y la preparación del suelo que llevó a cabo la autora y que desembocó en su proceso translingüe.

El objetivo del segundo capítulo es analizar la primera novela escrita por Lahiri en italiano, *Dove mi trovo*, y contrastarla a nivel temático y estructural con sus novelas escritas en inglés. Esto, con la idea de ver qué implica el cambio de lengua en la construcción de su narrativa: qué permanece y qué cambia sustancialmente. Este proceso de lectura en paralelo ayudará a sustentar que ambos momentos de la obra de la autora están conectados por inquietudes transversales sobre los orígenes, la búsqueda de la identidad y la transformación. El translingüismo de Lahiri es la puerta de entrada al tercer espacio que propongo.

¹⁴ “In these instances in which the translator is also the translated, the resulting text often becomes a bold reconception rather than a humble approximation to the original.”

¹⁵ “It was only by self-translating that I finally understood what Paul Valéry meant when he said that a work of art was never finished, only abandoned.”

En el último capítulo, la atención se centra en los procesos de traducción y de autotraducción como muestra de la hibridez de la autora. Por una parte, me interesa identificar las definiciones de traducción que plantea Lahiri tanto en *In altre parole* como en *Translating Myself and Others* y luego ver cómo estas definiciones se evidencian en las introducciones y el epílogo que escribe la autora para las tres novelas de Domenico Starnone que tradujo. En dichos textos se puede identificar, esta vez en el campo de la traducción, la importancia de la creación de redes intertextuales para Lahiri. En lo que se refiere a la autotraducción, el objetivo es analizar las diferencias entre el trabajo de Celia Filipetto, traductora de *Dove mi trovo* al español, y el trabajo de Lahiri como autotraductora para identificar cómo afecta el resultado final de una traducción el hecho de que la misma autora sea su propia traductora.

En conjunto, los tres momentos del presente trabajo buscan sustentar que, en todo su proyecto literario, Lahiri ha venido creando un tercer espacio para que su obra sea comprendida más allá de lo étnico o lo universal: el proyecto literario de Lahiri trasciende los saris que se ponen sus personajes y lo que implica para ellos un proceso migratorio. Sin embargo, un tercer espacio no significa necesariamente negar los otros espacios, sino negarse a ser encasillado en ellos.

Las discusiones sobre el translingüismo dentro de la obra de Lahiri son esenciales para comprender que la decisión de escribir en italiano cuestiona el paradigma monolingüe. El acercamiento crítico a su decisión hace más evidente el peligro que supone identificar un proyecto literario, un proyecto artístico, con una única lengua y con una bandera. Además, el análisis de su trabajo como traductora y autotraductora es pertinente ya que sirve como ejemplo de la importancia de visibilizar el trabajo de los traductores, de darles voz y de proveerles un espacio dentro de los estudios literarios. Si traducir, como dice Lahiri, es la forma más profunda de lectura, los traductores tienen todas las herramientas para acercar a los lectores a una visión crítica de la obra que traducen.

Tabla 1

Cronología de la obra de Jhumpa Lahiri (hasta el momento de escritura de este trabajo, año 2023-I)

Esta tabla contempla las fechas de publicación original de los textos mas no las fechas de las ediciones que consulté para este trabajo. Además, no se incluyen relatos que la autora ha publicado en revistas o medios no impresos.

Año	Texto
1999	• <i>Interpreter of Maladies</i> . Libro de cuentos escrito en inglés
2003	• <i>The Namesake</i> . Novela escrita en inglés
2008	• <i>Unaccustomed Earth</i> . Libro de cuentos escrito en inglés
2013	• <i>The Lowland</i> . Novela escrita en inglés
2016	• <i>In altre parole</i> . Autobiografía lingüística escrita en italiano
2017	• <i>Il vestito dei libri</i> . Ensayo escrito en italiano • <i>Ties</i> . Primera traducción al inglés, original de Domenico Starnone: <i>Lacci</i> (2014)
2018	• <i>Dove mi trovo</i> . Novela escrita en italiano • <i>Trick</i> . Segunda traducción del italiano al inglés, original de Domenico Starnone: <i>Scherzetto</i> (2016)
2020	• <i>The Penguin Book of Italian Short Stories</i> . Edición, selección de relatos y de traducciones
2021	• <i>Il quaderno di Nerina</i> . Único libro de poesía, escrito en italiano • <i>Trust</i> . Tercera traducción del italiano al inglés, original de Domenico Starnone: <i>Confidenza</i> (2019) • <i>Whereabouts</i> . Autotraducción de la novela <i>Dove mi trovo</i>
2022	• <i>Translating Myself and Others</i> . Libro de ensayos que reúne textos que fueron escritos en italiano y traducidos por alguien más y textos escritos en inglés por la autora. • <i>Racconti romani</i> . Primer libro de cuentos escrito en italiano

Capítulo I

Semillas y preparación del suelo

Desde antes de su decisión de escribir en italiano y convertirse en traductora, Lahiri ya se había interesado en los procesos de interpretación y translingüismo. Como ella misma lo afirma, desde siempre ha sido intérprete del escindido mundo de sus padres (entre India y Estados Unidos) y de la incomodidad y nostalgia que experimentan las personas que migran:

Nací con disposición de traductora, en el sentido de que mi deseo primordial era conectar mundos dispares. He dedicado una gran cantidad de energía en mi vida a absorber la lengua y la cultura de otros: el bengalí de mis padres, y luego, cuando me hice adulta, el italiano, una lengua que ahora he adoptado creativamente. (Lahiri, 2022, p.53)¹⁶

En este capítulo propongo la identificación de tres ejes presentes en una selección de la narrativa escrita en inglés por Lahiri: cinco cuentos y ciertos aspectos específicos de sus dos novelas. Con este análisis se puede distinguir su temprano interés por los procesos de interpretación y translingüismo. Lo que compone el primer eje es la tensión entre lenguas y culturas y la necesidad de interpretación. El cuento a analizar en este caso es “Interpreter of Maladies”, que pertenece a la primera publicación de cuentos de la autora. El segundo eje lo conforma el translingüismo como proceso ligado a la búsqueda de la identidad fuera de los límites que imponen la familia, la lengua materna y el lugar de origen. Tanto en los relatos “Once in a Lifetime”, “Year’s End” y “Going Ashore”, que conforman la segunda parte del libro *Unaccustomed Earth*, titulada “Hema and Kaushik”, como en la primera novela de Lahiri, *The Namesake*, pueden encontrarse ejemplos de cómo se gesta y se desarrolla un proceso translingüe. Finalmente, el tercer eje lo configura la intertextualidad que Lahiri construye a partir del uso de epígrafes en *The Namesake*, *Unaccustomed Earth* y *The Lowland*, los cuales se refieren al lenguaje, el lugar de origen y la migración, temas

¹⁶ “I was born with a translator’s disposition, in that my overriding desire was to connect disparate worlds. I have devoted a great deal of energy in my life to absorbing the language and culture of others: the Bengali of my parents, and then later, after I became an adult, Italian, a language which I have now creatively adopted.”

que se anudan al translingüismo. En este eje se analizará el cuento “Unaccustomed Earth”, pues la historia dialoga directamente con los epígrafes.

La identificación de estos tres ejes nos ayuda a comprender cómo Lahiri, desde el inicio de su trabajo como escritora, hila su obra a partir de preguntas sobre los orígenes, la familia, las relaciones interpersonales vistas como formas de interpretación y el translingüismo. Además, la autora propone juegos intertextuales que enriquecen sus búsquedas en tanto conectan sus historias con la literatura universal para así fisurar etiquetas como el de literatura de la diáspora. Vista desde este ángulo, la narrativa de Lahiri en inglés deja de ser un mero retrato de familias indias que migran a Estados Unidos y pasa a ser un cuestionamiento constante a las ideas fijas de nación, lengua e identidad.

¿Intérprete?

En *Translating Myself and Others*, Lahiri incluye un texto sobre el filósofo italiano Antonio Gramsci. El texto de la autora es un conjunto de 41 reflexiones cortas en las que habla de su lectura de las cartas que el filósofo escribió a su familia y amigos durante el periodo que pasó en la cárcel luego de ser detenido por la policía de Mussolini en 1926, supuestamente por conspirar contra el estado. Para Lahiri, la vida de Gramsci está conectada con la traducción y no sólo porque aprender lenguas y traducir se convirtió en un refugio para el filósofo estando encarcelado, sino porque su producción epistolar se puede analizar como una forma de traducción de su confinamiento a fin de ser entendido por sus familiares y amigos: “Una traducción implica una relación a la vez íntima e imperfecta entre dos textos, nociones, realidades, momentos [...] Leyendo las cartas de Gramsci, uno se da cuenta de que toda relación interpersonal puede leerse como una forma de traducción” (Lahiri, 2022, p.99)¹⁷.

La idea de las relaciones interpersonales como formas de traducción es pertinente para el análisis del relato “Interpreter of Maladies” ya que el argumento gira en torno a interacciones en las que

¹⁷ “A translation implies a relationship that is at once intimate and imperfect between two texts, notions, realities, moments [...] Reading Gramsci’s letters, one realizes that every interpersonal relationship can be read as a form of translation”

los personajes se esfuerzan por hacerse entender y entender al otro, acciones que, en últimas, tienen que ver con la interpretación. Analizar este texto bajo esa luz es la base para entender que desde su primera publicación Lahiri plantea preguntas sobre lo que significa interpretar. En otras palabras, la cuestión de la interpretación, tanto en el sentido estrecho de la palabra (actividad de traducción simultánea o consecutiva entre dos lenguas) como en el sentido amplio (entender y exponer un mensaje), está en el centro de la narrativa de Lahiri mucho antes de que aprendiera italiano y tradujera al inglés. A continuación, propongo un análisis que busca identificar cómo en el relato ya mencionado se plantean preguntas clave sobre los límites y la dificultad de la interpretación en sus dos sentidos.

“Interpreter of Maladies” es el cuento que le da título a la publicación ganadora del Premio Pulitzer del año 2000. El texto está narrado en tercera persona y las acciones tienen un día de duración: el día en el que el señor Kapasi acompaña a la familia Das en un recorrido turístico por el estado de Odisha, India. El personaje principal de la historia, el señor Kapasi, es un hombre de 46 años que tiene dos trabajos. Es intérprete de un médico que habla oriya, lengua oficial de Odisha, y que atiende pacientes que sólo hablan gujaratí. Además, Kapasi es guía turístico porque habla inglés de manera fluida ya que en su juventud se inclinó por el estudio de lenguas de manera autodidacta al punto de poder hablar fluidamente inglés, francés, ruso, portugués, italiano, hindi, bengalí, oriya y gujaratí.

Por su parte, la familia Das (padre, madre y tres hijos) vive en Estados Unidos y está de visita en India. No obstante, nunca se dice explícitamente si el señor y la señora Das son nativos de India o si son hijos de padres indios que migraron a Estados Unidos. Físicamente estos dos personajes tienen rasgos indios, pero hablan inglés fluidamente: “Sus acentos sonaban como los que el señor Kapasi escuchaba en programas de televisión estadounidenses, pero no como en *Dallas* [serie estadounidense de 1978 donde la familia protagonista es de Texas]” (Lahiri, 2019b, p.49)¹⁸.

El giro en la historia se da cuando en el trayecto del viaje por Odisha la señora Das muestra interés por el trabajo de intérprete del señor Kapasi. El personaje se siente halagado por esa atención y comienza a fantasear con la idea de establecer una relación epistolar con la señora Das: “Le explicaría cosas, cosas sobre India, y ella le explicaría cosas sobre Estados Unidos a él. A su

¹⁸ “Their accents sounded just like the ones Mr. Kapasi heard on American television programs, though not like the ones on *Dallas*.”

manera, esta correspondencia sería una forma de cumplir su sueño, el de servir como intérprete entre naciones” (p.58)¹⁹. No obstante, la fantasía se quiebra cuando en un momento a solas, la señora Das le confiesa al señor Kapasi que su hijo menor no es hijo de su esposo. El intérprete se confunde y se ofusca cuando la mujer le dice que le ha hecho esa confesión para que él la interpretara y le dijera algo que la aliviara: “El señor Kapasi se sintió insultado de que la señora Das le pidiera que interpretara su pequeño secreto común y trivial” (p.65)²⁰.

Para el señor Kapasi, su ejercicio de interpretación es el puente para que los enfermos puedan encontrar una cura; su tarea es poner en palabras el dolor de los pacientes que visitan al médico con el que trabaja mas no interpretar la culpa y el dolor de una mujer que ha engañado a su marido. Al final del relato, el señor Kapasi no sólo es consciente de la distancia insalvable entre las dos culturas (la suya y la de la familia), sino también de la distancia abismal entre las historias de vida de él y de la señora Das.

Para Kapasi, interpretar es estrictamente pasar de una lengua a otra, como bien lo expresa cuando la señora Das le pide que interprete su dolor: “Pero no nos enfrentamos a una barrera idiomática. ¿Qué necesidad hay de un intérprete?” (Lahiri, 2019b, p.64)²¹. Parece entonces que la visión de interpretación del personaje se limita al proceso que involucra exclusivamente la presencia de dos códigos lingüísticos. La decepción del señor Kapasi es muestra de que si bien su trabajo de intérprete en su región es útil, pues de él depende la salud de muchos pacientes, esas mismas habilidades (las múltiples lenguas que maneja) no le sirven para entender a la familia y mucho menos para comprender los intrincados líos morales de la señora Das. El relato entonces sugiere dos cuestiones: ¿qué significa ser intérprete? ¿Cuáles son los límites de la interpretación? Asimismo, la narración sobre Kapasi es un recordatorio de que sin importar que se hable la misma lengua, como dice Morábito (2014) en “La soledad lingüística”, siempre estamos al borde de los malentendidos, de las fallas en interpretación, de la toma de decisiones erradas en nuestras traducciones de lo que dicen y/o hacen los demás: “Por el simple hecho de hablar, de escoger ciertas palabras en lugar de otras, ¿no quedamos expuestos los seres humanos a la intuición de la

¹⁹ “He would explain things to her, things about India, and she would explain things to him about America. In its own way this correspondence would fulfill his dream, of serving as an interpreter between nations.”

²⁰ “Mr. Kapasi felt insulted that Mrs. Das should ask him to interpret her common, trivial little secret.”

²¹ “But we don’t face a language barrier. What need is there for an interpreter?”

diversidad lingüística?” (p.74).

Decido hablar de este cuento escrito en 1999 junto con una reflexión que hace su autora en *Translating Myself and Others* de 2022 para así trazar las primeras líneas transversales en su obra. Si en la historia del señor Kapasi el aprendizaje de una o varias lenguas implica una romantización de la idea de “intérprete entre naciones”, los textos en el siguiente apartado trascienden esa noción y muestran que el aprendizaje de una lengua se puede convertir en una forma de liberación y de construcción de identidad.

Translingües y errantes

Como lo hice en el apartado anterior con el texto sobre Gramsci, inicio esta reflexión con un texto escrito por Lahiri luego de su proceso translingüe. Esta lectura en cronología inversa será la guía para entender su ficción en inglés a la luz de su trabajo luego del salto al italiano.

Así pues, en “Lo scambio”, texto de ficción incluido en *In altre parole*²² de 2016, Lahiri cuenta la historia de una traductora que no está conforme con su forma de vida y anhela un cambio radical. Entonces, la mujer viaja a una ciudad donde nadie la conoce. En una de sus caminatas encuentra un apartamento del que entran y salen mujeres libremente, una anfitriona las recibe. La traductora ingresa y lo que ve es una especie de *boutique* donde las mujeres se prueban vestidos, fuman, comen y charlan. El personaje se une a estas mujeres y comienza a probarse ropa de su talla. Cuando el evento termina, la mujer vuelve al lugar donde dejó su ropa y no encuentra su suéter negro. En el lugar hay uno similar, pero asegura que no es el de ella. Lo busca por todas partes, pero no lo encuentra. Al final, sale del apartamento con un suéter que no es el suyo: “La traductora se sintió desconcertada, vacía. Había ido a esa ciudad en busca de otra versión de sí misma, una transformación, pero entendió que su identidad era insidiosa, una raíz que nunca sería capaz de arrancar, una prisión en la que se sentía atrapada” (Lahiri, 2016, p78)²³. Sin embargo, hacia el final

²² “Lo scambio” y “Penombra” son los dos únicos textos, de los 24 que conforman *In altre parole*, que tienen evidentes tintes de ficción.

²³ “La traduttrice si sentiva sconcertata, vouta. Era venuta in questa città cercando un’altra versione di sé, una trasfigurazione. Ma aveva capito che la sua identità era insidiosa, una radice che lei non sarebbe mai riuscita a estirpare, un carcere in cui si sarebbe incastrata.”

del relato la mujer acepta que se siente más cómoda con ese suéter que no es de ella porque es una muestra de que puede cambiar, de que su identidad no es estática.

La cuestión de la identidad (el suéter negro de la traductora) es una búsqueda transversal tanto en la narrativa de Lahiri en inglés como en italiano. En *The Namesake* (2003) y en la segunda parte de *Unaccustomed Earth* (2008), “Hema y Kaushik”, pueden encontrarse ejemplos de cómo un proceso translingüe y los viajes por diversas geografías se convierten en vías para explorar la identidad propia fuera de lo impuesto por la familia, la lengua materna y el lugar de nacimiento.

The Namesake, la historia de Gogol Ganguli, es un recorrido de la vida del personaje en el que las preguntas por el origen y la identidad son la espina dorsal. En el centro de la historia está el hecho de que Ashima y Ashoke Ganguli, padres de Gogol, migraron de India a Estados Unidos para que Ashoke llevara a cabo estudios doctorales. Gogol Ganguli, el protagonista de la novela, se enfrenta a la bifurcación de su identidad: es estadounidense y también es una persona de ascendencia india. A esto se le suma que la identidad del personaje se ve cuestionada por una serie de malentendidos, por lo que implica su nombre. En la tradición bengalí, una persona cuenta con dos nombres: *un pet name* o *dakman*, una especie de sobrenombre cariñoso, el cual es usado exclusivamente por familiares y amigos cercanos, y un *good name* o *bhalonam*, un nombre de pila que se usa en asuntos oficiales del mundo externo al círculo familiar²⁴. El *bhalonam* de Gogol era Nikhil y debido a que la rectora de la escuela primaria a la que entra el personaje no entiende la diferencia entre *dakman* y *bhalonam*, decide llamarlo Gogol en lugar de Nikhil. Entonces, el niño comienza a identificarse como Gogol hasta que en la adolescencia se entera de que su nombre no es en sí un nombre sino el apellido de un autor ruso de origen ucraniano; además, Gogol no es su *good name* sino su *pet name*. Por esta razón, cuando cuenta con la edad suficiente, decide cambiarse el nombre de manera oficial a Nikhil (el mismo suéter negro, pero puesto al revés).

Ahora bien, el proceso translingüe en *The Namesake* no está en primer plano; Gogol Ganguli no es el personaje que aprende otra lengua para buscar quién es dejando atrás su familia, su lugar de nacimiento y su lengua. Es otro personaje de la novela, en apariencia secundario, quien lleva a cabo esa transformación. En el capítulo cuatro de la novela, en 1982, para la fiesta de cumpleaños número catorce de Gogol, su madre invita a la hija de una familia india que estaba recién llegada

²⁴ Sobre esta cuestión ahondaré en el segundo capítulo cuando me refiera más a fondo a los temas y estructura de *The Namesake*.

de Inglaterra a Massachusetts, Moushumi Mazoomdar: “[...] Está leyendo un ejemplar de bolsillo muy manoseado de *Orgullo y prejuicio* [...] De vez en cuando uno de los niños le pide a Moushumi que diga algo, lo que sea, con su acento inglés” (Lahiri, 2019a, p.78)²⁵. El personaje no vuelve a aparecer sino hasta cuatro capítulos después, pasados 12 años, en 1994; en su segundo encuentro con Moushumi, lo primero que nota Gogol es el cambio de acento: “‘Hola’, dice ella, cerrando la tapa del libro y besándolo casualmente en ambos lados de su rostro. El libro tiene una tapa de marfil liso, un título escrito en francés. Su acento británico, una de las pocas cosas que recuerda claramente de ella, se ha ido; suena tan americana como él [...]” (p. 206)²⁶. En la charla, Moushumi cuenta que estaba en París, el lugar donde había estado viviendo luego de graduarse de Brown. La mujer vuelve a Estados Unidos a terminar un doctorado en literatura francesa en la NYU, lo cual explica el libro que nota Gogol.

Estos dos personajes establecen una relación amorosa y entonces se comienza a dibujar más claramente quién es Moushumi: “Habla de sus estudiantes, del tema de la tesis que planea escribir sobre poetas francófonos del siglo XX provenientes de Argelia” (p.217)²⁷. El dato de la tesis es clave porque, de hecho, el tema de los poetas francófonos provenientes de Argelia implica un estudio no sólo de los procesos de colonización y de migración, sino también de la diglosia en el país africano. Esta información cobra más fuerza cuando el narrador se refiere a las razones que llevaron a Moushumi a aprender francés y luego irse a vivir a Francia:

En Brown, su rebelión había sido académica. Ante la insistencia de sus padres, se especializó en química porque tenían la esperanza de que siguiera los pasos de su padre. Sin decírselo, había obtenido una doble licenciatura en francés. Sumergirse en un tercer idioma, en una tercera cultura, había sido su refugio: se acercaba al francés, a diferencia de lo americano o lo indio, sin culpas ni recelos, ni expectativas de ningún tipo. Era más fácil darle la espalda a los dos países que tenían derechos sobre ella, a favor de un país que no tenía derecho alguno. Sus cuatro años de estudio

²⁵ “[...] She is reading a well-thumbed paperback copy of *Pride and Prejudice* [...] Occasionally one of the children asks Moushumi to say something, anything, in her English accent.”

²⁶ “‘Hey there’, she says, closing the cover of the book and kissing him casually on both sides of his face. The book has a plain ivory cover, a title written in French. Her British accent, one of the few things he clearly remembers about her, is gone; she sounds as American as he does [...]”

²⁷ “She speaks of her students, the topic of the dissertation she plans to write, about twentieth-century francophone poets from Algeria.”

secreto la habían preparado, al terminar la universidad, para escapar lo más lejos posible. (p.229)²⁸

El uso de las palabras “rebelión” y “refugio” da cuenta del valor de la decisión que tomó Moushumi: la inmersión en una tercera lengua²⁹, una que no le fue impuesta ni por sus padres ni por el lugar donde nació, supuso para este personaje la vía de acceso a la libertad, lejos de toda etiqueta que la hiciera sentir culpa. No obstante, la distancia con respecto a sus padres, el inglés y Estados Unidos no implica necesariamente olvido absoluto, no significa que una vez inmersa en la lengua francesa Moushumi olvida toda su crianza y deja atrás a sus padres. Lo anterior se hace evidente cuando el narrador cuenta que Moushumi termina su compromiso con Graham, un banquero que conoció en París cuando, luego de ir con él a Calcuta para conocer a su familia, el hombre se queja de lo que vio: “Aunque pensaba que la ciudad era fascinante, la sociedad, en su opinión, era en cierta medida provinciana. La gente solía quedarse la mayor parte del tiempo en casa. No había nada para beber” (p.232)³⁰. Escuchar esos comentarios la llena de rabia: “Porque una cosa era que ella rechazara su origen, fuera crítica con la herencia de su familia y otra muy distinta era escucharlo de él” (p.232)³¹.

Las búsquedas tanto lingüísticas como académicas de Moushumi son ejemplo de cómo se gesta un proceso translingüe: total inmersión en una lengua y en una cultura elegida por ella como forma de libertad. Además, esa ofensa que siente ante lo que dice Graham puede ser la muestra de que Moushumi es consciente de que nunca se podrá alejar del todo de sus orígenes, pero sí puede resignificarlos; esta actitud del personaje se conecta con lo que expondré en el siguiente capítulo a

²⁸ “At Brown her rebellion had been academic. At her parents' insistence she'd majored in chemistry, for they were hopeful she would follow in her father's footsteps. Without telling them, she'd pursued a double major in French. Immersing herself in a third language, a third culture, had been her refuge –she approached French, unlike things American or Indian, without guilt or misgiving, or expectation of any kind. It was easier to turn her back on the two countries that could claim her in favor of one that had no claim whatsoever. Her four years of secret study had prepared her, at the end of college, to escape as far as possible.”

²⁹ Más adelante en la novela, cuando Gogol y Moushumi se casan, hay una escena en la que ella comienza a leer *Rojo y Negro* de Stendhal en inglés y el narrador menciona que ella ya ha leído ese libro en su original en francés tres veces y que la traducción al inglés es de C.K. Scott-Moncrieff. Considero que esta mención es una muestra más de que en sus primeras publicaciones, Lahiri da cuenta de su interés no sólo por la búsqueda de una tercera lengua, sino por la traducción, por la importancia de darle visibilidad a los traductores.

³⁰ “Though he thought the city was fascinating, the society, in his opinion, was somewhat provincial. People tended to stay at home most of the time. There was nothing to drink.”

³¹ “For it was one thing for her to reject her background, to be critical of her family's heritage, another to hear it from him.”

propósito de la forma en la que Lahiri usa la palabra “injerto” (*innesto, graft*) para referirse a la confluencia de sus tres culturas, sus tres lenguas.

Búsquedas similares a las de Moushumi se encuentran en la segunda parte de *Unaccustomed Earth* titulada “Hema and Kaushik”, la cual está compuesta de tres relatos contados desde tres perspectivas. “Once in a Lifetime” es un relato narrado desde la perspectiva de Hema en forma de texto dirigido a Kaushik, “Year’s End” se cuenta desde el punto de vista de Kaushik y está dirigido a Hema y, finalmente, “Going Ashore” es un relato en tercera persona donde confluyen las historias de los dos personajes y donde el lugar de encuentro y de transformación es Roma.

El inicio de “Once in a Lifetime” se ambienta en 1962 en Massachusetts durante la fiesta de despedida de los Choudhuri, una familia amiga de los padres de Hema, quienes deciden volver a India. Hema recuerda la despedida en su narración. En la primera página del relato, el lector se encuentra con una escena de incomodidad de Hema frente a la cultura de sus padres: la piyama y el *kurta* que debe usar en la fiesta—y que fue el atuendo enviado por su abuela desde Calcuta—le incomoda, quiere vestir algo distinto. Esta incomodidad se extiende por todo el relato, pues durante parte de su infancia Hema tuvo que heredar la ropa que dejó Kaushik en Estados Unidos. La incomodidad del personaje frente a lo que significan las prendas de vestir (la imposición de su abuela y la ropa de alguien más) produce ecos que llegan hasta el relato italiano “Lo scambio”.

Luego de la fiesta de despedida, hay una elipsis y Hema cuenta que en 1981 su familia volvió a tener contacto con los Choudhuri porque decidieron volver a Estados Unidos y necesitaban hospedarse en la casa de los padres de Hema. Más adelante se descubre que los padres de Kaushik habían vuelto a Estados Unidos para tratar el cáncer de la señora Choudhuri.

Uno de los detalles que pueden pasar desapercibidos en la primera lectura de “Once in a Lifetime” y que, tal vez, son eclipsados por el cáncer, es que mientras se desarrollaba la historia de los adultos, Hema y Kaushik cultivaban cada uno un interés que luego, como se verá en “Going Ashore”, los juntaría de nuevo en su adultez. Por su parte, Hema estaba escribiendo un reporte escolar sobre Roma y Kaushik comenzó a interesarse por la fotografía. Este nodo que conecta el primer relato con los otros dos es la gestación de la forma en la que los dos protagonistas se liberan de las ataduras familiares y de la geografía y cultura impuestas por sus padres.

En “Year’s End”, Kaushik cuenta cómo, estando en su último año de universidad, su padre se casa

por segunda vez con una mujer india, una viuda que tiene dos pequeñas hijas, y las lleva a vivir con él a Estados Unidos. Kaushik describe lo confundido que se sintió ante la idea de ser parte de otra familia. Además de no poder expresarle su incomodidad a su padre, se siente obligado a pasar tiempo con la nueva esposa y sus hijas. El relato da un giro cuando, por una discusión con las niñas, Kaushik escapa, sale de Massachusetts y llega hasta la frontera canadiense; el estar lejos de ese drama familiar lo calma. Esa escena es el inicio de su vida como errante: “Durante un largo rato, observé la llegada y la retirada de las olas, sus gruesos casquetes que rompen contra las rocas. Ese movimiento eternamente inquieto tenía un efecto inverso en mí, me calmaba.” (p.292)³². Al final de este segundo relato, Kaushik comienza a planear un viaje por Sudamérica, el cual será determinante para su vida adulta.

En “Going Ashore”, la narración en tercera persona cuenta que Hema tiene 37 años y Kaushik, 40. Es en este relato que los personajes muestran claramente su condición de translingües y errantes. Por su parte, Hema ha completado sus estudios de doctorado y es profesora de latín en Wellesley College. En el relato, viaja a Roma y se hospeda en el apartamento de una amiga. Para poder viajar les miente a sus padres y a Navin, el hombre con el que arregló matrimonio, situación que Hema consideraba un deber, algo más que debía hacer. Inventó un viaje por motivos de trabajo y se queda en Roma por un tiempo. En el hecho de ir en contra de lo que imponen los padres, Hema es similar a Moushumi en *The Namesake*. Así, la ciudad sobre la que escribió en su reporte escolar cuando era niña se convierte en su refugio de adulta: “En Roma, saboreaba su aislamiento, sumergida sin esfuerzo en la rutina de sus días” (p.298)³³. Hema parece una prefiguración de la narradora y protagonista de *Dove mi trovo*, la primera novela en italiano de Lahiri, pues, como se verá en el segundo capítulo de este trabajo, la protagonista de la novela es una profesora que ronda los 40 años y que narra sus reflexiones sobre su día a día en una ciudad sin nombre que, por las descripciones, el lector intuye que es una ciudad italiana.

En cuanto a Kaushik, ese viaje a Sudamérica que estaba planeando se hizo realidad. Fue en El Salvador, en medio de la guerra civil, donde tomó su primera fotografía como fotoperiodista. Luego, el *New York Times* lo contrató y lo envió a trabajar a África y a Medio Oriente. El personaje

³² “For a long time I watched the approach and retreat of the waves, their thick caps crashing apart against the rocks, that eternally restless motion having an inversely calming effect on me.”

³³ “In Rome, she savored her isolation, immersed without effort in the routine of her days.”

llega a Italia por una mujer con la que estuvo viviendo en Bérghamo y cuando la relación termina, el fotoperiodista decide quedarse en Roma y utiliza la ciudad como una base entre trabajos.

Kaushik es un errante que está huyendo de Estados Unidos para así alejarse de la muerte de su madre y de la nueva familia de su padre: “Las exigencias de su trabajo le permitieron evitar permanentemente los Estados Unidos” (p.305)³⁴. Desde que era un adolescente, tomar fotos fuera de la casa representaba un alivio: “Ahora se daba cuenta de que, desde su infancia, fue siempre más feliz estando afuera, lejos de los desechos privados de la vida. Esto era lo que había amado de tomar fotografías: lo había sacado de la casa” (p.309)³⁵. A pesar de querer huir de su pasado en Estados Unidos, había un pasado, anclado en sus genes, del que no podía huir tan fácilmente: “Como fotógrafo, sus orígenes eran irrelevantes. Y, sin embargo, en Roma, en toda Europa, era visto primero como indio” (p.310)³⁶.

Hema y Kaushik se reencuentran en Roma en una fiesta organizada por amigos en común e inmediatamente se conectan. Primero, los unen los recuerdos del tiempo en el que vivieron juntos en casa de los papás de Hema. Luego, se genera una fuerte atracción que nunca habían sentido y entonces se convierten en amantes: “Sus padres sólo se habían llevado bien por sus orígenes, por lo que representaba el tiempo y el lugar al que habían perdido acceso. Hema nunca había sentido atracción por alguien por esa razón, no hasta ahora” (p.315)³⁷. En esta medida, Hema y Kaushik se asemejan a Moushumi y Gogol.

Los amantes pasan más de tres semanas recorriendo Italia y, en su viaje a Volterra, van a un restaurante y Kaushik, que tiene mejor nivel de italiano, escucha la conversación de un grupo de personas. Él comenta que son las típicas personas que viven y mueren en el mismo lugar y Hema expresa envidia porque ella nunca ha pertenecido a un sólo lugar. Mientras camina por Volterra, Hema observa grupos de adolescentes con cierta distancia: los imagina en diez años enamorándose entre ellos y en cinco más, dando a luz a sus hijos. Es como si ella viera el eterno e inevitable fractal de generaciones que crecen en un mismo lugar, fractal del que ella y Kaushik han querido huir.

³⁴ “The demands of the job allowed him permanently to avoid the United States.”

³⁵ “From childhood, he realized now, he was always happiest to be outside, away from the private detritus of life. That was the thing that he’d loved about taking pictures—it had gotten him out of the house.”

³⁶ “As a photographer, his origins were irrelevant. And yet, in Rome, in all Europe, he was always regarded as an Indian first.”

³⁷ “Their parents had liked one another only for the sake of their origins, for the sake of a time and place to which they’d lost access. Henna had never been drawn to a person for that reason, until now.”

Esta escena tiene conexión directa con el título del libro, *Unaccustomed Earth*, y con el epígrafe de Hawthorne que incluye Lahiri, del cual hablaré en el siguiente apartado.

La pulsión por encontrar una forma de vida y un lugar que no estén conectados ni con los orígenes de sus padres ni con su pasado en Estados Unidos es algo que comparten Hema y Kaushik. El deseo de salir de casa y encontrar otro lugar, un tercer lugar, que en el caso de Kaushik es la fotografía y en el de Hema, su trabajo como profesora de latín, es lo que moviliza los argumentos de la segunda parte del segundo libro de relatos de Lahiri y esto le da un cierre coherente a la colección de cuentos y su título: Hema y Kaushik, como Moushumi, echaron raíces en tierra desacostumbrada.

Intertextos

Una característica que comparten los libros de Lahiri desde *The Namesake* hasta su más reciente libro de relatos, *Racconti Romani*, es el uso de epígrafes. Como se verá a continuación, las citas que selecciona Lahiri en *The Namesake*, *Unaccustomed Earth* y *The Lowland* son particularmente importantes para la discusión de este trabajo, pues no sólo suponen un gesto narrativo que genera múltiples resonancias en las novelas o en los cuentos, sino que crean toda una red de relaciones intertextuales las cuales sirven para enriquecer el acercamiento que hace Lahiri a la identidad, la distancia con respecto a la tierra natal y la migración.

El intertexto más evidente en la narrativa de Lahiri se encuentra en *The Namesake*. La presencia de Nikolái Gogol está encarnada en el nombre del personaje principal y también en el epígrafe de la novela, el cual se desprende de “El abrigo”, cuento del autor ruso: “El lector debe entender que todo tenía que suceder así y que habría sido imposible darle cualquier otro nombre.”³⁸ Como ya lo esboqué en el apartado anterior, la acción de nombrar es esencial en *The Namesake* por todo lo que connota el nombre Gogol para el desarrollo del personaje. En el capítulo cinco de la novela, el padre de Gogol le revela la verdadera razón por la que lo nombró así: en 1961, Ashoke Ganguli sobrevive a un accidente en tren camino a Jámshedpur gracias a que, a pesar de estar atrapado bajo un vagón e imposibilitado para emitir sonidos, el papá de Gogol logró mover el libro de cuentos

³⁸ “The reader should realize himself that it could not have happened otherwise, and that to give him any other name was quite out of the question.”

de Nikolái Gogol (que había estado leyendo antes del accidente) en forma de señal para que los rescatistas pudieran salvarle la vida.

La constante mención al autor de origen ucraniano y el hecho de que la novela termine con la escena en la que Gogol, ya adulto, comienza la lectura del libro de cuentos de Nikolái Gogol se pueden interpretar como una forma en la que el personaje vuelve a sus raíces: al leer por primera vez a Gogol, el personaje establece una conexión con su abuelo paterno, profesor de literatura de la Universidad de Calcuta, con su gusto por la literatura rusa. Sobre esto, Dhingra y Cheung (2012) señalan que la inclusión de la literatura rusa es la forma en la que Lahiri se refiere a las relaciones entre India y Rusia durante el siglo XX:

Lo que Lahiri presenta como la apasionada admiración de un individuo por un solo autor en realidad está relacionado con un fenómeno sociocultural de rusofilia posterior a la descolonización de la India. A lo largo del siglo XX ha habido una larga relación entre los indios y la literatura rusa, y en particular entre Bengala y Rusia. (p.65)³⁹

Asimismo, el apellido de la familia de Gogol tiene su razón de ser dentro de la historia: es un símbolo de lo que quedó luego de los procesos de colonización en India. En una escena en la que el narrador se refiere a los viajes de Gogol y su familia a Calcuta, Ashoke Ganguli le explica a su hijo que su apellido es una palabra transformada por el imperio británico: “Le había dicho a Gogol que Ganguli es un legado de los británicos, una forma adoptada por los ingleses de pronunciar su verdadero apellido, Gangopadhyay” (Lahiri, 2019a, p.72)⁴⁰. Además, el nombrar es una acción que también define las acciones y la forma de ser de otros personajes de la novela; por ejemplo, cuando nace la hermana menor de Gogol, se habla de la plasticidad del nombre de la niña y de cómo este es legible para todo el mundo: “Aunque Sonali es el nombre que aparece en su certificado de nacimiento, el nombre que llevará oficialmente durante toda su vida, en casa comienzan a llamarla Sonu, luego Sona y finalmente Sonia. Sonia la convierte en ciudadana del mundo” (p.67)⁴¹.

³⁹ “What Lahiri presents as an individual’s passionate admiration for a single author is actually related to a socio-cultural phenomenon of Russophilia following India’s decolonization. Throughout the twentieth century, there has been a long-standing relationship between Indians and Russian literature, and particularly between Bengal and Russia.”

⁴⁰ “He had told Gogol that Ganguli is a legacy of the British, an anglicized way of pronouncing his real surname, Gangopadhyay.”

⁴¹ “Though Sonali is the name on her birth certificate, the name she will carry officially through life, at home they begin to call her Sonu, then Sona, and finally Sonia. Sonia makes her a citizen of the world.”

Si me remito de nuevo al texto de Lahiri sobre Gramsci, cuando la autora comenta que, en sus cartas, el filósofo italiano le cambiaba los nombres a sus familiares y amigos como muestra de afecto, se puede ver una clara conexión entre lo que pasa en *The Namesake* y la idea de Lahiri de ver el proceso de nombrar y renombrar como una forma de traducción: “El acto lúdico (y subversivo) de renombrar es una forma de subvertir, de cuestionar el lenguaje y la identidad en su forma más esencial. Renombrar es una forma de traducción y también una forma de amor” (Lahiri, 2022, p. 113)⁴².

En su segundo libro de cuentos, *Unaccustomed Earth*, Lahiri también plantea una relación intertextual importante. Este título proviene del epígrafe que usa la autora, el cual es una cita de “The Custom House”, el texto introductorio de *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne. En dicho texto, el autor, que por un tiempo trabajó en la aduana de Salem, habla de la monotonía de su labor y se refiere críticamente a su ciudad natal. Hawthorne describe el estado de decadencia de la ciudad costera y condena la hipocresía de la sociedad puritana. En un primer momento, habla con cierta nostalgia del pasado de la ciudad y afirma que lo que en últimas lo apega a Salem es el hecho de que por generaciones su familia ha vivido allí: “[...] dentro de mí existe un sentimiento hacia la vieja ciudad de Salem que, por falta de una expresión mejor, debo llamar afecto. Puede decirse que este sentimiento tiene origen en las profundas y viejas raíces que ha echado mi familia en su suelo” (Hawthorne, 1994, p.7)⁴³. A pesar del afecto, el autor no puede evitar sentir vergüenza ante el hecho de que sus antepasados fueron parte de los juicios de las brujas de Salem: “En todo caso, quien esto escribe, como representante de esos hombres, por medio de la presente me avergüenzo por sus hechos y ruego para que cualquier maldición en la que hayan incurrido [...] sea eliminada de ahora en adelante y para siempre” (p.9)⁴⁴. Es luego de este apunte que llega a la conclusión de que la conexión entre un hombre y su tierra natal (que se convierte en cuna y tumba a la vez) no es una relación de amor sino de instinto; creer que uno está destinado a vivir y morir

⁴² “The playful (and subversive) act of renaming is one form of overturning, of questioning language and identity in its most essentially linked form. Renaming is a form of translation and also a form of love.”

⁴³ “[...] there is within me a feeling for old Salem, which, in lack for a better phrase, I must be content to call affection. The sentiment is probably assignable to the deep and aged roots which my family has struck into the soil.”

⁴⁴ “At all events, I, the present writer, as their representative, hereby take shame upon myself for their sakes, and pray that any curse incurred by them [...] may be now and henceforth removed.”

en una misma tierra es algo enfermizo (el escritor usa el adjetivo “unhealthy”) y de esa comprensión proviene la cita que usa Lahiri como epígrafe:

La naturaleza humana, al igual que la papa, no puede prosperar si se planta una y otra vez, durante demasiadas generaciones, en la misma tierra agotada. Mis hijos han tenido otros lugares de nacimiento y, hasta donde alcance mi control sobre su fortuna, echarán raíces en tierra desacostumbrada. (p.10)⁴⁵

Como lo expuse en el anterior apartado, en “Going Ashore” Lahiri se basa en la idea del epígrafe para construir la escena de Hema y Kaushik en Volterra, cuando ven al grupo de personas y se preguntan sobre lo que significa vivir y morir en un solo lugar. Asimismo, la idea de alejarse de la tierra natal a fin de prosperar fuera de ella también se encuentra en el relato que lleva el mismo nombre del libro: “Unaccustomed Earth”. Narrada en tercera persona, esta historia se centra en la historia de Ruma, una mujer de origen bengalí, quien recibe la visita de su padre. Durante la estadía del padre en su casa, él entabla una relación muy cercana con su nieto; le enseña palabras en bengalí y le muestra cómo sembrar flores en el jardín: “[...] su padre había creado una pequeña parcela para Akash [...] Ella observaba cómo Akash enterraba cosas en el suelo, agachándose sobre la tierra al igual que su padre lo hacía” (Lahiri, 2009, p. 44)⁴⁶. El abuelo sirve de puente, de intérprete de la cultura bengalí para su nieto. Sin embargo, no hay en él una actitud de imposición sino más bien una voluntad de mostrarle sus propios orígenes.

Durante su estadía, el papá de Ruma se muestra insistente cuando le pregunta a su hija si piensa volver a ejercer como abogada pronto. Ruma responde que se quiere tomar un tiempo para criar a Akash y a su padre no le agrada la respuesta: “La autosuficiencia es importante, Ruma [...] La vida está llena de sorpresas. Hoy puedes depender de Adam [el esposo de Ruma], de su trabajo. Mañana, quién sabe” (p.38)⁴⁷. En un punto, Ruma afirma que no entiende qué hay de malo con quedarse en casa, que eso mismo fue lo que hizo su madre; sin embargo, el hombre no quiere el mismo camino de su esposa para su hija: “Al igual que su esposa, Ruma estaba ahora sola en este nuevo lugar,

⁴⁵ “Human nature will not flourish, any more than a potato, if it be planted and replanted, for too long a series of generations, in the same worn-out soil. My children have had other birthplaces, and, so far as their fortunes may be within my control, shall strike their roots into unaccustomed earth.”

⁴⁶ “[...] her father had created a small plot for Akash [...] She watched as Akash buried things into the soil, crouching over the ground just as her father was.”

⁴⁷ “Self-reliance is important, Ruma [...] Life is full of surprises. Today you can depend on Adam, on Adam’s job. Tomorrow, who knows.”

abrumada, sin amigos, cuidando de un niño pequeño, todo esto le recordaba demasiado los primeros años por los cuales su esposa nunca lo perdonó” (p.40)⁴⁸. Con todo, la actitud del papá de Ruma puede leerse en clave del epígrafe del libro, pues al final del relato, cuando su hija le ofrece quedarse para siempre con ellos, él decide irse. Los hijos se alejan de los padres, tal y como él lo hizo cuando dejó India: “Y sin embargo, él sabía que también había dado la espalda a sus padres al establecerse en Estados Unidos” (p.51)⁴⁹.

La decisión que toma el papá de Ruma se conecta con una imagen que Lahiri utiliza en su última novela escrita en inglés, *The Lowland*. Esta novela gira en torno a la relación entre los hermanos Udayan y Subhash⁵⁰, que cuando crecen se separan: Udayan se queda en Calcuta por razones políticas y Subhash viaja a Estados Unidos para hacer sus estudios doctorales. Al inicio de la novela, cuando los hermanos son niños, hay una escena en la que están haciendo tareas en su casa en Calcuta. Esta imagen parece una reelaboración del epígrafe de Hawthorne en *Unaccustomed Earth* porque involucra una metáfora relacionada con la tierra y con la necesidad de distanciarse del origen para florecer, para madurar:

Como parte de su lección de ciencia natural, hicieron dibujos de árboles de mangle. Sus raíces enredadas por encima del agua, sus poros especiales para obtener aire. Sus plántulas alargadas, llamadas propágulos, tienen forma de cigarros. Aprendieron que si los propágulos caen durante la marea baja, se reproducen junto a sus padres y se clavan en las marismas salobres. Pero en marea alta, estos se alejan de su fuente de origen, hasta por un año, antes de madurar en un ambiente adecuado. (Lahiri, 2014, pp. 14-15)⁵¹

Tanto el papá de Ruma como Kaushik y Hema de *Unaccustomed Earth* y Moushumi de *The Namesake* hacen el mismo movimiento de un propágulo en marea alta: se alejan de sus orígenes para prosperar en lugares distintos.

⁴⁸ “Like his wife, Ruma was now alone in this new place, overwhelmed, without friends, caring for a young child, all of it reminding him, too much, of the early years for which his wife had never forgiven him.”

⁴⁹ “And yet he knew that he, too, had turned his back to his parents, by settling in America.”

⁵⁰ Sobre las temáticas y la estructura de esta novela hablaré de manera detallada en el segundo capítulo.

⁵¹ “As part of their life-science lesson they drew pictures of mangrove trees. Their tangled roots above the waterline, their special pores for obtaining air. Their elongated seedlings, called propagules, shaped like cigars. They learned that if the propagules dropped at low tide they reproduced alongside their parents, spearing themselves in brackish marsh. But at high water they drifted from their source of origin, for up to a year, before maturing in a suitable environment.”

En cuanto al epígrafe de *The Lowland*, este proviene del poema “Saluto a Roma” del Giorgio Bassani, el cual se incluye en su original y en su traducción al inglés en el libro de Lahiri: “Déjame volver a mi tierra natal enterrado / en la hierba como en un mar tibio y pesado.”⁵² El epígrafe se conecta directamente con la historia de Subhash que, como se verá en el segundo capítulo, debe volver a Estados Unidos luego de la muerte de su hermano: debe volver la vista a su lugar de origen y enfrentarse a la muerte de Udayan.

Leídos en conjunto y a la luz del proyecto literario de la autora, los epígrafes incluidos en *The Namesake*, *Unaccustomed Earth* y *The Lowland* trazan un camino que comienza en el nombrar y el ser nombrado (acciones base del lenguaje como facultad humana), pasa por la migración como movimiento necesario para no anclarse en la tierra natal y desemboca en la mirada hacia el lugar de origen. Es cierto que Cardozo (2012) ya había notado que el uso del epígrafe de Gogol en *The Namesake* y, en general, las relaciones intertextuales que Lahiri construye en su obra escrita en inglés, son un recordatorio de que somos lo que leemos y de que los seres humanos estamos constituidos por otros continentes, otras vidas, otros nombres diferentes a los propios, lo que busco con la construcción de este eje es develar que el juego intertextual de Lahiri también está relacionado con un interés específico: la pregunta por el lugar de origen, la cual conlleva a preguntarse necesariamente por la identidad y la lengua materna. La intertextualidad en tanto relación que tiene un texto con otro(s) es un proceso afín a la traducción y, en esa medida, Lahiri, desde sus primeros libros, es consciente de que la literatura gravita en torno a las conexiones entre textos.

El análisis hecho en este capítulo sirve para entender que el interés por la traducción y el translingüismo (como medio de exploración de la identidad fuera de los límites familiares y nacionales) estaba presente en la obra de Lahiri desde antes de su salto al italiano. Así estuviera escribiendo en inglés, la primera lengua en la que leyó y escribió, es posible encontrar procesos translingüísticos y de interpretación en sus primeras publicaciones, lo cual viene a sustentar que

⁵² “Lascia ch’io torni al mio paese sepolto / nell’erba come in un mare caldo e pesante” y “Let me return to my home town entombed / in grass as in a warm high sea.”

“[...] ni el lenguaje ni la relación entre lenguas son estáticos para un solo hablante. En cierto sentido, cada hablante es translingüe y se mueve con, si no a través de, las lenguas” (Kellman, 2000, p.4)⁵³.

⁵³ “[...] neither language nor the relationship between languages is ever static for an individual speaker. In a sense, every speaker is translingual, moving with if not through languages.”

Capítulo II

El injerto de laurel

A mí a veces me gustaría mandar a todos los escritores del mundo al extranjero, lejos de su propio idioma y de su propio ornamento y filigranas verbales para ver qué quedaría de ellos entonces.

Aleksandra Lun, *Los palimpsestos*

La decisión que tomó Lahiri en 2012, cuando se mudó a Roma y dejó de leer en inglés, puede verse de manera metafórica como el movimiento de los propágulos descritos en *The Lowland*, los cuales se alejan de las raíces en marea alta para así prosperar en otro lugar. La autora describe su alejamiento de los Estados Unidos y del inglés como una forma de autoexilio y sostiene que la escritura de *In altre parole* nació del sentirse huérfana de lengua (*linguistically orphaned*) y de la necesidad de reflexionar al respecto (Lahiri, 2022, p.18)⁵⁴. *In altre parole* puede entenderse como el manifiesto translingüe de Lahiri en tanto describe los porqués de escribir en italiano, entre ellos la incomodidad frente a la obligación implícita de dar cuenta de la cultura de sus padres por medio

⁵⁴Además del sentimiento de orfandad, Lahiri también ha relatado la incomodidad que sentía de niña cuando, por no hablar inglés con acento, debía hablar por sus padres en lugares públicos en Estados Unidos. Esto lo cuenta en “Il triangolo”, uno de los textos de *In altre parole*. Podemos notar que esta situación que cuenta Lahiri de manera autobiográfica en la publicación del 2016 parece también un eco de una ficción publicada en 1999, el cuento “Mrs. Sen’s”, incluido en *Interpreter of Maladies*. El relato es sobre una mujer india que trabaja como niñera de un niño estadounidense llamado Elliot. Un día, cuando van en el autobús de camino a casa y con muchas bolsas llenas de pescado, tienen un altercado con una anciana estadounidense. La mujer se queja con el conductor por el olor que emana de las bolsas y, como resultado, el conductor decide hablar con Elliot para que abran las ventanas, anulando así la autoridad de la señora Sen. Aunque Lahiri no ahonde en las razones por las que el conductor no habla con la señora Sen, es claro que se trata de un acto de discriminación: el hombre analiza rápidamente los rasgos físicos de la señora y llega a la conclusión de que, por ser extranjera, por ser india, no va a entenderlo y prefiere hablar con el niño.

de sus ficciones, el hecho de sentirse como una escritora que no pertenece completamente a una sola lengua y la necesidad de dejar a un lado el inglés para encontrar nuevos caminos creativos: “Creo que estudiar italiano es una forma de escapar de la larga lucha, en el transcurso de mi vida, entre el inglés y el bengalí. Un rechazo tanto de la madre como de la madrastra. Un camino independiente” (Lahiri, 2016, p. 152)⁵⁵.

El objetivo de este segundo capítulo es analizar cómo el proceso translingüe de Lahiri, el paso del inglés al italiano, incide en su poética: ¿qué cambia radicalmente, de qué se aleja con la escritura en italiano, y qué se mantiene? Entiéndase por poética la segunda definición que expone Tzvetan Todorov (1975) en el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*: la elección de las posibilidades literarias (temática, composición, estilo, etc.) de un autor (p.98). Para este fin, compararé la primera novela de Lahiri en italiano, *Dove mi trovo*, con sus dos novelas escritas en inglés, *The Namesake* y *The Lowland*.

En cuanto a los contenidos temáticos, las novelas en inglés de Lahiri giran en torno a la familia, la migración (de la periferia al centro, de India a Estados Unidos), el lugar de origen y la identidad. Por una parte, en *The Namesake*, novela publicada en el 2003, como ya se mencionó en el capítulo anterior, el problema con el que se enfrenta Gogol Ganguli durante los 33 años que se narran en la novela es el de su nombre, el de la imposibilidad de fijar su identidad teniendo en cuenta que es una persona nacida en Estados Unidos de padres indios y cuyo primer nombre es el apellido de un escritor ruso de origen ucraniano: “A veces, su nombre, una entidad sin forma e ingrátida, logra, sin embargo, angustiarse físicamente, como la etiqueta áspera de una camisa que se ha visto obligado a usar de manera permanente” (Lahiri, 2019a, p.81)⁵⁶. Aquí nos encontramos de nuevo con el motivo de la ropa como símbolo de la identidad y de lo incómodo de las identidades fijas e impuestas. Esta alusión a una prenda de vestir es otra forma de profundizar la relación intertextual con el “El abrigo” de Gogol, pues así como para Akaki Akakievich el abrigo que mandó hacer no era una simple prenda para cubrirse del invierno de San Petersburgo, sino la posibilidad de ser aceptado y respetado, para Gogol, su nombre, equiparado a una prenda de vestir incómoda, no es una simple palabra, sino la representación de lo múltiple en su identidad: “La forma en la que Lahiri

⁵⁵“Credo che studiare l’italiano sia una fuga del lungo scontro, nella mia vita, tra l’inglese e il bengalese. Un rifiuto sia della madre sia della matrigna. Un percorso indipendente.”

⁵⁶ “At times his name, an entity shapeless and weightless, manages nevertheless to distress him physically, like the scratchy tag of a shirt he has been forced permanently to wear.”

pone la intertextualidad en primer plano, a través del epígrafe de *The Namesake* y el título de la novela, nos obliga a confrontar la imposibilidad de la pureza étnica” (Cardozo en Dhingra y Cheung, 2012, p.37)⁵⁷.

Esa imposibilidad de la pureza étnica o lingüística se puede evidenciar desde el nacimiento de Gogol, cuando Ashima y Ashoke se enfrentan a la premura por nombrar a su primer hijo impuesta por un hospital estadounidense. Como nunca llega la carta que contiene el nombre escogido para el recién nacido por la abuela de Ashima, que vive en Calcuta, la persona encargada de emitir el certificado de nacimiento les sugiere que nombren a su hijo como algún antepasado de la familia. Sin embargo, la propuesta supone una práctica ajena a lo que se hace en la cultura bengalí: “Los nombres pueden esperar. En India, los padres se toman su tiempo. No era inusual que pasaran años antes de que se escogiera el nombre correcto, el mejor nombre posible” (p.27)⁵⁸. Ante el problema, el matrimonio opta por registrar a su hijo con el *dakman* que su padre escoge: Gogol. Dhingra y Cheung (2012) sostienen que el nacimiento de Gogol y todo lo que pasa en el hospital es una estrategia de compensación que devela la pérdida de una tradición y el inicio de una serie de malentendidos que ponen en el centro la pregunta por la identidad del personaje. Además de tener un nombre extraño, Gogol invierte la tradición bengalí: el nombre usado en el círculo familiar se convierte en el nombre oficial.

Diez años después, en 2013, en la novela *The Lowland*, Lahiri vuelve a retomar los temas de la identidad, el origen y la migración. En esta novela cuenta la historia de los hermanos Udayan y Subhash, la cual está marcada por la necesidad que siente Subhash de crecer lejos de su hermano, de encontrar su identidad fuera de esa relación fraternal. Si bien durante su infancia en Tollygunge, Calcuta, a los dos personajes los mueven intereses similares, todo cambia cuando entran a la universidad. Mientras Udayan descuida sus estudios en física y se une al naciente movimiento naxalita (1967), Subhash termina su educación en ingeniería química en India y emprende viaje a Estados Unidos para hacer un doctorado en oceanografía: “Había deseado tanto irse de Calcuta, no

⁵⁷ ““Lahiri’s foregrounding of intertextuality, via epigraph to *The Namesake* as well as the novel’s title, requires us to confront the impossibility of ethnic purity.”

⁵⁸ “Names can wait. In India parents take their time. It wasn’t unusual for years to pass before the right name, the best possible name, was determined.”

solo por el bien de su educación, sino también, podía admitirlo ahora, para dar un paso que Udayan nunca daría” (Lahiri, 2014, p.48)⁵⁹.

En los primeros años de Subhash en Estados Unidos es posible presenciar el intento que hace el personaje por forjar una identidad fuera de los márgenes familiares; sin embargo, le es inevitable pensar en sus padres y en sus costumbres, en su forma de ver el mundo. Por ejemplo, cuando entabla una relación con una mujer estadounidense que ya tiene un hijo y se encuentra en proceso de separación, Subhash decide no hablar de la situación con su familia y aun así puede sentir la presión familiar:

La desaprobación de sus padres amenazaba con socavar lo que estaba haciendo, alojada como un guardián silencioso en lo más profundo de su mente. Pero sin la presencia de sus padres, lograba seguir aplazando su objeción, cada vez más lejos, como la promesa del horizonte que se espera desde un barco y que nunca se alcanza. (Lahiri, 2014, p. 93)⁶⁰

La decisión de Subhash tiene que ver con el deseo de ser propágulo en marea alta, de crecer lejos de lo que lo ata: su hermano, su familia. Sin embargo, a pesar de la distancia geográfica, no puede evitar sentirse anclado a su lugar de origen y esto se evidencia cuando su hermano es asesinado por la policía. Entonces, Subhash vuelve a India y se encuentra con lo que dejó su hermano: un enorme vacío familiar y a Gauri, su viuda embarazada a la que sus suegros no quieren cerca. Casi como una condena, Subhash decide llevarse a Gauri a Estados Unidos, tomarla como esposa y criar a su sobrina como si fuera su hija. En este argumento se logran entrecruzar los temas mencionados anteriormente; la muerte de Udayan es la que hace evidente la relación entre familia, migración, lugar de origen e identidad. Esa muerte es una cicatriz que carga más de una generación (los padres de Subhash, el mismo Subhash, Gauri y su hija y, finalmente, la nieta de Gauri), una cicatriz que llevan todos los personajes sin importar qué tan lejos se aparten de Calcuta.

⁵⁹ “He’d wanted so much to leave Calcutta, not only for the sake of his education but also—he could admit this now—to take a step Udayan never would.”

⁶⁰ “La desaprobación de sus padres amenazaba con socavar lo que estaba haciendo, alojada como un guardián silencioso en lo más profundo de su mente. Pero sin la presencia de sus padres, lograba seguir aplazando su objeción, cada vez más lejos, como la promesa del horizonte que se espera desde un barco y que nunca se alcanza.”

Tanto en *The Namesake* como en *The Lowland* Lahiri crea sagas familiares en donde el lector es testigo de la evolución de los personajes a lo largo de varias etapas de su vida. En ambas novelas hay una detallada exploración de lo que significa ser migrante e hijo de migrante y del intento por la búsqueda de la identidad por fuera de los márgenes familiares y geográficos, como lo expliqué en el capítulo anterior a propósito de Moushumi Mazoomdar, en *The Namesake*. Esta forma de construir novelas cambia con el salto translingüe de Lahiri cuando en 2018, cinco años después de la publicación de *The Lowland*, su último trabajo de ficción en inglés, publica *Dove mi trovo*, su primera novela en italiano.

El argumento de *Dove mi trovo* se basa en la soledad de una mujer, una profesora de alrededor de 40 años cuyo nombre nunca es mencionado. La novela es un conjunto de observaciones y reflexiones de la protagonista-narradora en su diario vivir, las cuales están divididas en 46 capítulos cortos que cubren un periodo de un año, de la primavera al invierno. La historia termina luego de la celebración del año nuevo, cuando la mujer emprende un viaje al extranjero.

En lo que se refiere al tipo de relato y a la construcción de la voz narrativa, hay una diferencia sustancial entre las novelas escritas en inglés y *Dove mi trovo*. En las novelas en inglés, Lahiri opta por relatos heterodiegéticos en los que los narradores se esconden y generan la impresión de desaparecer para que la historia se cuente a sí misma. Dicho de otro modo, Lahiri juega con la omnisciencia neutra, que según Norman Friedman sucede cuando “la instancia vocal tiene plena capacidad de meterse en la mente de sus personajes, pero no juzga, no comenta, procura ser imparcial” (Friedman en Fernández, 2006, p.52). Esta elección de voz narrativa puede tener su origen en lo que expresa Lahiri en *In altre parole* sobre la necesidad que sentía de escribir historias sobre otros: “Cuando comencé a escribir, pensaba que era más virtuoso hablar de los demás. Tenía miedo de que el material autobiográfico fuera de menor valor creativo, incluso una forma de pereza de mi parte. Tenía miedo de que hablar de las experiencias propias fuera egocéntrico” (Lahiri, 2016, p.214)⁶¹.

Si bien *Dove mi trovo* no es un relato autobiográfico, en esta novela Lahiri arma un narrador completamente diferente a los de sus novelas en inglés: la historia está construida a partir de un

⁶¹ “Credevo, quando ho cominciato a scrivere, che fosse più virtuoso parlare degli altri. Temevo che la materia autobiografica fosse di minor valore creativo, perfino una forma di pigrizia da parte mia. Temevo che fosse egocentrico raccontare le proprie esperienze.”

relato autodiegético en el que la protagonista es la narradora, la voz por la que se filtra todo lo que pasa tanto en su realidad interior como en el mundo externo y cuando hay intervenciones de otros personajes, estos son transmitidos en estilo directo por la narradora. Además, es la primera vez que Lahiri construye una novela con capítulos tan cortos (en las ediciones revisadas, en italiano, inglés y español, los capítulos no superan las cuatro páginas de longitud)⁶² y con un título específico en lugar de una numeración: todos los títulos de los capítulos de *Dove mi trovo* inician con una preposición⁶³, por ejemplo: “En la acera”, “En la calle”, “En la taquilla”, “Al sol”.

De Donno (2021) compara la estructura de esta novela de Lahiri con *Palomar*, el libro de Italo Calvino publicado en 1983, el cual se compone de 27 capítulos cortos que son observaciones de su protagonista, el señor Palomar (p.111). La comparación es acertada y se puede trazar una conexión entre lo que el mismo Calvino dice en la nota preliminar, donde resume su libro en dos oraciones, y el argumento de *Dove mi trovo*: “Un hombre se pone en marcha para alcanzar, paso a paso, la sabiduría. Todavía no la ha alcanzado” (Calvino, 2001, p.13). En el caso de la novela de Lahiri, el resumen sería: una mujer se pone en marcha para alcanzar, paso a paso, el viaje al extranjero. Todavía no ha llegado a su destino. A continuación, me referiré a la importancia de lo extranjero en la novela de Lahiri.

Aparte de la construcción de la narradora, otro cambio importante en *Dove mi trovo* con respecto a la narrativa de la autora en inglés es que en la novela no hay localización geográfica explícita. Mientras que en *The Namesake* y *The Lowland* el lector se encuentra con referencias geográficas claras (India y Estados Unidos) y descripciones detalladas de las formas de vida en ambos lugares, en *Dove mi trovo*, por el contrario, sólo hay descripciones de lugares que apuntan a una ciudad en Italia y momentos dentro de la narración que llevan a pensar que la protagonista es nativa del lugar. Por ejemplo, en el sexto capítulo titulado “En la plaza”, la mujer habla sobre una pareja de amigos extranjeros: “El pintor y su mujer venían a casa a tomar clases de italiano” (Lahiri, 2018, p.14)⁶⁴.

⁶² Esto se puede anudar con lo que menciona Lahiri sobre su admiración por la contundencia de las oraciones, los capítulos breves y el lenguaje destilado que usa la escritora italiana Lalla Romano (Lahiri, 2022, p.19).

⁶³ Esto ocurre en las tres versiones analizadas: *Dove mi trovo*, *Donde me encuentro* y *Whereabouts*. No obstante, el único cambio que altera esta lógica es que en *Whereabouts* Lahiri utiliza el adverbio “Nowhere” como título para el capítulo “Da nessuna parte”, el cual se traduce como “En ninguna parte” en español. La razón detrás de esta decisión de Lahiri se expondrá en el tercer capítulo, en el apartado sobre autotraducción.

⁶⁴ “Il pittore e la moglie venivano a prendere lezioni di italiano a casa mia.”

Asimismo, en el capítulo 38, “En el bar”, cuando ya está a punto de viajar al extranjero, la protagonista dialoga con el camarero y le cuenta que es la primera vez que va a vivir fuera del país: “Nunca he dejado esta ciudad” (p.81)⁶⁵. Ya en el último capítulo de la novela, “En el tren”, la mujer describe a una extranjera cantando y le confirma al lector que el italiano es su lengua: “Después, entusiasmada, empieza a enseñarle a uno de sus compañeros cómo despedirse en nuestra lengua. Ríen a carcajadas. Gritan juntos, silabeando, como si fueran alumnos de la escuela: *ar-ri-ve-der-ci!*” (p.98)⁶⁶.

La construcción de una historia en la que el personaje principal es una nativa que no ha vivido más que en su lugar de origen es otro cambio importante con respecto a las novelas y los cuentos en inglés. Como he venido señalando, la narrativa de la autora antes de *Dove mi trovo* se enfoca en la construcción de personajes que son migrantes e hijos de migrantes que viajan de la India a Estados Unidos. En *Dove mi trovo*, la mirada se desplaza: el enfoque ya no está en el migrante, en cómo el migrante observa a los nativos y al lugar adonde llega, sino en la mirada de una nativa de un lugar que no se hace explícito en la novela⁶⁷.

En la novela hay momentos en los que la mujer observa y opina sobre los extranjeros en su ciudad haciendo énfasis en las formas en las que estos se destacan, subrayando sus diferencias con respecto a ella y al entorno. Sírvese como ejemplo de lo anterior lo que sucede en el cuarto capítulo, cuando la narradora describe a la familia que trabaja en la taberna donde almuerza habitualmente: “No son de por aquí. Aunque trabajen todo el día en la callejuela bulliciosa siguen siendo isleños, llevan en la sangre el ardor del sol, colinas baldías cuajadas de ovejas, ráfagas de mistral” (p.11)⁶⁸. De forma similar, en “En el salón de belleza”, la mujer describe a las trabajadoras del lugar insistiendo en su condición de extranjeras: “Todas las mujeres provienen del mismo país y mientras se ocupan, diligentes, de nosotras, hablan sin parar en su lengua—me pregunto siempre de qué” (p.33)⁶⁹. En

⁶⁵ “Non ho mai lasciato questa città.”

⁶⁶ “Poi comincia, entusiasta, a insegnare a uno dei suoi compagni come si dice *arrivederci* nella nostra lingua. Scoppiano a ridere. Urlano insieme, recitando, come se fossero allievi a scuola, *ar-ri-ve-der-ci!*”

⁶⁷ Si bien en la narrativa de Lahiri existen cuentos como “Sexy”, que pertenece al libro *Interpreter of Maladies*, el cual se cuenta desde la perspectiva de una estadounidense, *Dove mi trovo* es diferente en tanto el énfasis está en la condición de nativo a secas más no de nativo estadounidense.

⁶⁸ “Non sono di queste parti. Benché lavorino tutto il giorno in una stradina chiassosa restano isolani, hanno nelle ossa la vampa del sole, colline brulle tempestate di pecore, raffiche di maestrale.”

⁶⁹ “Tutte le donne vengono dallo stesso paese e mentre si occupano diligentemente di noi parlano in continuazione nella loro lingua – mi chiedo sempre di che cosa.”

esta misma línea, en el último capítulo, la mujer se refiere al comportamiento de un grupo de cinco extranjeros que coinciden con ella en el tren rumbo a su viaje al extranjero: “Hablan sin parar una lengua extranjera, no la reconozco [...] Su comportamiento desbordante es completamente distinto al de otros pasajeros” (p.97)⁷⁰. A estas descripciones se le suma lo que la narradora dice de la hija del pintor que mencionaba anteriormente; se trata de una joven que acaba de terminar el bachillerato y que no quiere volver a su país de origen porque afirma que es un lugar que ya no le pertenece: “Conoce muy bien la lengua que a sus padres les cuesta hablar. No parece extranjera; al contrario, parece una criatura que se siente a gusto en todas partes” (p.15)⁷¹.

Las observaciones del otro, del diferente, le permiten a la narradora definirse por oposición y contraste y, entonces, los lectores sabemos de ella por lo que dice de los otros. Por ejemplo, cuando se refiere al comportamiento de la hija del pintor, la mujer sostiene que admira ese valor de rebelarse—que ella no posee—y que la determinación de la joven la inspira. En *Dove mi trovo* es entonces recurrente que la narradora haga reflexiones a partir de encuentros con otros, sobre todo con otras mujeres, en su mayoría desconocidas (transeúntes y trabajadoras, como lo que ya describí a propósito del salón de belleza y la taberna). Con este gesto parece que Lahiri dijera que es imposible ser uno solo, que no podemos definirnos si no está el otro, que no hay nativo si no hay extranjero y viceversa: todos somos nativos de un lugar y todos somos extranjeros fuera de él. A simple vista, esta reflexión parece una perogrullada, pero no lo es tanto cuando somos conscientes de que es Lahiri—a quien se le ha impuesto el rótulo de escritora de la diáspora india y quien encontró refugio creativo en una lengua extranjera— la que hace esa inversión de perspectivas.

A propósito de lo que significa ser extranjero o nativo, considero importante detenerme en la escena final de la novela, en el capítulo “En el tren”, del que hablaba en líneas anteriores, porque la forma en la que la narradora se refiere al italiano como “nuestra lengua” me remite a una reflexión que hace Lahiri en “El muro” de *In altre parole*. ¿A quién le pertenece una lengua? Esta es la pregunta que se plantea entre líneas en el texto. En él, Lahiri describe su frustración ante el hecho de ser siempre percibida como extranjera (tanto en Estados Unidos como en Italia) por su apariencia. El muro son sus rasgos físicos y entonces, cuando va a Italia, las personas en la calle o en las tiendas

⁷⁰ “Parlano senza interruzione in una lingua straniera, non la riconosco [...] Il loro comportamento debordante è del tutto diverso rispetto a quello degli altri passeggeri.”

⁷¹ “Sa benissimo la lingua che i genitori stentano a parlare. Non sembra straniera, anzi, sembra una creatura a suo agio dovunque.”

le hablan siempre en inglés y cuestionan su nivel de italiano. Su frustración se agrava por el hecho de que su esposo, Alberto Vourvoulias-Bush, periodista de raíces griegas y guatemaltecas, por tener un nombre que suena italiano y por su apariencia física, sea considerado como quien habla mejor italiano: “Pero tu marido debe ser italiano. Habla perfectamente, sin ningún acento” (Lahiri, 2016, p.136)⁷². La verdad es que el nivel del italiano del esposo dista muchísimo del profundo conocimiento que tiene ella: “Llevo más de veinte años estudiando su lengua, él apenas lleva dos” (p.136)⁷³.

Lo anterior conduce a pensar que la parte en la que la mujer en *Dove mi trovo* se refiere a “nuestra lengua” fue construida en clave de ironía. Además, no hay que olvidar que las descripciones que hace la mujer sobre los isleños de la taberna y sobre las trabajadoras extranjeras en la sala de belleza se enfocan mucho en su apariencia física, la cual es descrita de forma tosca: “[...] casi todas tienen sobrepeso, las caras redondas, los labios deformados” (Lahiri, 2018, p.33)⁷⁴. Esto puede ser un indicador de que la intención de Lahiri en esta novela no es precisamente hablar como si ella fuera una nativa, sino proponer preguntas sobre cómo los extranjeros son observados por una nativa.

Ahora bien, la profesora en *Dove mi trovo* está a punto de experimentar lo que significa ser extranjera y hacia el final de la novela manifiesta la necesidad de un cambio: “[...] conozco demasiado los estados de ánimo de este lugar, su respiración” (p.84)⁷⁵. Esa necesidad de cambio es mucho más evidente en los últimos siete capítulos de la novela, los cuales pueden leerse como la despedida a todo lo que ancla a la mujer a su país de origen: su mamá, el recuerdo de su padre muerto, los lugares que frecuenta y que le generan cierto arraigo. De hecho, en el capítulo 40, la protagonista visita a su madre y le lleva un paquete de galletas llamadas “lenguas de gato” (*lingue di gatto*). Este gesto, según De Donno (2021), vendría siendo una referencia a la narrativa de la lengua materna, la cual se quiebra en el relato porque la mujer lleva esas galletas en forma de regalo de despedida, como si quisiera devolver la lengua a la madre (liberarse de la lengua madre) y así poder viajar al extranjero sin cargar con ese peso: “[las galletas] sin duda crean una imaginaria exofónica adecuada para un encuentro que se da alrededor de un té de despedida, en el que la

⁷² “Ma tuo marito deve essere italiano. Lui parla perfettamente, senza nessun accento.”

⁷³ “Sto studiando la vostra lingua da più di vent’anni, lui nemmeno da due.”

⁷⁴ “la maggior parte sovrappeso, con i visi tondi, le labbra sformate.”

⁷⁵ “[...] conosco fin troppo gli umori, i respiri di questo luogo.”

narradora le dice a su madre que está a punto de partir para un largo viaje al extranjero relacionado con su trabajo” (p.115)⁷⁶.

La afirmación de De Donno tiene más sentido si nos remitimos al capítulo 19, “En mi casa”, en el que la mujer recibe a la familia de una amiga que vive en el extranjero. Cuando están comiendo, la protagonista nota que la pequeña hija de su amiga no come nada de lo que ella ha preparado, sino que prefiere unas galletas que su mamá le ha traído del extranjero: “Llevamos siempre un paquetito—dice mi amiga—, así la niña se siente en casa” (p.41)⁷⁷. La narradora, por su parte, ya no quiere sentirse en casa (o quizás nunca se ha sentido verdaderamente en casa), entonces deja las galletas donde su madre y parte al extranjero.

De hecho, es en los últimos siete capítulos de la novela donde se comprende mejor la conexión entre la historia de la mujer y el epígrafe que utiliza Lahiri. La cita que usa la autora proviene del texto *Saggi e pagine sparse* de Italo Svevo: “Con cada cambio de lugar siento una tristeza grande, enorme. No mayor cuando dejo un lugar al que se asocian recuerdos, dolores y placeres. Es el cambio mismo lo que me agita como el líquido en un frasco que, sacudido, se enturbia”⁷⁸. Con respecto a este epígrafe es importante señalar dos cosas: en primer lugar, la historia de la protagonista se puede ver como la preparación para el cambio, la preparación para el viaje más allá de la frontera, la vida en un lugar diferente: “[...] dentro de poco estaré en el extranjero, rodeada de otra lengua desconocida” (Lahiri, 2018, p.97)⁷⁹. Si bien en los primeros capítulos la narradora no se refiere a su viaje (no es sino hasta el capítulo 38 que lo menciona), el tedio que narra durante las primeras páginas sugiere la necesidad de una transformación. Es más, la vida de la protagonista en su ciudad natal puede ilustrarse con la forma en que ella misma define la piscina a la cual suele ir a nadar: “Allí, en ese contenedor de agua transparente, sin alma y sin corriente, veo a las mismas personas, a las que, en cierto modo, me siento unida” (p.28)⁸⁰. Sobre el cambio, la madre de la protagonista expresa cierta resistencia y entonces cuando su hija le cuenta que se va lejos, ella dice:

⁷⁶ “[...] they [the cookies] no doubt create an apt exophonic imagery for an encounter over a goodbye tea, where the narrator tells her mother that she is about to leave for a long journey abroad related to her work.”

⁷⁷ “‘C’è sempre un pacchettino’ mi dice la mia amica, ‘così la bambina si sente a casa.’”

⁷⁸ “Ad ogni mutamento di posto io provo una grande enorme tristezza. Non maggiore quando lascio un luogo cui si conettono dei ricordi o dei dolori e piaceri. È il mutamento stesso che m’agita come il liquido in un vaso che scosso s’intorbida.”

⁷⁹ “[...] tra poco sarò all’estero, circondata da un’altra lingua sconosciuta.”

⁸⁰ “Lì, in quel contenitore d’acqua limpida, priva di anima e di corrente, vedo le stesse persone alle quali mi sento in qualche modo legata.”

“Cuando se cambia de casa siempre se pierde algo. Cada mudanza te traiciona, te tima” (p.87)⁸¹. Que la protagonista se quiera alejar de su madre, sugiere que también quiere alejarse de la idea de cambio como pérdida.

En segundo lugar, no podemos evitar traer a colación el hecho de que Italo Svevo es un pseudónimo usado por el escritor Aron Hector Schmitz, nacido en la Trieste del Imperio Austrohúngaro, a fin de dar cuenta de sus dos orígenes: “Italo”, que hace referencia a la Italia de su madre y “Svevo”, que tiene que ver con el origen austríaco de su padre y la lengua alemana. “Svevo” vendría siendo el gentilicio de Suabia, *Schwaben*, un ducado alemán del siglo X a 1313 d. C. y actual nombre de una región al sureste de Alemania (Britannica, s.f.). Además, cabe notar que Svevo, como Lahiri, también fue un escritor que vivió entre lenguas, como lo señala Kellman (2020): “En el siglo XX, Italo Svevo llegó al italiano, el medio de toda su ficción [...], su tercera lengua, después de su nativo dialecto triestino y del alemán” (p.100)⁸². Así pues, el cambio no sólo le atañe a la protagonista de la novela, sino también a su creadora que con esta publicación marca su entrada a la ficción escrita en italiano.

Aunque la protagonista de *Dove mi trovo* no haya vivido nunca fuera de su ciudad natal, es consciente de que el hecho de irse no significa olvidar por completo el lugar de donde viene: “Me espera un nuevo cielo, aunque se encuentre siempre unido a este” (p.83)⁸³. Esta afirmación se traduce en una escena concreta páginas después, en el capítulo 44, “A pocos pasos”. En la escena, la protagonista camina por una plaza por la que transita a diario y, en medio de todos los elementos arquitectónicos que conoce de memoria, nota a una mujer y la describe como su doble: “Vista de espaldas, mi doble me permite entender: soy yo y no soy yo, me marchó y sigo siempre aquí.” (p.95)⁸⁴. El no ver de frente a su *Doppelgänger* les permite a ambas seguir existiendo: la mujer que se queda y la mujer que se va. Esta escena parece una paráfrasis de lo que citaba en la introducción de este trabajo a propósito de lo que menciona Lahiri sobre los heterónimos de Pessoa: no es posible para ella convertirse en escritora italiana, pero es posible convertirse en dos escritoras.

⁸¹ “Quando si cambia casa sparisce sempre qualcosa. Ogni trasloco ti tradisce, ti frega.”

⁸² “In the twentieth century, Italo Svevo came to Italian, the medium of all his fiction [...] as his third language, after his native Triestine dialect and German.”

⁸³ “Penso: mi aspetta un nuovo cielo, per quanto sempre collegato a questo.”

⁸⁴ “La mia sosia, vista di spalle, mi fa capire: sono io e non lo sono, vado via e resto sempre qui.”

Asimismo, la anterior escena conversa con la idea de “injerto”, palabra que usa Lahiri para definir su proceso translingüe. Escribir en italiano supone un nuevo inicio para la autora; no obstante, el cambio no implica una eliminación de su pasado, de su obra en inglés. Lahiri sabe que su escritura nunca pertenecerá a un solo lugar ni a una sola lengua. Por eso, en *Translating Myself and Others* utiliza la palabra “injerto” (*innesto* en italiano y *graft* en inglés) como metáfora para conciliar su ascendencia bengalí, la lengua inglesa y la italiana: “Esta palabra me permite avanzar, pero también narra mi pasado, mi punto de origen, mi trayectoria. Esta palabra define mi travesía italiana, pero también le da sentido a mi escritura previa en inglés” (Lahiri, 2022, p.25)⁸⁵.

La imagen del injerto es significativa en tanto aceptación de un pasado que puede aportar a la construcción de un nuevo proyecto, la escritura en italiano. El injerto, cabe notar, también es una forma de tercer espacio, pues se trata del resultado de la unión de dos tejidos; en este caso, la unión de dos escrituras en lenguas distintas. Asimismo, la escritura en italiano vista como un injerto la relaciona Lahiri con la transformación de Dafne en el mito de Ovidio: “No es claro dónde termina la ninfa y dónde comienza el árbol; la belleza de esta escena es que retrata la fusión de dos elementos, de dos seres” (Lahiri, 2016, pp.162)⁸⁶. Dafne convertida en árbol es dos cosas a la vez, tal y como lo es Lahiri al escribir en dos lenguas. Así como Dafne, Lahiri se siente confinada; la escritora no se puede mover de manera fluida en italiano, como sí lo hace en inglés. Sin embargo, el escribir en italiano le permite huir de lo que representa la lengua inglesa para ella:

Durante casi toda mi vida, el inglés ha representado una batalla que me ha consumido, un conflicto desgarrador, un continuo sentimiento de fracaso que es la fuente de casi toda mi ansiedad. Ha representado una cultura que hay que conocer, interpretar. Temía que la lengua representara un quiebre entre mis padres y yo. El inglés denota un aspecto pesado y molesto de mi pasado. Estoy cansada de él. (pp.164-166)⁸⁷

⁸⁵ “This word allows me to move forward, but also narrates my past, my point of origin, my trajectory. It defines the new Italian journey, but also sheds light on my previous writings in English.”

⁸⁶ “Non è chiaro dove finisca la ninfa e dove inizi l’albero; il bello di questa scena è che raffigura la fusione di due elementi, di entrambi gli essere [...]”

⁸⁷ “Per quasi tutta la mia vita [la lingua inglese] ha rappresentato una lotta estenuante, un conflitto struggente, un continuo senso di fallimento da cui deriva quasi tutta la mia angoscia. Ha rappresentato una cultura da dover scalare, da interpretare. Temevo che rappresentasse una spaccatura tra me e i miei genitori. L’inglese significa un aspetto del mio passato pesante, ingombrante. Ne sono stanca.”

Con todo, los cambios que hace Lahiri en *Dove mi trovo* con respecto a su narrativa en inglés sirven para sustentar lo que afirma Kellman (2020): “En inglés, Lahiri no puede escapar de la carga que implica ser una figura pública, pero en italiano puede afirmar: ‘Scrivo per sentirmi sola’ —‘Escribo para sentirme sola’” (p.132). A lo anterior le sumo que al alejarse de su identidad pública como portavoz de la diáspora india, Lahiri también se permite hacer otras exploraciones en italiano que, quizás, en la lengua inglesa no habrían podido encauzarse: el cuestionamiento a rótulos como “extranjero” y “nativo”, la construcción de una narradora autodiegética, el argumento sin locación exacta y en la que no hay nombres ni nacionalidades ni lenguas mencionadas explícitamente, la construcción de capítulos cortos y de un relato desarrollado en un tiempo más condensado.

Ahora, como lo planteé en la hipótesis al inicio del presente trabajo, los dos momentos de la obra de Lahiri (escritura en inglés y escritura en italiano) están conectados por inquietudes transversales sobre los orígenes, la búsqueda de la identidad y la transformación. Esto se puede evidenciar en *Dove mi trovo* por medio de la identificación de imágenes que se convierten en leitmotivs y que trascienden el hecho de que la autora haya cambiado de lengua. Por ejemplo, en el primer capítulo, cuando describí el comienzo de la vida de Kaushik como errante en “Year’s End”, en *Unaccustomed Earth*, cité una escena en la que el personaje toma distancia de su familia y viaja hasta la frontera canadiense para ver las olas del mar y encuentra calma en ese ruidoso chocar del agua. En *Dove mi trovo*, el lector se encuentra con una escena que es espejo de la anterior: en el capítulo 26, “En la playa”, la mujer va al bautizo de la hija de un colega y se siente atosigada por la presencia de tantas personas desconocidas. Entonces, decide retirarse a tomar aire fresco y se va a caminar en la playa: “Fuera hay un ruido feroz: el estrépito del viento y el mar, el estallido que se lo come todo, y me pregunto por qué esa agitación nos apacigua tanto” (Lahiri, 2018, p.58)⁸⁸. Esas dos escenas tienen en común la necesidad de distancia que experimentan los personajes y en *Dove mi trovo*, se puede interpretar como un síntoma del tedio de la protagonista ante sus obligaciones sociales. Asimismo, debemos recordar que en *The Lowland*, el mar, ese cuerpo de agua que marca la distancia geográfica entre Calcuta y Estados Unidos, también es símbolo de la distancia que busca Subhash y, además, el hecho de que el personaje haga estudios doctorales en oceanografía puede ser muestra, en clave metafórica, de su voluntad por entender esa distancia.

⁸⁸ “Fuori c’è un rumore feroce: il fracasso del vento e del mare, lo schianto che mangia tutto, e mi chiedo perché quell’agitazione ci rassereni così tanto.”

Otro leitmotiv se gesta en *The Namesake*. Gogol, a sus once años, va a un paseo escolar a la casa de un poeta en Rhode Island y al cementerio donde está enterrado. En el recorrido los niños comienzan a identificar nombres y apellidos iguales a los suyos en las lápidas. En ese momento, Gogol se da cuenta de que en el lugar nunca encontrará un homónimo y que por sus tradiciones familiares, su cuerpo nunca será enterrado:

Gogol tiene edad suficiente para saber que allí no hay ningún Ganguli. Tiene la edad suficiente para saber que él mismo será cremado, no enterrado, que su cuerpo no ocupará un pedazo de tierra, que ninguna piedra en este país llevará su nombre más allá de la vida. (Lahiri, 2019a, 74)⁸⁹

El cementerio para el niño es el encuentro con el otro y la comprensión de su diferencia con respecto a sus compañeros de clase y a las personas que han habitado Estados Unidos. Es una escena en la que se hace palpable la soledad del personaje y sirve de ayuda para comprender mejor a lo que se enfrenta Gogol con su nombre. Un encuentro similar sucede en el capítulo de apertura de *Dove mi trovo*, “En la acera”. El primer lugar que describe la protagonista es una calle donde se ubica la placa mortuoria de un hombre: “Nunca conocí al muerto; sin embargo, con los años, sí conozco su nombre, su apellido” (Lahiri, 2018, p.6)⁹⁰. La mujer describe la desazón que siente porque, todos los días, cuando pasa por el lugar de la placa, no hay nadie. Así haya un lugar para recordarlo, el nombre no tiene sentido para la mujer que lo lee porque ya no hay una existencia que lo sustente. Aunque es claro que esta escena no tiene la misma carga simbólica que la de *The Namesake*, sí logro identificar cierta conexión en tanto la pregunta por el nombre, por lo que significa el nombre para una persona.

⁸⁹ “Gogol is old enough to know that there is no Ganguli here. He is old enough to know that he himself will be burned, not buried, that his body will occupy no plot of earth, that no stone in this country will bear his name beyond life.”

⁹⁰ “Non ho mai conosciuto il morto eppure, con gli anni, conosco il suo nome, il cognome.”

Más allá de la lengua madre y del paradigma monolingüe

En el primer capítulo veíamos que, desde sus primeras publicaciones en inglés, Lahiri siembra las semillas y prepara el suelo; en otras palabras, muestra su interés por la interpretación, el translingüismo y la intertextualidad y así sugiere que sus búsquedas, las exploraciones dentro de sus textos, van más allá de la proveniencia de sus personajes migrantes e hijos de migrantes. En este segundo capítulo hemos sido testigos de cómo la escritura de *Dove mi trovo* le permite hacer un cambio importante de perspectiva y de estructura, lo cual se puede entender como la inauguración del tercer espacio: el translingüismo es el proceso que hace posible que Lahiri piense en su biografía lingüística y cultural como un injerto y, a su vez, se convierte en una luz para que los lectores entendamos más profundamente su narrativa en inglés. Este tercer espacio se consolidará por medio de los procesos de traducción y de autotraducción, como veremos en el último capítulo de este trabajo.

Por lo pronto, es pertinente referirse al cambio de lengua de la autora como la vía que utilizó para superar una suerte de estancamiento en su escritura: “El italiano me ofrece un camino literario muy diferente. Como escritora puedo desmantelarme, puedo reconstruirme. Puedo juntar palabras y trabajar en oraciones sin ser considerada una experta” (Lahiri, 2016, p. 166)⁹¹. En el postfacio de *In altre parole*, Lahiri reflexiona sobre la técnica del collage con la que trabajó Matisse en sus últimos años de vida, la cual marcó un distanciamiento con respecto a su pintura. Lahiri equipara el cambio de técnica del artista a su escritura en italiano:

El método de Matisse se parece un poco a lo que hago. Los papeles son las palabras, ya definidas por otros, seleccionadas y ordenadas por mí. Intento refundar, a partir de un revoltijo de elementos, algo coherente. Escribir en otro idioma representa un acto de desmantelamiento, un nuevo comienzo. (p.206)⁹²

⁹¹ “L’italiano mi offre un percorso letterario ben diverso. In quanto scrittrice posso smantellarmi, posso ricostruirmi. Posso radunare parole e lavorare alle frasi senza mai essere considerata un’esperta.”

⁹² “Il metodo di Matisse assomiglia un po’ a quello che faccio io. I pezzi di carta sono le parole, già definite da altri, selezionate e sistemate da me. Cerco di rifondare, da uno scompiglio di elementi, qualcosa di coerente. Scrivere in una lingua diversa rappresenta un atto di smantellamento, un nuovo inizio.”

Esa libertad creativa que le dio el italiano a Lahiri se hizo mucho más evidente en 2021, cuando publicó su único libro de poesía escrito hasta el momento, libro escrito en italiano: *Il quaderno di Nerina*: “[...] lo que sucedió fue que cuando comencé a tomarme en serio la lectura en italiano y comencé, de alguna forma, a sólo leer en italiano y a estar inmersa en el italiano, no sólo como hablante sino como lectora, me volqué a la poesía” (*Modern Poetry in Translation Magazine*, 2023)⁹³. Si bien aquí no analizaré la poesía de la autora, esta mención es útil para sustentar que el translingüismo se ha convertido en el motor creativo de Lahiri. Kellman (2000) y Steiner (2002) coinciden al señalar que la sensación de extrañamiento (*ostranenie*) que genera la escritura en otra lengua se convierte en una herramienta para incentivar la creatividad de un escritor: “Solamente aquel que no se siente verdaderamente como en su propia casa dentro de una lengua dada puede usarla como instrumento” (Steiner, 2002, p.19).

Escribir en una lengua que no es la que uno domina supone trabajar con una lengua extraña, lo cual resulta en una desfamiliarización de la expresión verbal: “[...] el trabajo de los translingües, más que la mayoría de los otros escritores, desafía y pone en primer plano su propio medio: crea el impedimento para la fluidez que es el sello distintivo de la estética según Shklovsky, Boris Eichenbaum y Jan Mukarovsky” (Kellman, 2000, p.29)⁹⁴. Este tema merece mucho más atención y está fuera del alcance del presente trabajo. Analizar la desfamiliarización en la obra de Lahiri en italiano supone un análisis de cómo la autora hace uso de la gramática, sintaxis y léxico de la lengua, análisis que no se hará aquí, pero que queda en manos de futuros estudiosos del translingüismo literario.

Ahora bien, el injerto de laurel en el que se ha convertido la escritura de Lahiri es un gran aporte a la discusión sobre la predominancia del paradigma monolingüe en el siglo XXI. Como lo afirma Yasemin Yildiz (2012) en *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, el paradigma monolingüe es aquel en el que la narrativa alrededor de la lengua materna se privilegia porque se concibe como la evidencia de las conexiones familiares, del verdadero origen y de la identidad. No obstante, el concepto de lengua materna puede resultar un obstáculo porque no

⁹³ “[...] what happened was when I started to become very serious about reading in Italian and sort of only reading in Italian, sort of immersing myself in Italian not only as a speaker, but as a reader, I turned to poetry.”

⁹⁴ “[...] the work of translinguals, more so than of most other writers, foregrounds and challenges its own medium—creates the impediment to fluency that is the hallmark of the aesthetic according to Shklovsky, Boris Eichenbaum, and Jan Mukarovsky.”

contempla la posibilidad de la multiplicidad en la identidad lingüística y cultural: “La lectura de formas multilingües en el contexto del paradigma monolingüe revela que las lenguas que no se consideran 'maternas' pueden ser el lugar de la alegría y la reconfiguración significativa, como lo fueron el francés y el yiddish para Kafka” (p.204)⁹⁵. Yildiz cree que desnaturalizar el paradigma monolingüe como una norma incuestionable es el primer paso para entender que una única lengua, así como una única nación, no es siempre la fuente de la identidad de un individuo. Esto es clave para comprender la posición de Lahiri, pues ella misma se percibe como una escritora sin verdadera lengua materna: “Sin patria y sin una verdadera lengua materna, vago por el mundo, incluso desde mi escritorio. Al final me doy cuenta de que no ha sido un verdadero exilio, todo lo contrario. Estoy desterrada incluso de la definición de exilio” (Lahiri, 2016, p.132)⁹⁶.

A propósito de la patria y la lengua nacional de los escritores, Aleksandra Lun, escritora de origen polaco que escribe en español, en su novela *Los Palimpsestos* propone un juego de ficción en clave de humor en el que el paradigma monolingüe se retrata como la norma. En la historia, el narrador, Czeslaw Przesnicki, escribe su primera novela en antártico, lengua extranjera para él, y por esta razón es llevado a un manicomio donde se encuentra con otros autores, como Beckett y Nabokov. El manicomio que plantea Lun es el lugar donde los escritores que escriben en lengua(s) extranjera(s) son sometidos a un tratamiento conocido como “terapia bartlebiana”, una forma de convencerlos de que escriban en su lengua materna o de que no escriban en absoluto:

El objetivo de la terapia bartlebiana es la reinserción lingüística y sus bases las sentó un psiquiatra del hospital suizo de Herisau, el doctor Pasavento [...] al escritor inmigrante se le somete a sesiones psicoanalíticas y a un aislamiento lingüístico en el que sólo tiene contacto con su lengua materna o un idioma diferente del que está aquejado. (Lun, 2015, p.23)

La psiquiatra que trata a los pacientes translingües encarna la normalización (llevada al absurdo) de las ideas de lengua materna y lengua nacional. Esto le dice la doctora a Nabokov en un momento de tensión: “Usted es escritor, tiene que pertenecer a una cultura. Todos pertenecen a una” (p.49). Así como los translingües en el manicomio que creó Lun, Lahiri ha sido testigo de preguntas que

⁹⁵ “Reading multilingual forms against the backdrop of the monolingual paradigm reveals that languages not considered ‘mother tongues’ can be the site of joy and significant reconfiguration, as French and Yiddish were for Kafka.”

⁹⁶ “Senza una patria e senza una vera lingua madre, io vago per il mondo, anche dalla mia scrivania. Alla fine mi accorgo che non è stato un vero esilio, tutt’altro. Sono esiliata perfino dalla definizione di esilio.”

están permeadas por dicho paradigma monolingüe: “La pregunta [¿por qué el italiano?] ha llevado a una constatación: si bien el deseo de aprender una lengua nueva se considera admirable, incluso virtuoso, cuando se trata de escribir en una lengua nueva, todo cambia” (Lahiri, 2022, p.18)⁹⁷. El translingüismo de Lahiri contribuye a la desnaturalización del paradigma monolingüe porque permite pensar en las múltiples posibilidades de la identidad y cuestiona la idea romantizada de lengua madre:

Siempre me conflictúa la llamada ‘lingua madre’, una noción limitante en sí misma, e irrelevante para muchos. La palabra *patria*, en mi caso, es aún más alienante. Tan pronto como cambio a la palabra *lingue*, me pongo menos ansiosa; es ahí donde encuentro una red de relaciones más amplias y amistosas basadas no solo en madre e hija sino también en tía, abuela, prima y nieta. (p.137)⁹⁸

Si bien el salto al italiano no conlleva un cambio o un alejamiento de las inquietudes que ha expresado Lahiri desde su primera publicación, pues temas como la familia, la búsqueda de la identidad y la necesidad de distancia y de transformación siguen presentes, escribir en italiano, su injerto lingüístico, sí le permite hacer cambios de perspectiva en sus narraciones y le ayuda a experimentar con otras estructuras. En esta misma línea, el translingüismo de Lahiri es muestra de que la idea de lengua madre como fuente única de identidad y como zona de confort para un escritor no aplica para el caso de la autora, como tampoco aplica para el caso de Yoko Tawada: “En tu lengua materna, los pensamientos se aferran tan estrechamente a las palabras que ninguno puede volar de forma independiente. Sin embargo, en una lengua extranjera, tienes algo parecido a un quitagrapas: remueve lo que hace que las cosas se aferren entre sí” (Tawada y McNichol en Roussel, 2020, p.166)⁹⁹.

⁹⁷ “The question [why Italian?] has led to a realization: that while the desire to learn a new language is considered admirable, even virtuous, when it comes to writing in a new language, everything changes.”

⁹⁸ “I am always in conflict with the so-called ‘lingua madre’, a notion limiting in and of itself, and irrelevant for many. The word *patria*, in my case, is even more alienating. As soon as I shift toward *lingue* I’m less anxious; that’s where I find a network of wider, friendlier relations based not only on mother and daughter but also involving aunt, grandmother, cousin, and granddaughter.”

⁹⁹ “In your mother tongue, thoughts cling so closely to words that neither can take flight independently. In a foreign language, however, you have something like a staple remover: it removes what makes things cling to one another.”

Capítulo III

La hija de Eco y Narciso

Cuenta Lahiri en la introducción a *The Penguin Book of Italian Short Stories*, libro editado por ella y publicado en el 2020, que en el 2016 comenzó a pensar en la posibilidad de ensamblar una antología del cuento italiano. Para ese momento, acababa de volver a Estados Unidos a enseñar escritura creativa en Princeton y quería, más que nada, acercar a sus estudiantes—lectores en lengua inglesa—a los cuentos italianos que la asombraban. Gracias a la ayuda de colegas y amigos italianos y a la lectura de la antología del cuento italiano de Enzo Siciliano, Lahiri armó un libro de cuentos compuesto por 40 autores que escribieron el grueso de su obra durante el siglo XX: “Era mi prioridad incluir mujeres autoras, autores menos conocidos y olvidados y autores que escribían cuento con particular vehemencia y virtuosismo” (Lahiri, 2020, pp. 13-14)¹⁰⁰. Cuando estaba preparando las biografías de los autores, se dio cuenta de que todos eran “individuos híbridos”; eran escritores de cuentos, pero también artistas visuales, críticos, músicos, profesores, políticos, científicos y traductores: “Y la gran mayoría eran traductores, quienes vivían, leían y escribían a caballo entre dos o más lenguas [...] El acto de traducción, central en su formación artística, era una representación lingüística de su hibridez innata.” (Lahiri, 2020, p.14)¹⁰¹ El translingüismo de Lahiri junto con su trabajo como traductora y autotraductora la convierte, como a los autores incluidos en su antología, en un ser híbrido.

¹⁰⁰ “It was my priority to feature women authors, lesser-known and neglected authors, and authors who practised the short form with particular vehemence and virtuosity.”

¹⁰¹ “And the vast majority were translators, living, reading and writing astride two languages or more [...] The act of translation, central to their artistic formation, was a linguistic representation of their innate hybridity.”

La hibridez se conecta directamente con la imagen del injerto presentada en el capítulo anterior, la cual sirve para entender mejor la idea de tercer espacio en este trabajo. Si para Lahiri su ascendencia bengalí, la lengua inglesa y la italiana conforman un solo cuerpo, es pertinente analizar su obra desde una óptica similar: tanto su escritura en inglés como en italiano coexisten en un mismo espacio y el objetivo de este capítulo es ver cómo se manifiesta esa hibridez en su trabajo como traductora y autotraductora¹⁰². De hecho, es gracias a los procesos de traducción y autotraducción que se consolida el tercer espacio al que me he estado refiriendo porque forman una suerte de intersección en la que convergen dos lenguas, dos culturas: el ejercicio de traducir, acompañado de la capacidad para construir redes intertextuales, amplía el alcance de los textos que Lahiri ha (auto)traducido.

En este capítulo hablaré entonces de las definiciones que construye Lahiri sobre el acto de traducir tanto en *In altre parole* como en *Translating Myself and Others*. Luego, trazaré conexiones entre los textos que escribe la autora para las ediciones en inglés de las novelas de Domenico Starnone (a saber: las introducciones a *Ties* y *Trick* y el epílogo de *Trust*), las definiciones rastreadas en los dos libros mencionados anteriormente, y el papel protagónico de la intertextualidad en la obra de Lahiri, lo cual es clave para entender mejor la hibridez. Finalmente, haré un ejercicio de comparación entre el trabajo de Celia Filipetto, traductora de *Dove mi trovo* al español, y el trabajo de Lahiri como autotraductora de la misma novela. Esto último para dar cuenta de cómo esa hibridez (la experiencia translingüe junto con el proceso de traducirse a sí mismo) genera mayor conciencia de las necesidades de cada texto en las dos lenguas y más cuando se trata de asuntos metalingüísticos.

¹⁰² El uso de intertextos y los procesos de traducción se insertan en lo que Balutet (2020) denomina “hibridez dialógica”: “[...] la transformación en un texto determinado de diferentes elementos culturales, literarios y lingüísticos tomados de otros textos (intertextualidad, cita, alusión literaria, plagio, recuperación de un mito, etc.). Entran en esta categoría todos los fenómenos de reescritura, es decir, la imitación (parodia, *pastiche*) o la translación (traducción, transcripción, adaptación), así como la polifonía y el plurilingüismo” (pp.324-325).

Traducción, transformación

Para hablar de la traducción en la obra de Jhumpa Lahiri es necesario remitirse a *In altre parole* y a *Translating Myself and Others* y rastrear allí las definiciones que plantea la autora sobre el acto de traducir. En el primer texto de su autobiografía lingüística titulado “La Traversata”, Lahiri se describe a sí misma como una nadadora frente a un lago y usa esa imagen como metáfora del aprendizaje de una lengua. Al inicio, la nadadora se siente insegura y se dedica a mirar cómo otros nadan y cruzan el lago sin problema alguno, entonces siente envidia. Durante un mes, la mujer entra al lago pero no se aventura a ir más allá de la mitad y siempre procura estar cerca de la orilla. Luego, un impulso la lleva a seguir nadando y finalmente llega al otro lado: “Después de atravesar una vez, la orilla conocida se convierte en la parte opuesta: el aquí se convierte en el allá. Cargada de energía, atravieso el lago nuevamente. Me regocijo” (Lahiri, 2016, p.4)¹⁰³.

Si el proceso de aprendizaje de una lengua desemboca en ese primer arribo a la orilla, entonces un proceso de traducción implica que el traductor-nadador haga constantes viajes de una orilla a otra y pueda ver cada lado desde la perspectiva opuesta. Además, hay que tener en cuenta que lo que está en medio de las dos orillas no es un lago, sino un océano en constante movimiento; el océano que son las lenguas, como bien lo dice Lahiri en “L'impossibilità”, décimo tercer texto de *In altre parole*, en el que corrige su propia metáfora: “Porque en realidad una lengua no es un laguito sino un océano. Un elemento tremendo y misterioso, una fuerza de la naturaleza a la que debo hacerle una reverencia” (p.90)¹⁰⁴.

En *In altre parole* todavía no hay una reflexión explícita sobre lo que significa traducir; sin embargo, asistimos a la reflexión de una escritora que está aprendiendo una lengua. Los textos de esta autobiografía lingüística fueron escritos en un proceso de inmersión en Roma, pero en el aprendizaje la autora fue más allá de la interacción hablada con los nativos. En el corazón del aprendizaje de Lahiri está la lectura y esto se evidencia en “L'imperfetto”, donde describe los problemas que suponen para ella ciertos temas gramaticales en italiano (como el uso de preposiciones y artículos y la diferencia entre el pasado simple y el imperfecto) y cita textos de

¹⁰³ “Dopo una traversata, la sponda conosciuta diventa la parte opposta: di qua diventa di là. Carica di energia, riattraverso il lago. Esulto.”

¹⁰⁴ “Perché in realtà, una lingua non è un laghetto ma un oceano. Un elemento tremendo e misterioso, una forza della natura davanti alla quale mi devo inclinare.”

Elio Vittorini, Natalia Ginzburg, Alberto Moravia y Massimo Carlotto. Se refiere a dichos autores para explicar cómo le ayudaron a entender el uso de una estructura gramatical o cómo la confundieron más en el proceso. Con esta mención quiero llamar la atención al hecho de que ese ejercicio de análisis gramatical en sus primeros años de aprendizaje del italiano ya la estaba preparando para la atención a la lengua que es esencial en su trabajo como traductora.

Al inicio de su carrera como traductora, en 2015, cuando decidió traducir *Ties*¹⁰⁵, Lahiri temía porque consideraba que traducir al inglés la alejaría del italiano: “Todavía no había traducido nada del italiano al inglés. De hecho, me resistía a la idea. Estaba inmersa en el italiano, en un estado alegre de autoexilio del idioma (el inglés) y del país (los Estados Unidos) que me han marcado más significativamente” (Lahiri, 2022, p.31)¹⁰⁶. No obstante, luego se dio cuenta de que el proceso surtió el efecto contrario: “Si acaso, me siento más unida a la lengua que nunca. Me he encontrado con innumerables nuevas palabras, nuevas expresiones idiomáticas, nuevos caminos para expresar las cosas” (p.34)¹⁰⁷.

En cuanto a lo que sucede dentro del proceso, la concepción que tiene Lahiri de la traducción conversa con lo que plantea Walter Benjamin cuando se refiere a la diferencia entre los conceptos de “parentesco” y “semejanza”: “Si bien en la traducción comparece el parentesco de las lenguas, esto ocurre por otro medio que la vaga semejanza entre copia y original” (Benjamin, 2017, p.15). En esa misma línea, la autora asemeja la traducción a un proceso en el que se altera el texto original quirúrgicamente para crear un segundo texto emparentado con el primero:

Una traducción altera quirúrgicamente la identidad del texto: hace hincapié en un ADN lingüístico extranjero, que requiere una transfusión de gramática y sintaxis alternativas. El vínculo generacional

¹⁰⁵ *Lacci* en su original en italiano es la decimotercera novela del escritor napolitano Domenico Starnone publicada en 2014. Cuenta Lahiri que en 2015 Starnone le dijo que considerara la traducción de la novela; esto, luego de haber ganado el Bridge Book Award, el cual fue creado en 2014 y es patrocinado por la Embajada de los Estados Unidos en Roma y por la Casa Delle Letterature de Roma. Este reconocimiento busca que, por medio del financiamiento de la traducción de textos de ficción y no ficción, haya un puente entre las dos culturas (*The Bridge*, s.f.).

¹⁰⁶ “I had not yet translated anything from Italian to English. In fact, I was resistant to the idea. I was immersed in Italian, in a joyous state of self-exile from the language (English) and the country (the United States) that have marked me most significantly.”

¹⁰⁷ “If anything, I feel more tied to it than ever. I have encountered countless new words, new idioms, new ways of phrasing things.”

entre los textos es indiscutible. Uno descende del otro, y así permanecen conectados, aunque sean distintos en su naturaleza. (Lahiri, 2022, p.43)¹⁰⁸

Sumado a lo anterior, así como el mito de Dafne y Apolo le dio luces a Lahiri para reflexionar sobre su escritura en italiano y para plantear la imagen del injerto, la autora usa como base el mito de Eco y Narciso para definir la traducción. Para ella, traducir implica una transformación, y el mito resuena en dos puntos clave sobre la tarea del traductor: primero, el acto de desear y de enamorarse que, idealmente, es el que instiga el impulso de traducir. Por otra parte, la falta de voz propia de Eco (el castigo que le impone Juno) junto con la desaparición de su cuerpo cuando Narciso la ignora se pueden relacionar con la traducción vista como un simple eco del texto original.

En el mito de Ovidio, la figura de Narciso equivaldría al texto original, mientras que la figura de Eco representaría ciertas características de la tarea del traductor. Sin embargo, Narciso y su reflejo también podrían representar la traducción: “[...] una traducción es un reflejo tanto visual como acústico de un texto constituido en otras palabras, algo que el traductor debe a la vez escuchar y visualizar, un reflejo que ‘parece’ ser el original cuando, de hecho, es bastante separado y diferente” (Lahiri, 2022, p.51)¹⁰⁹. Para Lahiri, más allá de ser una simple repetición o copia, una traducción es la restauración de un texto que requiere de un lector agudo y sensible. La autora sostiene que si el mito de Ovidio hubiera tenido un final feliz, Eco y Narciso habrían tenido un hijo que se convertiría luego en un escritor-traductor, como ella (p.52).

¹⁰⁸ “A translation surgically alters the text’s identity, insisting upon a foreign linguistic DNA, requiring a transfusion of alternate grammar and syntax. The generational bond between texts is indisputable. One descends from the other, and thus they remain connected, as distinct as they may be.”

¹⁰⁹ “[...] a translation is both an acoustic and visual reflection of a text constituted in other words, something that must be both heard and visualized by the translator, a reflection that ‘seems’ to be the original while in fact being quite separate and distinct.”

Traduttrice, lettrice

Una traducción, al igual que un sinónimo, crea literalmente más vías y más sentido.¹¹⁰

Jhumpa Lahiri, *Translating Myself and Others*

Las definiciones del acto de traducir presentadas anteriormente pueden rastrearse en los textos que Lahiri escribió como introducciones para *Ties* y *Trick* y como epílogo para *Trust*. En estos textos, la autora expone las razones por las que tomó ciertas decisiones e incluye reflexiones etimológicas que sirven para ilustrar la idea de parentesco (“el vínculo generacional entre los textos”). Además, en los tres textos, la traductora construye amplias redes intertextuales por medio de las cuales se puede ubicar la obra de Domenico Starnone dentro de varias tradiciones literarias y extender la comprensión de su narrativa. La intertextualidad, que ha tenido un papel protagónico en la ficción de Lahiri desde sus publicaciones en inglés, como veíamos en el primer capítulo, reaparece en su labor como traductora. Cabe notar que la traducción y la intertextualidad son procesos afines en tanto ambos involucran la transferencia de significado de un texto a otro y esa relación la hace explícita Lahiri en las introducciones y el epílogo sobre los que hablaré en este apartado.

En “Containers”¹¹¹, la introducción a *Ties* (*Lacci* en italiano), Lahiri se centra en develar cómo la palabra *container* da cuenta de los temas y de la estructura de la novela: “En italiano, contener [*to contain*] es *contenere*, del verbo latino *continere*. *Contenere* significa contener, pero también significa retener, reprimir, limitar, controlar. También en inglés nos empeñamos en contener [*contain*] nuestra rabia, nuestra diversión, nuestra curiosidad” (Lahiri, 2022, p.28)¹¹². La traductora señala que el mecanismo narrativo de la novela son las cajas chinas y desde ahí arma la primera red intertextual, al recordarle al lector que en la historia de la literatura ya hubo ejemplos de textos hilados de esa forma: *Frankenstein* de Mary Shelley y el relato “La sirena” del autor italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Estas menciones son valiosas en tanto ubican la novela del

¹¹⁰ “A translation, like a synonym, literally creates more pathways and more sense.”

¹¹¹ Es importante aclarar que tanto las introducciones como el epílogo de los libros de Starnone son incluidos en *Translating Myself and Others*.

¹¹² “To contain, in Italian, *contenere*, from the Latin verb *continere*. It means to hold, but it also means to hold back, repress, limit, control. In English, too, we strive to contain our anger, our amusement, our curiosity.”

escritor napolitano en una tradición literaria y sirven como canal para que el lector cree un mapa de lecturas más amplio. Ahora, cuando la traductora se refiere al engaño como tema central de *Ties*, construye otra red intertextual, esta vez basada en Pavese:

[...] en su cuento "Suicidi" [Suicidios] observa: 'La vita è tutto un tradimento'. Es decir, el tiempo nos traiciona, las personas que conocemos y no conocemos nos traicionan, nos traicionamos a nosotros mismos al vivir, al envejecer y, finalmente, al morir. Starnone complica la observación de Pavese, le quita el envoltorio, por así decirlo. (p.30)¹¹³

La palabra *contenere* es la raíz de una suerte de construcción de un campo semántico para *Ties* y de ese ejercicio surge la decisión del título para la traducción: "No pude evitar reflexionar sobre la proximidad, la interacción entre ciertos verbos en italiano que suenan o lucen similares, que están temáticamente vinculados: *contenere* (contener) y *contentare* (hacer feliz). *Allacciare* (atar, sujetar) y *lasciare* (dejar)" (p.33)¹¹⁴. Además, la elección de un título que no fuera literal tiene que ver con esa idea de parentesco en la traducción que mencionaba anteriormente a propósito de Benjamin. Lahiri encuentra más caminos de significado con la palabra "ties": "En italiano, los 'lacci' [cordones] también son medios para refrenar, controlar algo. Connotan tanto un vínculo amoroso como un dispositivo de contención. 'Ties' en inglés abarca estos significados plurales. 'Laces' no habría funcionado" (p.33)¹¹⁵.

En "Juxtaposition", la introducción para *Trick* (*Scherzetto* en italiano), la reflexión gira alrededor de la palabra *scherzo*, de la cual se deriva el diminutivo *scherzetto*. Lo primero que apunta la traductora es que la palabra viene del verbo *scherzare*, que significa jugar o bromear (*joke* en inglés), y que el joker, la carta, tiene un papel fundamental en la construcción de la novela:

Uno podría pensar que la palabra para *Joker* en italiano tendría algo que ver con *scherzo*. En cambio, se le llama *jolly*, un adjetivo inglés que se ha convertido en un sustantivo italiano, la etimología

¹¹³ "[...] in his short story "Suicidi" [Suicides] he observes, "La vita è tutto un tradimento"—*All life is a betrayal*. That is to say, time betrays us, people we know and don't know betray us, we betray ourselves by living, by growing old, and, finally, by dying. Starnone complicates Pavese's observation—unpacking it, if you will."

¹¹⁴ "I couldn't help but ponder the proximity, the interplay between certain verbs in Italian that sound or look similar, that are thematically linked: *contenere* (to contain) and *contentare* (to make happy). *Allacciare* (to lace, tie down) and *lasciare* (to leave)."

¹¹⁵ "[...] lacci in Italian are also a means of bridling, of capturing something. They connote both an amorous link and a restraining device. 'Ties' in English straddles these plural meanings. 'Laces' would not have."

importada basada en el hecho de que las primeras versiones de la carta se llamaban Jolly Joker. (p.37)¹¹⁶

Esta afirmación cobra sentido cuando Lahiri informa al lector que en *Trick*, Daniele, el anciano protagonista, trabaja en las ilustraciones para una edición italiana del cuento “The Jolly Corner” de Henry James. La traductora subraya que Starnone es un asiduo lector de James y le sugiere al lector que aborde tanto el texto del napolitano como el del estadounidense para enriquecer su experiencia. Además, las conexiones que establece Lahiri en la introducción develan que la novela de Starnone es el espacio de una suerte de gran conversación entre autores de diferentes épocas y lenguas: “Calvino jugaba vigorosamente con su lector, con sus personajes, con el género, con la esencia misma de la narrativa, al igual que Pirandello, Svevo y Nabokov. Starnone es un jugador en este equipo” (pp. 40-41)¹¹⁷.

Según la traductora, *Trick* es una novela que nos recuerda que la comunicación con los muertos es parte fundamental del arte: “*Trick* no es un mero homenaje a James; es un acto deliberado de combinación, de apropiación, de injerto, tanto a nivel temático como lingüístico” (p.39)¹¹⁸. Notemos el uso de la palabra “injerto” en esta cita porque Lahiri, con su ejercicio de traducción, también construye un injerto, un texto híbrido. Sin su ejercicio de lectura del original de Starnone, del relato de James y de otros textos de la obra del escritor estadounidense (tanto en inglés como en su traducción al italiano), la traducción de *Scherzetto* no habría sido posible: “La traducción, al igual que esta novela, es la intersección de dos textos y voces, pero una traducción legítima de *Trick* requería tres jugadores: Starnone, James y yo misma” (pp.43-44)¹¹⁹.

Vale la pena detenerse en la idea de los tres jugadores porque remite al triángulo, una figura que Lahiri usa frecuentemente y que aparece por primera vez de manera explícita en “Il triangolo”, en *In altre parole*. En dicho texto, la autora explica que su aprendizaje del italiano creó una figura triangular en su biografía lingüística: ya no sólo estaban el bengalí de sus padres y el inglés, ahora

¹¹⁶ “One might think that the word for Joker in Italian would have something to do with *scherzo*. Instead it’s called *a jolly*, an English adjective that has become an Italian noun, the imported etymology based on the fact that early versions of the card were called the Jolly Joker.”

¹¹⁷ “Calvino played vigorously with his reader, his characters, with genre, with the essence of narrative itself, as did Pirandello, Svevo, and Nabokov. Starnone is a player on this team.”

¹¹⁸ “*Trick* is no mere homage to James; it is a willful act of combining, of appropriation, of grafting, on both a thematic and linguistic plane.”

¹¹⁹ “Translation, much like this novel, is the intersection of two texts and voices, but a legitimate translation of *Trick* required three players: Starnone, James, and myself.”

también estaba el italiano. Lahiri dice que, si fuera a dibujar el triángulo, la base (el inglés) estaría trazada con un bolígrafo, mientras que el italiano y el bengalí estarían dibujados con un lápiz. Esta figura geométrica remite inevitablemente al concepto de injerto y también es una forma de develar que para Lahiri ser traductora, ser la tercera jugadora, no sólo implica el conocimiento formal de dos lenguas, sino la capacidad de identificar las conexiones latentes entre el texto a traducir y otros textos.

El triángulo es también la figura a la que recurre para explicar la conexión entre las tres novelas de Starnone que tradujo, como lo explica en el epílogo para *Trust* (*Confidenza* en italiano), la tercera y última novela de Starnone que ha traducido: “No es la última entrega de una trilogía, pero ciertamente es el tercer lado de un triángulo” (p.83)¹²⁰.

En el epílogo de *Trust*, Lahiri hila la reflexión a partir de la palabra *invece*, que en español significa “en cambio”. Al hacer el conteo de las veces en las que se repite dicho vocablo en la novela, encontró que aparecía tres en el primer párrafo y 60 en todo el texto. La atención a las repeticiones, como parte fundamental de la construcción de campos semánticos que le dan sentido a la novela del napolitano, recuerda lo que afirma Antoine Berman (en Venuti, 2000) con respecto a la importancia de no destruir las redes subyacentes de significado del texto a traducir: “Estas cadenas subyacentes constituyen un aspecto del ritmo y del proceso de significación del texto. Si dichas redes no son transmitidas, se destruye un proceso de significación en el texto” (pp. 292-293)¹²¹.

Sobre *invece*, la traductora menciona que es un adverbio italiano que conecta un concepto con otro, que opone una noción a otra y que establece una relación entre ideas. Así, la palabra resulta una metáfora perfecta para *Trust*, una novela en la que el cambio es uno de los ejes centrales. A propósito de la idea de cambio, Lahiri trae a colación *Las metamorfosis* de Ovidio¹²² para reflexionar acerca de los momentos clave de transformación en los mitos: “Si analizamos detalladamente el momento de la metamorfosis en casi cualquier episodio de Ovidio, el efecto es el de la sustitución: de partes del cuerpo que son reemplazadas por otras características anatómicas,

¹²⁰ “It is not the final installment of a trilogy, but certainly the third side of a triangle.”

¹²¹ “These underlying chains constitute one aspect of the rhythm and signifying process of the text [...] If such networks are not transmitted, a signifying process in the text is destroyed.”

¹²² Por la época en la que escribió este epílogo, Lahiri ya se había embarcado en su proyecto actual: una traducción de *Las metamorfosis* de Ovidio del latín al inglés. La traducción es un trabajo en colaboración con Yelena Baraz, PhD en estudios clásicos de la Universidad de California, Berkeley, y colega de Lahiri en Princeton.

una por una” (p.80)¹²³. Asimismo, cuando Lahiri se refiere a la importancia del silencio en *Trust*, crea otro mapa intertextual: “Podemos trazar una constelación desde Dante pasando por Manzoni y Hemingway hasta Starnone, la cual arroja luz sobre cómo los escritores utilizan el lenguaje para hablar del silencio y la importancia de la retención del habla” (p.80)¹²⁴.

Es en medio de esta reflexión sobre los cambios y las sustituciones en *Trust* que Lahiri expresa que, en lugar de “Trust”, quizá pudo haberle puesto otro título a la novela: “Justifico mi elección al final porque la primera definición del verbo *confido* en mi diccionario de latín es, de hecho, ‘confiar’ (*to trust*). Aunque, pensándolo bien, podría haber llamado a esta novela *Twist* [giro] o *Turn* [cambio]” (p.83)¹²⁵. Con el anterior comentario, Lahiri devela que el proceso de traducción, al igual que el proceso de escritura, nunca acaba: las relecturas y el ejercicio de escritura sobre la obra traducida generan más caminos, más sinónimos, más significados: “De libro en libro, esta clase de revelación es lo que traducir el trabajo de mi amigo me ha enseñado sobre el lenguaje y sobre las palabras: que cambian en un parpadeo y que están llenas de alternativas” (p.85)¹²⁶.

Autotraducción, autocirugía

Si traducir es la representación lingüística de la hibridez de un escritor, autotraducirse profundiza más ese estado porque no se trata de escribir ni de traducir a secas, sino de hacer las dos cosas a la vez. Como sostiene Falceri (2017), autotraducirse implica la construcción de un discurso dual: “Los autotraductores [...] se enfrentan a su propio texto como una alteridad para decodificarlo y recodificarlo en una lengua/cultura diferente” (p.24)¹²⁷. Lahiri es consciente de esa situación y por eso cuando habla de autotraducción pone el acento en la necesidad de distancia y la creación de dos textos diferentes. A esto me referiré en las siguientes páginas.

¹²³ “If we break down the moment of metamorphosis in almost any episode in Ovid, the effect is one of substitution: of body parts being replaced by other anatomical features, one by one.”

¹²⁴ “We can trace a constellation from Dante to Manzoni to Hemingway to Starnone that sheds light on how writers use language to talk about silence and the importance of withholding speech.”

¹²⁵ “I justify my choice in the end because the first definition of the verb *confido* in my Latin dictionary is, in fact, ‘to trust’. Though, come to think of it, I might have called this novel *Twist* or *Turn* instead.”

¹²⁶ “From book to book, this type of revelation is what translating my friend’s work has taught me about language and about words—that they change as we blink and that they are rich with alternatives.”

¹²⁷ ““Self-translators [...] are confronted with their own text as an alterity, to de-code it and re-code it into a different language/culture.”

Es importante señalar que el primer ejercicio de autotraducción de Lahiri antecedió a la traducción de las novelas de Starnone. Esa experiencia la cuenta en el texto “L’adolescente peloso”, en *In altre parole*. Con motivo del festival literario *Le Conversazioni* del 2013, Lahiri debía escribir un texto en inglés, el cual sería traducido luego; sin embargo, decidió escribirlo en italiano y traducirlo ella misma al inglés a pesar de dudar de su nivel de italiano. Con esa primera autotraducción, Lahiri llegó a conclusiones similares a las que expone en *Translating Myself and Others*, cuando se refiere al proceso de autotraducción de *Dove mi trovo*, el cual comenzó en 2019: “Al final, el esfuerzo de la traducción hace que la versión italiana sea más clara, más articulada. Le sirve a la escritura, aunque moleste a la escritora” (Lahiri, 2016, p.120)¹²⁸. Si nos detenemos en el uso de la tercera persona en la anterior cita, podemos ver que ya se estaba gestando la idea de que autotraducirse implica una separación del yo-escritor y del yo-traductor, algo que Lahiri, años después de esa primera autotraducción, describiría como una autocirugía, una consciencia más profunda de uno de los yos pasados (Lahiri, 2022, p.76).

Tal y como ocurrió en el 2013, durante el proceso de autotraducción de *Dove mi trovo*, Lahiri se encontró con que el pasar del italiano al inglés era una forma de identificar inconsistencias del texto original y entonces esa creación del segundo original también estaba generando otro texto: “[...] la segunda versión del libro ahora generaba una tercera: un texto italiano revisado que surgía de mi autotraducción” (Lahiri, 2022, p.69)¹²⁹. Esa nueva versión revisada del original es el equivalente de lo que Steiner entiende como el resultado de ver el texto original a la luz de su propia traducción: “El escritor ‘regala’ su obra a otra lengua, sin dejar por ello de buscar en la reproducción los lineamientos fundamentales de su inspiración y, posiblemente, una definición más clara de estos a través de la reproducción” (Steiner, 2021, p.370).

Según Lahiri, para llevar a cabo una autotraducción es necesario generar siempre cierta distancia: “Ya no eres la persona cuya existencia dependía de la producción de esas palabras. Pero la alienación, para bien o para mal, establece distancia y otorga perspectiva, dos cosas que son

¹²⁸ “Alle fine, lo sforzo della traduzione rende la versione in italiano più chiara, più articolata. Serve alla scrittura, anche se sconvolge la scrittrice.”

¹²⁹ “[...] the second version of the book was now generating a third: a revised Italian text that was stemming from my self-translation.”

particularmente cruciales para el acto de autotraducción” (Lahiri, 2022, p.75)¹³⁰. Lo anterior explica el porqué de la distancia temporal entre *Dove mi trovo*, publicada en 2018, y *Whereabouts*, publicada en 2021:

Sabía que necesitaba que pasara tiempo, mucho tiempo. Necesitaba distanciarme de la novela, responder preguntas sobre ella, escuchar las respuestas de mis lectores italianos. Porque, aunque ya había escrito el libro, me sentía como quizás se sintieron mis propios padres inmigrantes mientras me criaban: el autor de una criatura inherentemente extraña, tanto reconocible como irreconocible, nacida de mi carne y de mi sangre. (Lahiri, 2022, p.67)¹³¹

La metáfora materna no es nueva, pues ya la había utilizado en la descripción de su ejercicio en el festival del 2013: “Ahora, mientras me traduzco a mí misma, me siento como la madre de dos hijos” (Lahiri, 2016, p.118)¹³². Esta idea se relaciona con lo que mencioné en la introducción del presente trabajo: para Lahiri, autotraducir disuelve la jerarquía entre el texto original y el texto derivado: “Autotraducir es crear dos originales: gemelos, lejos de ser idénticos, concebidos por separado por la misma persona, que eventualmente coexistirán” (Lahiri, 2022, p.55)¹³³. Igualmente, la idea de dos criaturas no idénticas remite a la distinción entre “parentesco” y “semejanza” de Benjamin (2017). En este sentido, uno de los primeros desafíos a los que se enfrentó Lahiri como autotraductora fue el de encontrar el título más apropiado para la novela. Como su traducción literal, “Where I Find Myself”, le sonaba forzada, optó por utilizar la palabra “Whereabouts” al notar que, tanto “dove mi trovo” en italiano como el sustantivo en inglés son “fundamentalmente intraducibles” (p.69), pero se encuentran emparentados.

¹³⁰ “You are no longer the person whose existence depended on the production of those words. But alienation, for better or for worse, establishes distance, and grants perspective, two things that are particularly crucial to the act of self-translation.”

¹³¹ “I knew that I needed time—a great deal of it—to pass. I needed to gain distance from the novel, answer questions about it, hear responses from my Italian readers. For, though I’d already written the book, I felt the way my own immigrant parents perhaps felt as they were raising me: the author of an inherently foreign creature, both recognizable and unrecognizable, born from my flesh and blood.”

¹³² “Adesso, mentre traduco me stessa, mi sento la madre di due figli.”

¹³³ “To self-translate is to create two originals: twins, far from identical, separately conceived by the same person, who will eventually exist side by side.”

Es en esa discusión sobre el parentesco y la semejanza en la que me quiero basar para contrastar las decisiones de Celia Filipetto¹³⁴, la traductora de *Dove mi trovo* al español, y las de Jhumpa Lahiri como autotraductora. Esto, con el fin de acercarme a una respuesta para la siguiente pregunta: ¿en qué difiere el trabajo de una traductora y el de una autotraductora?

La primera decisión a analizar se encuentra en el capítulo titulado “En lo más íntimo” (“Tra sé e sé”, “In My head”), donde la narradora describe su rutina en las mañanas y expresa cómo el tedio respecto a las acciones cotidianas hace que pierda el hilo de sí misma. Los fragmentos que citaré a continuación corresponden, de izquierda a derecha, al original, *Dove mi trovo*, a la autotraducción de Lahiri al inglés, *Whereabouts*, y a la traducción al español, *Donde me encuentro*:

Sto per uscire ma poi mi fermo, mi tolgo la giacca e comincio a cercare una certa collana per tirare su l'effetto dell'abito, sarà da qualche parte, **in qualche portagioie, se ci penso la parola più bella che ci sia.**

I'm about to leave but then I stop, I take off my jacket and start looking for a necklace to perk up my dress, it must be here somewhere, in some jewelry box **(though I prefer 'joy box' for portagioie, which come to think of it, is the most beautiful of Italian words).**

Me dispongo a salir y luego me detengo, me quito la chaqueta y empiezo a buscar un determinado collar para animar el efecto del vestido; estará en algún sitio, **en algún alhajero; si lo pienso, la palabra más hermosa que existe.**

Es evidente que al tratarse de un pasaje en el que hay una reflexión metalingüística alrededor de la construcción morfológica de una palabra, Lahiri siente la necesidad de incluir un paréntesis para traducir la palabra italiana al inglés y así lograr que el texto en inglés sea lo más cercano posible al texto en italiano y, en consecuencia, aproximar a los lectores de habla inglesa al valor de la apreciación que hace la narradora a propósito del vocablo. La autotraductora presta tal atención a la palabra que añade la siguiente nota al final del libro en inglés:

Portagioie, la palabra italiana para joyero, es un compuesto de dos palabras polivalentes. *Gioia* (pl. *gioie*) significa tanto "alegría" como "joya". *Porta*, por su parte, deriva del verbo latino *portāre*, y pertenece a una constelación de palabras relativas a los actos de portar, traer, acarrear y transportar, que a su vez dan origen a los términos “puerta”, “entrada” y “puerto”. *Portagioie*, por lo tanto,

¹³⁴ Celia Filipetto es una traductora argentina que traduce del inglés, el italiano y el catalán al español. Dentro del grueso de su trabajo se encuentran traducciones de los italianos Natalia Ginzburg, Vittorio Gassman y Liana Millu (Acantilado, s.f.)

también podría interpretarse, en italiano, no solo como una caja de joyas, sino como un contenedor de alegría, una puerta o puerta de entrada a la alegría, algo que trae alegría. (p.84)¹³⁵

Por el contrario, la traductora al español no sólo omite la palabra en italiano, sino que utiliza una palabra en español cuya raíz en árabe significa “adorno” o “cosa necesaria o valiosa” y, entonces, no hay conexión posible entre “alhaja” y “portagioie”. Filipetto ignora la lengua de origen de la narradora y le arrebató el acceso a la reflexión etimológica al lector en español. Cabe señalar que en la edición en español utilizada en este trabajo no hay notas al final aparte de la traducción a la nota que la misma Lahiri hizo en el original sobre la cita del libro *Il mare* de Conrado Álvaro en el capítulo titulado “Al amanecer” (“All’alba”, “At Dawn”).

El segundo ejemplo de cómo Filipetto se empeña en ocultar la lengua italiana en su traducción se encuentra en el último capítulo de la novela, en el que la protagonista se sube a un tren y emprende su viaje al extranjero. En esta parte de la historia, la mujer cuenta que a su compartimiento llegan cuatro hombres y una mujer que hablan en una lengua extranjera (la cual no es identificada por la narradora), escuchan música y cantan sin inhibiciones. La narradora expresa su extrañeza ante su comportamiento y nota lo siguiente:

La donna, abbastanza truccata, ha il viso tondo, grandi occhi oscuro e luccicanti. Reagisce alla musica senza alcuna inibizione, a un certo punto mi accorgo che lei è in lacrime, e distolgo lo sguardo. Poi comincia, entusiasta, a insegnare a uno dei suoi compagni come si dice arrivederci **nella nostra lingua**. Scoppiano a ridere. **Urlano insieme, recitando, come se fossero allievi a scuola, ar-ri-ve-der-ci!**

The woman, who’s wearing quite a bit of makeup, has a round face and large, flashing dark eyes. She reacts to the music, uninhibited, and at one point, noticing that she’s in tears, I look the other way. Then she starts to teach one of her companions how to say goodbye **in our language**. She repeats it again and again, and they all start laughing. **As if it were schoolchildren they recite together, ar-ri-ve-der-ci!**

La mujer, bastante maquillada, tiene la cara redonda, grandes ojos negros y brillantes. Reacciona a la música sin ninguna inhibición, en un momento dado veo que está hecha un mar de lágrimas y aparto la vista. Después, entusiasmada, empieza a enseñarle a uno de sus compañeros cómo despedirse **en nuestra lengua**. Ríen a carcajadas. **Gritan juntos, silabeando, como si fueran alumnos de la escuela: “¡Has-ta la vis-ta!”**.

¹³⁵ “*Portagioie*, the Italian word for jewelry box, is a compound of two polyvalent words. *Gioia* (pl. *gioie*) means both “joy” and “jewel.” *Porta*, meanwhile, derives from the Latin verb *portāre*, and belongs to a constellation of words pertaining to acts of bearing, bringing, carrying, and transporting, which in turn give rise to terms for “door,” “gate,” and “port.” *Portagioie*, therefore, could also be interpreted, in Italian, not only as a box of jewels, but a container of joy, a doorway or gateway to joy, something that brings joy.”

Para el lector es crucial tener ese “ar-ri-ve-der-ci!” en el texto en español no sólo porque el original esté escrito en italiano, sino porque es una de las escasas menciones a la lengua de la protagonista y, por ende, a la localización del relato. De esta forma, en los dos casos citados, la traductora del italiano al español incurre en lo que Antoine Berman (en Venuti, 2000), según su analítica de la traducción, denominaría empobrecimiento cualitativo, una de las doce tendencias deformantes de la traducción: “Se refiere al reemplazo de los términos, expresiones y figuras del original por expresiones, giros y figuras que no tienen ni su riqueza sonora ni su riqueza significativa o, en correspondencia, su riqueza icónica” (p.291)¹³⁶.

Si bien Filipetto se acoge al original en la mayoría de sus decisiones (por ejemplo, en lo referido a la elección de títulos que, como ya se mencionó en el anterior capítulo, en la versión en italiano comienzan todos con una preposición), no es coincidencia que la traducción al español y la autotraducción de Lahiri discrepen cuando hay reflexiones metalingüísticas en el texto. En Lahiri hay mayor conciencia de la elección de las palabras no sólo porque se trata de la autora del texto original, sino porque su experiencia translingüe la hace mucho más sensible a la selección adecuada de estructuras lingüísticas tanto en la escritura como en los procesos de traducción y autotraducción: “La necesidad de traducir un texto obliga al autor/traductor a releer, desglosar el texto en unidades, analizarlo, entenderlo, afilando contundentemente su conocimiento tanto de la propia lengua materna como de la lengua extranjera y de las visiones de mundo que esas dos lenguas encarnan” (Falceri, 2017, p.101)¹³⁷.

Muestra de la minucia de esos subprocesos de la traducción (relectura, desglose del texto en unidades y análisis) aplicados a la autotraducción es lo que la autora señala con respecto a la traducción al italiano del capítulo “Da nessuna parte”. En inglés, Lahiri decide romper el juego de preposiciones y usar “Nowhere” como título:

¹³⁶ “This refers to the replacement of terms, expressions and figures in the original with terms, expressions and figures that lack their sonorous richness or, correspondingly, their signifying or ‘iconic’ richness.”

¹³⁷ “The need to translate a text forces the author/translator to reread, break down the text into units, analyse it, and understand it, forcibly sharpening one’s knowledge of one’s own mother language and foreign language alike, and of the world-views they embody.”

Un lector italiano lo señaló y sugirió que lo tradujera más literalmente como "In no place". Pensé en hacer el cambio, pero al final mi oído inglés predominó y opté por un adverbio que, para mi satisfacción, contiene el 'where' del título que se me había ocurrido. (Lahiri, 2022, p.74)¹³⁸

La búsqueda constante de palabras y expresiones que den cuenta de los ecos del texto en italiano y que sirvan al sentido global del texto en inglés es un proceso que llevan a cabo tanto traductora como autotraductora. No obstante, Lahiri alcanza un nivel más alto de atención al texto por su experiencia como escritora en las dos lenguas. La metáfora de Walter Benjamin (2017) en la que el autor de un texto se encuentra dentro del bosque de la lengua y el traductor se ubica desde las afueras del mismo es más que pertinente en este caso:

[...] la traducción (a diferencia de la creación poética) no se ve a sí misma, por así decirlo, en medio del bosque de la lengua, sino fuera de él, frente a él, y sin llegar a adentrarse en él invita al original a entrar, a entrar a ese punto único, cuyo eco en la lengua propia consiga producir una resonancia de la obra en la lengua extranjera. (p.20)

Mientras Filipetto observa desde afuera e intenta capturar los ecos de ese texto en italiano para construir el texto en inglés, Lahiri ya estuvo dentro de la creación poética y además, por el hecho de haber habitado el bosque del italiano, su inglés también experimenta cambios: "El inglés, gracias a mi injerto lingüístico, también había sido irrevocablemente alterado" (Lahiri, 2022, p.73)¹³⁹.

La autotraducción también es un proceso en el que el autor se enfrenta a la constante duda sobre la validez de las palabras tanto del original como del segundo original: "[...] la autotraducción es como uno de esos tintes radioactivos que permiten a los médicos mirar a través de nuestra piel para localizar daños en el cartílago, bloqueos desafortunados y otros estados de imperfección" (Lahiri, 2022, p.70)¹⁴⁰. Es esa duda de la que, tal vez, deriva la hiperatención a los mínimos detalles que fueron pasados por alto por Filipetto en *Donde me encuentro*. La hiperconsciencia de las consecuencias que puede tener la decisión alrededor de una palabra (*portagioie, arrivederci*) es lo

¹³⁸ "An Italian reader pointed this out, suggesting I translate it more literally as "In no place." I considered making the change, but in the end my English ear prevailed, and I opted for an adverb which, to my satisfaction, contains the "where" of the title I'd come up with."

¹³⁹ "English language, thanks to my linguistic graft, had also been irrevocably altered."

¹⁴⁰ "[...] self-translation is like one of those radioactive dyes that enable doctors to look through our skin to locate damage in the cartilage, unfortunate blockages, and other states of imperfection."

que hace que el trabajo de autotraducción de Lahiri sea más rico que el trabajo de traducción al español:

Estudiar las experiencias de autores que, como Nancy Huston, actúan como mediadores en primera persona y traducen sus propias palabras, nos permite considerar las posibilidades de enriquecimiento lingüístico y cultural que conlleva el proceso de traducción en la circulación de obras literarias. (Falceri, 2017, p.212)¹⁴¹

A lo largo de este capítulo he indagado sobre cómo el trabajo de Lahiri como traductora y autotraductora, en el marco de su experiencia translingüe, extiende enormemente su conocimiento tanto del italiano como del inglés y, a su vez, crea caminos para lecturas profundas de otros autores, como Starnone. En los textos de introducción a *Ties* y *Trick* y en el epílogo de *Trust*, Lahiri logra, por medio de la reflexión sobre su trabajo de lectura y traducción, una mirada aguda a las novelas de Starnone. La traductora es consciente de lo afortunada que ha sido al poder escoger sus proyectos de traducción, lo cual es muestra de que cuanto más compromiso vital con la obra a traducir, más emparentados estarán los dos textos y habrá más probabilidades de desentrañar los sentidos múltiples de una obra literaria. Sumado a esto, Lahiri sostiene que para un escritor el proceso de traducción genera una mejor visión de su herramienta de trabajo, el lenguaje:

El escritor que nunca traduce se encuentra en desventaja, ya que quedará encerrado, al estilo de Narciso, para bien o para mal, en un estado continuo de autorreflexión. En cambio, el escritor que traduce no sólo apreciará los límites de cualquier lengua dada (una conciencia crucial, en mi opinión), sino también dará un gran salto. (Lahiri, 2022, p.56)¹⁴²

¹⁴¹ “Studying the experiences of single authors who, like Nancy Huston, act as first-person mediators and translate their own words, enables us to consider the chances of linguistic and cultural enrichment that come with the process of translation in the circulation of literary works.”

¹⁴² “The writer who never translates is at a disadvantage in that he or she will be locked, Narcissus-like, for good or for ill, in an ongoing state of self- reflection. The writer who translates, on the other hand, will both appreciate the limits of any one given language—a crucial awareness, in my opinion—and also take a great leap.”

Conclusiones

Al inicio de este trabajo me refería a la lectura que hice de la obra de Jhumpa Lahiri como una exploración arqueológica porque lo que me abrió el camino para adentrarme en su proyecto literario fue *Dove mi trovo*, la novela que inauguró su salto a la escritura de ficción en italiano y que para la época en la que la leí por primera vez, en el 2019, era su última publicación, su actualidad. La motivación que me llevó a plantear un tercer espacio fue la búsqueda de líneas transversales entre esa actualidad y su pasado, su escritura en inglés. Tenía la impresión de que las conexiones que atraviesan toda su obra podrían pasarse por alto si se le prestaba demasiada atención al salto translingüe concebido como un hecho aislado y no como la respuesta a exploraciones que la autora ha venido haciendo desde su primera publicación. Con esa razón en mente emprendí esta indagación.

Como lo he expresado a lo largo de estas páginas, el translingüismo es, sin duda alguna, un parteaguas en la vida y obra de Lahiri, pero las inquietudes y exploraciones que la llevaron a esa decisión se manifestaron desde la publicación de *Interpreter of Maladies* en 1999. Como lo planteaba en el primer capítulo, la interpretación, el translingüismo y las redes intertextuales que construye Lahiri por medio de los epígrafes de sus novelas en inglés son muestra de que desde siempre hubo un interés por comunicar que más allá de ser un espacio para la construcción de fieles retratos de la diáspora india, de lo “étnico”, en la literatura no se trabaja en clave de verdades, sino de preguntas: ¿Qué significa interpretar? ¿Qué es la identidad y cómo se puede explorar por medio de la inmersión en otra lengua, por fuera de los márgenes familiares y geográficos? ¿Cómo se pueden establecer puentes entre literaturas de otras épocas y escritas en otras lenguas a fin de dar a entender que así hablemos lenguas distintas y se nos asignen rótulos según nuestra raza y el lugar del que provenimos, las inquietudes humanas tienen raíces similares? El interés en la interpretación y el translingüismo que se evidencia en la narrativa escrita en inglés de Lahiri se puede leer como la preparación del suelo y la siembra de semillas para su salto al italiano.

En el segundo capítulo pudimos ver cómo en *Dove mi trovo*, resultado de su proceso translingüe, Lahiri invierte la perspectiva con la que había venido trabajando en su novelística escrita en inglés y cuenta una historia desde el punto de vista de una mujer que nunca ha salido de su ciudad natal: la nativa observa atentamente a los extranjeros mientras se prepara para convertirse ella misma en extranjera. Esta novela es la muestra de cómo la escritora se distancia de contar historias con una evidente carga étnica para darle paso a una narración que sigue tocando los temas del origen, la familia y la identidad, pero desde otra óptica y por medio de otra estructura. Esto lo conecto con lo que concluye Karen Cardozo a propósito del análisis de la distancia que toman Moushumi, en *The Namesake*, y Kaushik, en *Unaccustomed Earth*: “[...] entonces, la experiencia humana se divide no tanto a partir del eje entre los étnicos y los no étnicos, sino entre los que están dispuestos a reinventarse y los que no” (en Dhingra y Cheung, 2012, p.46)¹⁴³. Así pues, considero que *Dove mi trovo* es la muestra de que Lahiri, como artista, puede explorar su voz por fuera de su ascendencia y de su lugar y lengua de origen: “Cuando escribo no importa mi apariencia ni mi nombre. Soy escuchada sin ser vista, sin prejuicios, sin filtro. Soy invisible. Me convierto en mis palabras y mis palabras se convierten en mí” (Lahiri, 2016, pp.142-144)¹⁴⁴.

Como lo expuse en el segundo capítulo, el análisis de la decisión de Lahiri de dejar a un lado el inglés, su lengua dominante, no sólo es crucial para el estudio del translingüismo literario, sino que también se inscribe dentro de la discusión sobre el paradigma monolingüe y sus implicaciones sociales y políticas. Entender las motivaciones de su salto al italiano contribuye a la desnaturalización de la idea de que una única lengua es fuente absoluta de la identidad de una persona, de un escritor. Lahiri sostiene que el concepto de lengua materna es restrictivo y la idea de injerto lingüístico le ayuda a comprender que tener una biografía lingüística y cultural múltiple no es una condena, sino otra forma de vida; lo cual tiene que ver con lo que sostiene Kellman (2000): “Cuando la maternidad lingüística es múltiple, es difícil determinar con precisión cuál es la lengua materna” (p.3)¹⁴⁵.

¹⁴³ “[...] human experience splits then, not so much along the axis between ethnics and non-ethnics, but between those willing and unwilling to reinvent themselves”

¹⁴⁴ “Quando scrivo non c’entra il mio aspetto, il mio nome. Vengo ascoltata senza essere vista, senza pregiudizi, senza filtro. Sono invisibile. Divento le mie parole, e le mie parole diventano me.”

¹⁴⁵ “When linguistic maternity is multiple, it is difficult to determine precisely which is the mother tongue.”

Las lenguas que hablamos son el acceso, los filtros que usamos para observar el mundo y referirnos a él, y ellas mismas son mundos. Para un escritor, la lengua es su herramienta y el translingüismo no debería ser visto como una traición a la supuesta lengua madre ni como un movimiento osado de un extranjero que pretende ser visto como nativo, sino como la respuesta a la necesidad de transformación y de exploración en la escritura. Abrirse a una nueva lengua en el campo literario es una vía para fertilizar la creatividad, entablar diálogos con otras culturas, tradiciones y épocas y entender que las lenguas, nuestros mundos, no pueden ser atajadas por un proyecto político o por una idea fija:

Una lengua, y por extensión una cultura, o una nación, que huye de sus ecos es una cultura ensimismada, enamorada de sí misma, o de la idea de sí misma. Casi podemos perdonar al pobre Narciso, quien realmente creyó, tontamente, que la figura en el agua, reflejada hacia él, era otra persona. Pero ese alguien era solo un producto, una sombra. Aquellos que predicán para hacer que Estados Unidos vuelva a ser grande o que abogan primero por los italianos, también están enamorados de una sombra. (Lahiri, 2022, p.53)¹⁴⁶

Por otra parte, el tema del extrañamiento en la escritura de Lahiri en italiano es algo que necesita mucha más investigación. La cuestión fue mencionada someramente en el segundo capítulo porque estaba fuera de los límites de lo propuesto. Será la tarea de otros estudiosos prestarle detallada atención al italiano escrito de la autora para identificar (por medio del análisis del uso de la gramática, la sintaxis y del léxico) el nivel de desfamiliarización en sus textos en lengua extranjera. El único libro de poesía de la autora, *Il quaderno di Nerina*, es un corpus determinante para este fin. Además, con su publicación más reciente, el libro de cuentos *Racconti Romani*, será posible extender la discusión sobre las exploraciones creativas de Lahiri en italiano, pero esta vez por medio de la forma corta del cuento (desde el título de esta publicación ya se comienzan a entrever juegos intertextuales con la obra del escritor italiano Alberto Moravia y con el significado de la palabra “racconto” en contraste con las palabras “cuento” y “relato”).

¹⁴⁶ “A language, and by extension a culture, or a nation, that flees its echoes is a culture that is turned inward, in love with itself, or with the idea of itself. We can almost forgive poor Narcissus, who really did believe, foolishly, that the figure in the water, reflected back to him, was someone else. But that someone was just a figment, a shadow. Those who preach to make America great again, or argue for Italians first, are also in love with a shadow.”

Sin su salto translingüe, Lahiri no habría llegado al campo de la traducción. Es más, es por medio de la traducción que se consolida el tercer espacio, como lo pudimos ver en el último capítulo. No puede existir traducción sin la conciencia de la diferencia, la diferencia entre sistemas de lengua, culturas, formas de ver el mundo y para Lahiri, no puede existir la traducción literaria sin la creación de redes intertextuales que le den sentido dentro del panorama literario a la obra a traducir. La constante búsqueda de los parentescos y de los “vínculos generacionales” entre los textos base y los textos (auto)traducidos son muestra de que, así como para Lahiri la identidad no es un concepto puro, la traducción tampoco es un simple reenvasar, pasar de una lengua a otra; por el contrario, la traducción es la reconcepción de un texto dentro de un tercer espacio que es la intersección de dos lenguas, de dos culturas (o más).

Sobre la relación entre el trabajo de ficción de Lahiri y sus traducciones, para un futuro resultaría interesante leer su obra en contrapunto con la de Starnone, pues en mi lectura de *Ties* pude encontrar que existen inquietudes que ambos autores comparten. *Ties*, *The Lowland*, *The Namesake*, *Dove mi trovo* y “Hema and Kaushik” se conectan en tanto la familia es un tema fundamental para todas estas historias; la familia es la fuente de todo cuestionamiento con respecto a la identidad y a la libertad. Además, *Ties* y los textos de Lahiri sobre los que he hablado aquí están emparentados por una pregunta transversal, la pregunta sobre la identidad: “El tema subyacente, visitado una y otra vez en Starnone, es la identidad. ¿Quiénes somos, de dónde venimos, por qué nos convertimos en lo que somos?” (Lahiri, 2022, p.41)¹⁴⁷.

A modo de cierre, me gustaría remitirme al ensayo “Il vestito dei libri” de 2017. Allí, Lahiri reflexiona sobre el papel de las portadas de los libros y señala que la elección de una portada es un proceso análogo al de la traducción porque implica el paso de un libro a otro lenguaje, el lenguaje visual. Lo que dice la autora sobre la portada italiana de *In altre parole* me parece que conversa con lo que he planteado en este trabajo: “[...] la imagen es ligera, abierta, ambigua. Aunque nunca

¹⁴⁷ “The underlying theme, visited again and again in Starnone, is identity. Who are we, where and what do we come from, why do we become what we become?”

hablé con el ilustrador, creo que esta imagen comunica el sentido de mi proyecto literario. (Lahiri, 2015, p.55)¹⁴⁸

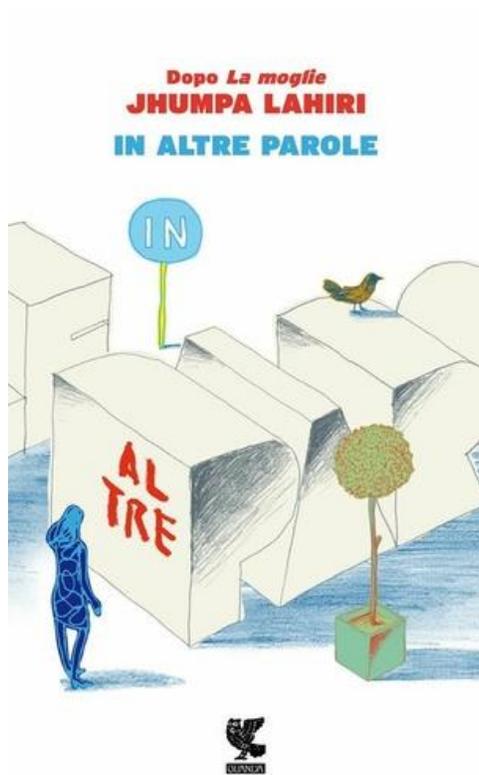


Ilustración 1. Portada del libro *In altre parole* publicado por la editorial italiana Guanda. Ilustración de Guido Scarabottolo.

Esta ilustración también sería una buena portada para *Dove mi trovo* porque esa mujer, cuyo cuerpo está lleno de líneas curvas que generan formas diversas, observa a los otros (*altre*) para, tal vez, tratar de comprenderlos y, de paso, intentar comprenderse a sí misma. De igual forma, la imagen podría leerse como la ilustración del injerto lingüístico, una mujer hecha de intersecciones.

El triángulo, esa figura geométrica que usa Lahiri insistentemente y en la que los vértices permiten tanto la unión como la comunicación entre los lados puede ser también la imagen del presente trabajo. Translingüismo, traducción y autotraducción: los tres procesos unidos por medio de vasos comunicantes representan el área de un triángulo: la posibilidad de entender la obra de la autora como un todo que cuestiona las ideas fijas de identidad y lengua.

¹⁴⁸ “The first cover, the Italian one, is one that I like. It shows a woman seen from the back, facing a sort of wall. And yet, the image is light, open, ambiguous. It communicates, I think, the sense of my literary project, even though I never spoke with the illustrator.”

Bibliografía

Fuentes primarias

Lahiri, J. (2009). *Unaccustomed Earth*. Vintage Books.

_____(2014). *The Lowland*. Vintage Books.

_____(2016). *In Other Words*. Vintage Books.

_____(2018). *Dove mi trovo*. Ugo Guanda Editore.

_____(2019a). *The Namesake*. Mariner Books.

_____(2019b). *The Interpreter of Maladies*. Mariner Books.

_____(2019c). *Donde me encuentro*. (Filipetto, C. Trad.). Lumen.

_____(2021). *Whereabouts*. Alfred A. Knoff.

Fuentes secundarias

Acantilado. (s.f). *Celia Filipetto*. <https://www.acantilado.es/persona/celia-filipetto/>

Benjamin, W. (2017). *La tarea del traductor*. (García Mendivil, F. Trad.). Ediciones sequitur.

Balutet, N. (2020). Del posmodernismo al poshumanismo: presente y futuro del concepto de hibridez en la literatura latinoamericana. *Alpha (Osorno)*, (50), 359-373.
<https://dx.doi.org/10.32735/s0718-2201202000050798>

Calvino, I. (2001). *Palomar*. Ediciones Siruela.

De Donno, Fabrizio. (2021). Translingual Affairs of World Literature: Rootlessness and Romance in Jhumpa Lahiri and Yoko Tawada. *Journal of World Literature*, 6(1), 103-122.

https://www.researchgate.net/publication/347198242_Translingual_Affairs_of_World_Literature_Rootlessness_and_Romance_in_Jhumpa_Lahiri_and_Yoko_Tawada

- Dhingra, L. y Cheung, F. (Eds.). (2012). *Naming Jhumpa Lahiri, Canons and Controversies*. Lexington Books.
- Encyclopaedia Britannica*. (s.f.). Swabia. En *Encyclopaedia Britannica* en línea. Recuperado de <https://www.britannica.com/place/Swabia>
- Falceri, G. (2017). *Nancy Huston in Self-translation: An Aesthetics of Redoublement* [tesis de doctorado, Universidad de Trento]. <http://eprints-phd.biblio.unitn.it/2554/>
- Hawthorne, N. (1994). *The Scarlet Letter*. Penguin Popular Classics.
- Hidalgo del Rosario A.V. (2018). Implicaciones lingüísticas, sociales y pedagógicas del translenguaje frente a la alternancia de código. *Revista de la Asociación Europea de Profesores de Español. El español por el mundo*, 1, 133-143. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/revista_01_01_2018/revista_01_01_2018_14.pdf
- Huang, Tung-Chiou (2010). The Application of Translingualism to Language Revitalisation in Taiwan. *Asian Social Sciences*, 6(2), 44-59. <https://www.ccsenet.org/journal/index.php/ass/article/view/5038>
- Kellman, S. (2000). *The Translingual Imagination*. University of Nebraska Press.
- _____ (2020). *Nimble Tongues: Studies in Translingualism*. Purdue University Press.
- Kramsch, C. (2004). The Multilingual Experience: Insights from Language Memoirs. *TRANSIT*, 1(1), 1-12. <https://escholarship.org/uc/item/9h79g172>
- Lahiri, J. (2015). *The Clothing of Books*. (Vourvoulias-Bush, A. Trad.). Vintage Books.
- _____ (Ed.). (2020). *The Penguin Book of Italian Short Stories*. Penguin Classics.
- _____ (2022). *Translating Myself and Others*. Princeton University Press.
- Lun, A. (2015). *Los palimpsestos*. Editorial Minúscula.
- Modern Poetry in Translation Magazine*. (2023, 2 de febrero). Jhumpa Lahiri Speaks to Khairani Barokka: On Self-Translation and Turning to Poetry. <https://modernpoetryintranslation.com/jhumpa-lahiri-speaks-to-khairani-barokka-on-self-translation-and-turning-to-poetry/>
- Molina, C. (2006). Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, I. *Boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 1, 35-60.
- Morábito, F. (2014). *El idioma materno*. Editorial Sexto Piso.
- Moreno, C. (2012). El rol del traductor frente a la uniformidad literaria. *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 7, 14-23. https://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-carolina-moreno-tena-es.pdf

- Rodríguez, A.M., Trujillo, F. y González, A. (2019). Translingüismo: revisión de la literatura y aplicación didáctica para la enseñanza de ELE y ELE 2. *Foro de profesores de ELE*, 15, 288-294. <https://ojs.uv.es/index.php/foroELE/article/view/15881>
- Roussel, F. (2020). Nomadic Subjectivities: Reflections on Exophonic Strategies in Yoko Tawada's *Schwager in Bordeaux*. *Humanities Bulletin*, 3(1), 161–178. <https://journals.lapub.co.uk/index.php/HB/article/view/1530>
- Starnone, D. (2016). *Ties*. (Lahiri, J. Trad.). Europa Editions.
- _____. (2018). *Trick*. (Lahiri, J. Trad.). Europa Editions.
- _____. (2021). *Trust*. (Lahiri, J. Trad.). Europa Editions.
- Steiner, G. (2002). *Extraterritorial*. (Russo, E. Trad.). Ediciones Siruela.
- _____. (2021). *Después de Babel*. (Castañón, A. y Major, A. Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T., y Ducrot, O. (1975). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI.
- The Bridge*. (s.f.). II Premio The Bridge. Recuperado de: <https://premioletterariothebridge.org/en/il-premio-the-bridge/>
- Venuti, L. (Ed.). (2000) *The Translation Studies Reader* (pp.76-85). Routledge.
- Wright, C. (2008). Writing in The “Grey Zone”: Exophonic Literature in Contemporary Germany. *GFL : German as a Foreign Language*, 3, 26-46. <http://www.gfl-journal.de/3-2008/wright.pdf>
- Yildiz, Y. (2012). *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. Fordham University Press.