

SUBJETIVIDADES, LENGUA(S) Y REPRESENTACIÓN EN LAS LITERATURAS CHICANA, PUERTORRIQUEÑA Y DEL CARIBE ANGLÓFONO

Coordinación de
MARÍA ALEJANDRA OLIVARES

Maria Alejandra Olivares
Andrea Montani
Mercedes Fernández Beschtedt
Estefanía Fernández Rabanetti
Sabrina Ferrero
Paola Alejandra Formiga



Cuestiones identitarias y autotraducción intersemiótica: el caso de la nuyorriqueña María Teresa “Mariposa” Fernández

Estefanía Fernández Rabanetti

Introducción

Este trabajo es el resultado de un proceso de investigación que comenzó años atrás y cuyo objetivo era indagar la traducción y las dificultades que presenta en áreas poco exploradas, áreas como la traducción de poesía performativa donde la problemática cultural se ubica en el centro del debate (Fernández Rabanetti, 2020). Desde un principio, fue necesario adoptar una nueva mirada frente a la traducción, ya que el objeto de estudio requería tomar categorías de disciplinas diversas para profundizar el análisis. Y esto es justamente lo que propusieron estudiosos de la traducción como Stefano Arduini y Siri Nergaard quienes se abocaron a redefinir el rol de la traducción y ampliar sus fronteras (2011: 9). En el fascículo inaugural de su revista *translation: an transdisciplinary journal* anunciaron el comienzo de una nueva era: la de los “posestudios” de traducción. Ambos autores plantean que, en esta nueva era, la investigación en traducción necesita recibir aportes de otras disciplinas y, a su vez, insertarse en espacios intelectuales que excedan las fronteras tradicionales de la traducción y establecer así un enriquecedor diálogo interdisciplinar. Casi seis años más tarde, Edwin Gentzler publica el libro *Translation and Rewriting in the Age of Post-translation Studies* (2017) anunciando que la traducción ha debido reinventarse y proponer parámetros más inclusivos, teorías menos estáticas y un estudio más incisivo de lo social y psicológico: “En un mundo en constante movimiento y migración, la traducción habilita al individuo a reconciliarse consigo mismo, a entender su identidad multilingüe y a poner voz a su historia personal”¹ (Gentzler, 2017: 231).

Traducción e interdisciplinariedad

En un primer acercamiento a este tema, para ilustrar cómo llevar a cabo este abordaje interdisciplinar, se analizó la obra de la autora nuyorriqueña Mariposa como resultado de un proceso de autotraducción intersemiótica haciendo uso de categorías del campo de la traducción y de los estudios culturales (Fernández Rabanetti, 2020). Para ese trabajo, se tomó como objeto de estudio un videoclip en el que Mariposa transforma el que fuera su poema más famoso “Ode to the Diasporican”, escrito en 1993, en un vídeo musical. Centrándonos en la intersemiosis, se retomó el concepto de traducción intersemiótica de Roman Jakobson (2000 [1959]) para indagar la transposición del signo verbal en imagen en movimiento y se abordó este mismo proceso como

¹ La traducción es mía.

una instancia de autotraducción, donde traductor y autor convergen en la misma persona y, por lo tanto, el traductor es a su vez lector modelo y quien tiene acceso a la obra como ningún otro (Eco, 1987; Tanqueiro, 1999; Grutman, 2009). Tal es así que Mariposa es autora y traductora (intersemiótica) de su misma obra.²

El propósito del presente trabajo es profundizar dicho análisis e indagar el rol que cumple la autotraducción en la construcción de la identidad de un sujeto diaspórico que se encuentra entre culturas. De esta manera, la autotraducción se erige parte constitutiva de la identidad de estos sujetos que viven un constante proceso de reformulación y a quienes la decisión de autotraducirse les brinda la libertad de manipular el “texto origen” de la forma que más les plazca, ya que ocupan la posición de un traductor privilegiado, aquel que puede conocer las intenciones del autor sin temor a equivocarse (Tanqueiro, 1999). Este no es el primer proceso traductor que transitan los autores, sino que hay uno anterior, impuesto, común a todo sujeto diaspórico. Nos referimos al proceso de traducción cultural (Bhabha, 1994; Trivedi, 2007; Conway, 2012) que atraviesan por verse forzados a migrar y “trasladar” su cultura (en el sentido de Rushdie, citado en Bhabha, 1994), y junto con ella su identidad. Es esta identidad la que se revela a través de ambos procesos, el de traducción cultural y el de autotraducción.

Desde este marco, se analizará en profundidad el poema “Ode to the Diasporican” para abordar luego la puesta en escena del texto escrito, la transposición en vídeo y en formato audio-musical (*poetry soundtrack*, según McCooey, 2012) como el resultado de un proceso de autotraducción intersemiótica en el que entran en juego diferentes medios artísticos.

El caso de Mariposa: “Ode to the Diasporican”

Mariposa es una artista nuyorriqueña que vive en Nueva York y organiza encuentros en los que autores conocidos e inéditos de la escena del barrio del Bronx comparten las *performances* o lecturas en vivo de sus poemas. Esta autora se define como una poeta, escritora y artista del Bronx nacida en la rica cultura de los puertorriqueños de ascendencia africana que viven en Nueva York (Flores, 2012). La *performance* o puesta en escena es el soporte que elige para manifestarse como actor político y portavoz de la comunidad minoritaria (Deleuze y Guattari, 1990 [1975]) que nuclea. Por último, resulta también relevante mencionar que Mariposa se expresa en una lengua que es a la vez dos: inglés y español. El Spanglish nuyorriqueño es otra de las herramientas que esgrime para expresar con realismo una vivencia que no es monolingüe (Noel, 2014).

La obra de Mariposa no se encuentra con facilidad en el circuito editorial, a excepción de la colección *Born Bronxeña* (2001) y algunos poemas publicados en antologías literarias (Stavans,

² Ver aporte de Sabrina Ferrero en el trabajo que se incluye en este volumen.

2011; Castillo-Garsow, 2017). Sin embargo, Mariposa es una autora prolífica y versátil: su obra circula por las redes sociales en formato vídeo en sus cuentas de Instagram, Facebook y en YouTube. Es importante recordar que la poesía de esta autora es una poesía performativa (Noel, 2014) y, como se explicitó más arriba, los dispositivos que pone en juego le sirven para manifestar una experiencia nuyorriqueña que se encuentra entre culturas y entre lenguas; que habla desde un lugar de contracultura contestataria; y que no solo trasciende los límites de la página escrita sino también de las fronteras lingüístico-culturales.

“Ode to the Diasporican” surge como resultado de un proceso de traducción cultural (Bhabha 1994; Trivedi, 2007; Conway, 2012), ya que se observa que Mariposa traduce su experiencia boricua y le pone su impronta: “diasporican” es un neologismo acuñado por la autora (Duany, 2014). Aquí, Mariposa no solo deja su estampa, sino que construye un puente de afiliación con quien fuera reconocido como el fundador del Nuyorican Poets Café y el movimiento poético nuyorriqueño: el aclamado Tato Laviera (Noel, 2014). Esta afiliación se hace aún más notoria a partir de un público que insiste en trasladar la grafía que adoptara Laviera en su poema *AmeRícan* (2014), al neologismo de la autora. Tal es así que se puede encontrar el término “diaspoRícan” (con “r” mayúscula y tilde) en diversos artículos de investigación y en las tantas reversiones que circulan por YouTube de las performances del poema hechas por mujeres latinas (Richardson, 2016). Sin embargo, la estética de Mariposa no se alinea con la poética de triste exilio de estos primeros poetas; la autora toma distancia de ella y crea una estética propia: una estética de celebración (Noel, 2014). En el verso final de “Ode to the Diasporican” Mariposa dice: “Yo no nací en Puerto Rico/ Puerto Rico nació en mí” (Mariposa en Stavans, 2011). De esta manera desarticula y redefine la retórica de la diáspora puertorriqueña dando paso a lo que autores como Juan Flores (2009) han denominado “la generación *posnuyorican* de los 90” (p.180). Mariposa presenta un desafío de autoafirmación que se hace visible ya en los primeros versos: “Mira a mi cara puertorriqueña/ a mi pelo vivo/ a mis manos morenas / y dime que no soy Boricua”. Estas palabras están directamente relacionadas con el origen del poema. En una entrevista para la revista *Latino Studies* (Pérez Rosario, 2014) la autora cuenta:

Era verano. Me encontraba en Orchard Beach y un guardavidá dominicano me preguntó de dónde era. Le dije que era puertorriqueña y él contestó en español: “Tú no eres puertorriqueña”. Recuerdo haberme sentido insultada como tantas otras veces en que alguien me había dicho que yo no era una puertorriqueña de verdad, que no soy para nada puertorriqueña; tantas veces en las que alguien había cuestionado mi identidad, me la había negado, e irónicamente alguien que ni siquiera era puertorriqueño. Para ese entonces, esto ya me había sucedido muchas veces. A menudo había oído lo mismo de puertorriqueños nacidos y criados en la isla. Recuerdo haberme ido a casa a escribir ese poema.³

³ La traducción es mía.

“Ese poema” que María Teresa Fernández (todavía no Mariposa) va a escribir a su casa es “Ode to the Diasporican”. Escribe una oda, una composición cuyo objeto es glorificar la existencia de una persona o ente divino. Mariposa escribe una oda a su identidad, a sí misma, ante la rabia de verse negada una vez más. Para esta poeta, la cultura que la atraviesa, su Puerto Rico, habita en su mente, en su corazón y en su alma. Esto es lo que traslada y lleva consigo dondequiera que vaya. Esto es lo que la hace un “sujeto traducido” (Rushdie citado en Bhabha, 1994). Esto es lo que la hace “diasporican”. Mariposa encarna esta metamorfosis en su nombre, el cual adopta para celebrar el nacimiento de su transformación, una transformación que se evidencia en la reinención del poema, como instancias de autotraducción de sí misma, a lo largo del tiempo.

Del texto escrito a la performance

Si bien este poema fue escrito por Mariposa en 1993, lo ha representado en numerosas ocasiones y sigue “actualizándolo”, tal como muestra su última versión grabada al ritmo del búgalo (Mariposa, 2016) que se aborda al final de este trabajo. Este poema, además, cuenta con numerosas representaciones que circulan en formato vídeo y que en su mayoría fueron filmadas por los propios espectadores que luego las compartieron en las redes sociales (Richardson, 2016). Esta primera etapa del proceso autotraductor, aborda la poesía performativa de la autora Mariposa como espectáculo teatral y, más específicamente, como texto espectacular, es decir, el conjunto estructurado de los materiales que constituyen el fenómeno espectacular (Helbo, 2012) y que a su vez comprende lo gestual de un actor, la sintaxis corporal, el ritmo y la palabra (p.95). Se relaciona la poesía performativa con las prácticas escénicas ya que se entiende por *performance* una acción que se muestra, escénicamente, ante un público que está de igual forma comprometido con el rito y en cuya realización puede ser parte de una transformación (Schechner, 2013 [2002]). De esta misma manera, Mariposa se torna director/actor de su propio poema que existe como texto inacabado y que solo se actualiza al momento de la puesta. Cada una de las lecturas/performances de Mariposa conforma un acto de singularidad enunciativa, efímero e irrepetible. Para el análisis, se ha seleccionado una de las presentaciones del poema que Mariposa dio en 2013 frente a una clase de estudiantes de la Universidad de Trinity en San Antonio, Texas. Esta universidad ofrece un programa semestral titulado Seminario Álvarez en el cual se aborda un tema central a México, España y las Américas. El encuentro, del que formó parte Mariposa, se tituló “Afrolatinas: entre la negritud y el reggaetón” y su presentación llevó el nombre de “De pura cepa: La escritura como camino a mi ser”. A continuación, se examinarán los comentarios de algunos de los estudiantes, convertidos en espectadores en el momento de la representación, como forma de cristalizar la puesta a partir del sentido que ellos le atribuyeron. El objetivo es indagar cómo lo

gestual y lo corporal impacta en la audiencia, y la transforma a su vez. Todos los comentarios fueron tomados del blog creado por la cátedra Civilización Latinoamericana cuyos estudiantes participaron del seminario y a quienes se les pidió como actividad de cierre que pusieran en palabras cómo había impactado en ellos el encuentro con la autora (Latin American Civilization, 2013). En el español quebrado característico de la zona, los espectadores afirman:

Leer los poemas es una experiencia que vale la pena, pero **la experiencia de escuchar y ver Mariposa es una forma de performance da una comprensión más completa de sus creencias e inspiraciones.**⁴

Después de oír los poemas de Mariposa, busqué más videos de sus presentaciones porque **me fascinó su manera de expresión. Esta presentación tendrá un impacto a mi experiencia latina** porque cuando aprenda de una nueva identidad de latinos, yo sé que querré estudiar maneras de arte como esto para avanzar mi comprensión del grupo.

Ella juega con palabras y rimas en una manera que se escuche muy bonita pero también significa algo. [...] Sus imágenes también son muy bonitas y aún más cuando ella está representándolos. **Ella lee con un ritmo y una pasión que añadir a la significa y belleza.**

Pero esta presentación de “Mariposa” nos llevó más allá de solo obtener información. Me encanto que en lugar de decirnos su historia personal, **no la canto y casi actuó su vida a través de sus poemas.** Su manera de hablar y sus diferentes gestos con las manos, **creo un ambiente vivido y muy interesante.** A través de sus poemas, sus canciones, y sus chistes aprendimos más como sufrí y llegé a ser la mariposa que es hoy en día.

La autora logra impactar en la audiencia gracias a su capacidad de dar vida al texto del poema y representarlo, en el sentido de ejecutar en público una obra (López-Ligero, 2018). La necesidad de poner voz al texto y corporizarlo se relaciona con el rol de “diseminar” una vivencia más positiva de su realidad cultural. Resulta clave destacar aquí el rol didáctico que encarna Mariposa en la transmisión de su experiencia diaspórricana. Como ya se ha expresado, para la autora el ser boricua no depende del territorio geográfico que uno ocupa; es un estado anímico que ella relaciona con los sentimientos, con lo espiritual. En otro de los versos, dice: “ser Boricua es un estado mental/ un estado del corazón/ un estado del alma” (Mariposa en Stavans, 2011) y por tanto no puede ser negado desde afuera. De acuerdo con los dichos de los espectadores, es evidente que su forma de vincularse con el público al momento de la representación le permite vehicular su sentir y cumplir el rol didáctico con el que se ha comprometido:

Elijo ser poeta porque los poetas siempre han sido los revolucionarios, los rebeldes, los que marcan el paso, los historiadores, los cuentistas, los que se arriesgan, los que van en busca de la verdad, los amantes y los guerreros que no solo logran capturar quienes somos como seres humanos sino quienes también dan forma al futuro que estamos viviendo (Mariposa en Flores, 2012).⁵

⁴ En este y todos los comentarios que siguen a continuación el resaltado es mío.

⁵ La traducción es mía.

Del texto escrito al videoclip

El siguiente proceso de autotraducción intersemiótica se evidencia al analizar el videoclip (que surge a partir del poema) como proceso de transposición a la luz de categorías propuestas en el seno de la semiótica (Peirce, 1988) y, más específicamente, de los estudios fílmicos (Casetti y di Chio, 1990), entendiendo el videoclip como «una creación audiovisual de vocación cinematográfica» (Sánchez-López, 2002, p. 566) en el que se vehicula un mensaje a partir de la interacción de diversos códigos. El vídeo salió a la luz en 2006 bajo la dirección de Lenina Nadal (leninaspicetube, 2007), una comprometida activista y cineasta del Bronx. Comienza con una entrevista a Mariposa y finaliza con una reflexión sobre lo que significó el poema para ella. En todo momento Mariposa es protagonista. Nadal no interviene físicamente en escena en ningún momento.

Retomando el análisis, de todos los tipos de códigos que detallan Casetti y di Chio (1990) se hará foco en los más relevantes, es decir, los códigos visuales y sonoros y, a su vez, dentro de la clasificación propuesta, aquellos que sean útiles para identificar cómo se complementa el texto escrito con el audiovisual.

Los códigos visuales, en particular la composición icónica y la plasticidad de la imagen, regulan la construcción del espacio visual y trabajan sobre las relaciones entre fondo y figura (aquello que se destaca) y cómo estas relaciones atraen la atención del observador y pueden ser “leídas” por él. Movilidad e inmovilidad, acercamiento y alejamiento, permanencia y encuadre, le indican al observador cómo es tratado el elemento en la pantalla. En el videoclip, Mariposa es por momentos figura y, en otros, parte del fondo. Al comienzo del videoclip se puede ver un detalle de su rostro en primerísimo plano. Aquí operan también los códigos iconográficos. En la construcción de la individualidad definida de Mariposa, se llama la atención del observador sobre su rostro y sus rasgos latinos, al focalizar en su pelo mota y su tez morena. La imagen le otorga a esta autora un rol central en una realidad cultural que le asigna un rol secundario, invisible. En otro momento del videoclip, podemos ver a Mariposa en el fondo, diluyéndose en lo colectivo y afirmando una identidad que es compartida y a la vez celebrada en la casita cultural de Chema, otro ícono de la cultura puertorriqueña en el Bronx. Esta casita, también conocida como el Rincón Criollo, es una de las más antiguas del Barrio y, a su vez, recuerda a las casitas de la isla de Puerto Rico (Flores, 2000). La casita de Chema nuclea a todos aquellos que quieran expresarse a través de la música e improvisar con sus instrumentos. Los estilos que más resuenan son el bomba y el plena, estilos que según explica el percusionista y maestro José Rivera, una figura constante en ella, los representan como gente de color, miembro de una clase trabajadora marginal (Rivera, 2001).

A continuación, se muestran algunas imágenes del videoclip junto al texto del poema⁶ y se puede observar a Mariposa como figura y como parte del fondo:



Mira a mi cara puertorriqueña
Mi pelo vivo
Mis manos morenas

MARIPOSA
FIGURA
INDIVIDUAL



What does it mean to live in-between?
What does it mean to realize
That being Boricua
Is a state of mind
A state of heart
A state of soul

MARIPOSA
FONDO
COLECTIVO

En lo que respecta a los códigos sonoros, el siguiente análisis se centra en los ruidos y los sonidos musicales. Luego de los primerísimos planos, se ve a Mariposa sentada en el parque y se oye el bullicio de la vida ajetreada de la ciudad que transcurre por detrás. Es desde allí que Mariposa le habla a la cámara e interpela directamente a quienes afirman que no es una auténtica boricua porque no nació en la isla. Desde esa jungla de concreto Mariposa desafía la imagen idílica de una puertorriqueñidad que es indiferente a la diáspora y a la negritud. El ruido de la ciudad la envuelve y a la vez la legitima. Aquí no hay añoranzas por una tierra perdida sino la construcción de un lugar nuevo que es ambos a la vez.

Con respecto a los sonidos musicales, es importante destacar que las tumbadoras, símbolo de las raíces africanas de los diasporricanos, suenan acompañando las escenas de todo el videoclip, pero adquieren mayor relevancia en las imágenes filmadas en la casita de Chema donde son los músicos los que se destacan. La música brinda unidad a todo el vídeo y actúa como símbolo de una puertorriqueñidad que no se pierde, que está latente en cada “manoteo”. En el acompañamiento musical está la actitud de celebración de la identidad diasporricana de Mariposa. A continuación, se encuentran las imágenes del vídeo y la parte del poema⁷ que las acompañan:

⁶ La primera estrofa está en español en el original. “¿Qué significa vivir en el entremedio? / ¿Qué significa darse cuenta / de que ser boricua / es un estado mental / un estado del corazón / un estado del alma?” La traducción es mía.

⁷ “Algunas personas dicen que no soy real / que no soy Boricua quiero decir / porque no nací en la isla encantada / porque nací en el continente / al norte del Harlem hispano / porque nací en el Bronx / Y en las noches de verano se oía el bullicio de la ciudad / en vez del sonido de los coquíes”. La traducción es mía.

Ruidos: el bullicio del parque**Sonidos musicales: las tumbadoras**

Some people say that I'm not the real thing
Boricua, that is
'cause I wasn't born on the enchanted island
'cause I was born on the mainland
North of Spanish Harlem
'cause I was born in the Bronx...

And summer nights were filled with city noises
instead of coquis

Así como Casetti y Di-Chio (1990) afirman que “el film ‘roba’ lenguajes ya consolidados para mezclarlos, superponerlos y articularlos en una amalgama completamente original” (p.67), en el videoclip Mariposa hace uso de los códigos visuales y sonoros para traducir su cultura y habilitar un nuevo espacio que le permite dar una nueva vuelta de tuerca a las cuestiones identitarias que denuncia.

Del texto escrito al poema en pista de audio

En 2016, en su cuenta de Soundcloud, la autora publicó el poema “Ode to the Diasporican” en formato audio-musical. El tema forma parte de un álbum que todavía no ha terminado de grabar y cuya última pista salió a la luz en 2019. Este nuevo formato permite apreciar la voz de Mariposa al son del búngalu (Mariposa en Soundcloud, 2016). Resulta interesante mencionar aquí el aporte de McCooley (2012) en su ensayo sobre lo que él denomina *poetry soundtrack* (poesía en pista de audio). Según este académico, quien además es poeta, la poesía en pista de audio es un formato que difiere de la *performance* y de la lectura en voz alta de un poema en particular. En sus palabras, estas pistas de audio son “objetos sonoros creados a partir de poesía escrita original, música y sonido”⁸ (2012). Para McCooley, estos formatos representan nuevas maneras de adaptar la propia voz, algo que él denomina “self-adaptation” y no debe atribuírseles un estatus de adaptación secundaria de un original; al contrario, son formas que despliegan la creatividad de un poeta y su afán de alejarse de la rigidez del medio escrito.

Lo que se destaca en este caso de búsqueda de un nuevo medio para vehicular la propia voz son las decisiones que toma Mariposa para la creación de las pistas de audio que acompañan

⁸ La traducción es mía.

sus poemas escritos. Nuevamente, la autora elige un medio otro para actualizar su mensaje y, como se puede observar en su cuenta de Soundcloud, todos los sencillos representan una fusión entre sus poemas más reconocidos y los ritmos latinos más emblemáticos. Para el caso del poema “Ode to the Diasporican”, Mariposa elige el ritmo del búgalu y esto es lo que dice al respecto:

Para mí, el búgalu es la música que más representa la esencia nuyorriqueña y aunque el título del poema y la melodía es Ode to the DiaspoRican, estoy más que orgullosa de mis raíces nuyorriqueñas. [...] Todo comenzó aquí. Les corresponde toda nuestra gratitud a Johnny Colon y Joe Cuba, y a tantos otros que hicieron de este género musical algo tan popular. Merecen ser reconocidos. (Mariposa en Soundcloud, 2016)⁹

Indagar en la elección de Mariposa en cuanto al ritmo musical, remite una vez más a las investigaciones del catedrático boricua Juan Flores. En su libro, *From Bomba to Hip Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity* (2000), Flores habla del búgalu como representativo de una fusión cultural, un “crossover” (p. 86) y atribuye al músico Richie Ray el papel protagónico en la gestación de esta amalgama entre ritmos cubanos y ritmo pop de mediados de los sesenta. Por su parte, el sociólogo y productor radial Roberto Luján (2017) refiere al nacimiento del búgalu como resultado de un segundo encuentro musical¹⁰ en Estados Unidos entre puertorriqueños nacidos en la isla y afroestadounidenses, y afirma que la participación de los nuyorricanos en este encuentro fue clave. Otro personaje representativo de la música latina, el productor René López, atribuye al búgalu la primera sonoridad del *nuyorican* (Luján, 2017).

La relevancia de estos datos históricos se plasma en los dichos de la propia autora sobre la elección del ritmo en cuestión y nos remite nuevamente al rol didáctico que entendemos que adquiere como portavoz de una cultura otra. El búgalu es un lenguaje más que le sirve a Mariposa para aportar sentido a su identidad diasporricana descrita en el poema.

Conclusiones

En el espacio que se crea entre las dos culturas que se ponen en contacto, la autora/autotraductora Mariposa plasma una identidad que, al surgir de una realidad sumamente íntima, parece individual, pero, en realidad, es construcción colectiva. Y es en esta construcción colectiva en la que adopta un rol activista y didáctico: en el momento de corporizar su poema en la puesta; en la elección de los códigos visuales y sonoros del videoclip; y, finalmente, en la musicalización al ritmo del búgalu.

⁹ La traducción es mía.

¹⁰ Luján (2017) denomina primer encuentro al jazz afrocubano de los años cuarenta en el que convergieron boricuas y músicos del jazz estadounidense.

Tanto en lo que respecta a la *performance* en vivo, al videoclip y a la pista de poesía, seguimos afirmando junto con Dusi (citado en Vinelli, 2009) que la transposición intersemiótica revela “un ir más allá del texto de partida, atravesándolo, multiplicando sus potencialidades semánticas: un pasaje transformativo de un texto a otro” (p. 8-9). El diálogo que se establece entre el poema escrito (el texto de partida), el texto espectacular y el lenguaje musical e icónico demuestra claramente la intención de Mariposa de hacer uso de la intersemiosis para “multiplicar la potencialidad semántica” del texto escrito. El poema existe como algo incompleto que se reviste de sentido en la puesta, ya sea espectacular, fílmica o musical. Cada uno de los medios seleccionados por la autora aporta un nuevo sentido a la “lectura” de ese primer texto de partida. A nuestro entender, todas estas lecturas son el resultado de un proceso de actualización de la propia Mariposa como sujeto diaspórico y cultural en el sentido de un sujeto que necesita diseminar su vivencia, mantener viva su historia y compartirla. De esta manera, a partir de la autotraducción se construye un sujeto que “enseña” la cultura desde ese esencial sincretismo con el que aborda su obra y, podríamos decir, con el que se concibe a sí misma. Sin duda estamos frente a un sujeto que encuentra en la autotraducción intersemiótica la manera de crear y recrear su identidad. Así, podemos llevar un poco más allá la idea de traducción y el sentido que le atribuye Gentzler (2017): la habilitación de una voz multilingüe que manifiesta una identidad en movimiento.

Ser libre es ser libre. No me limito a un solo medio artístico. Mi arte se expresa según cómo me movilice el Espíritu... de la página al escenario, me considero tanto un artista performativo como un poeta. (Mariposa en Flores, 2012).¹¹

La dirección de este trabajo ha apuntado a indagar cómo la subjetividad del sujeto diaspórico que se haya entreculturas encuentra en la auto(re)traducción el modo de poner en evidencia la transformación continua de sí mismo. Desde la óptica de una nueva era en la traducción (Arduini y Neergard, 2011), ya no podemos hablar de un original que se traduce sino, en estos casos, de un fluir constante, que evidencia un aspecto indeterminado y móvil del ser. Cada puesta, cada nuevo modo artístico de creación, es una forma de acceso a una experiencia individual y/o colectiva de la mano de la traducción. A futuro, resulta interesante indagar en el papel que juega la memoria en estas configuraciones y cómo estos sujetos acceden a ella a través de la auto(re)traducción.

¹¹ La traducción es mía.

Referencias bibliográficas

- Bhabha, Homi (2002 ([1994])). *El lugar de la cultura*. Traducción de César Aira. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1991 [1990]). *Cómo analizar un film*. Buenos Aires: Paidós.
- Castillo-Garsow, Melissa (2017). *¡Manteca! An Anthology of Afro-Latin@ poets*. Texas: Arte Público Press.
- Conway, Kyle (2012). A Conceptual and Empirical Approach to Cultural Translation. *Translation Studies*, 5, no. 3, pp. 264–279. Disponible en <http://dx.doi.org/10.1080/14781700.2012.701938>
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1990 [1975]). *Kafka: por una literatura menor* (J. Aguilar Mora, trad.). México: Ediciones Era.
- Duany, Jorge (2014, 10 de diciembre). Juan Flores y los “diasporricanos”. *El Nuevo Día* [edición digital] Recuperado de <http://www.elnuevodia.com/opinion/columnas/juanfloresylosdiasporicans-columna-9882/>
- Eco, Umberto (1987). *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen.
- Fernández Rabanetti, Estefanía (2020). La transdisciplinariedad en los Estudios de Traducción: poesía performativa y traducción intersemiótica. IV Jornadas Internacionales de Literatura y Medios Audiovisuales en Lenguas Extranjeras, Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Disponible en https://www.academia.edu/44017799/IV_Jornadas_Internacionales_de_Literatura_y_Medios_audiovisuales_en_Lenguas_Extranjeras
- Flores, Juan (2000) *From Bomba to Hip Hop. Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Nueva York: Columbia University Press.
- _____ (2009). *The Diaspora Strikes Back: Caribeño tales of learning and turning*. Nueva York y Reino Unido: Routledge.
- Flores, Shaggy (2012, 25 de marzo). Mariposa [María Teresa Fernández]. [publicación de blog] Recuperado de <http://www.shaggyflores.com/mariposa-maria-teresa-fernandez/>
- Gentzler, Edwin (2017). *Translation and Rewriting in the Age of Post-translation Studies*.
- Grutman, Rainier (2009). Self-translation. En M. Baker & G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 257-260). Nueva York: Routledge.
- Helbo Galerna, Andre (2012). *El teatro: ¿texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires: Galerna.
- Jakobson, Roman (2000 [1959]). On linguistic aspects of translation. En L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 113-118). Nueva York: Routledge.

- Latin American Civilization-SPAN 3312. Alvarez Seminar-Reflexion #2, Visita de Mariposa. [entrada de blog] (2013, 3 de abril). Recuperado de <https://latamciv.blogspot.com/p/alvarez-seminar-reflexion-2-visita-de.html>
- Laviera, Tato.(2014). *Bendición: The Complete Poetry of Tato Laviera*. Houston: Arte Público Press.
- leninaspicetube (2007). Diasporican [Video] YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n802rVXC8lo>
- López-Ligero, Mar. (2017) *La obra de teatro: Manual técnico de artes escénicas*. Barcelona: UOC.
- Luján, Roberto Carlos. (2017) El bugalú latino: 50 años después. Apuntes para una historia de Nueva York para el mundo. Recuperado de <https://www.sonidourbanocali.com/news-1/2017/10/24/el-bugal-latino-50-aos-despus>
- Mariposa (2001). *Born Bronxña: Poems on Identity, Love and Survival*. Nueva York: Bronxña Books.
- _____ (2011). Ode to the Diasporican. En I. Stavans, (ed.), *The Norton Anthology of Latino Literature*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- _____ (2016) Ode to the Diasporican Boogaloo [audio] Recuperado de <https://soundcloud.com/lapoetamariposa/ode-to-the-diasporican-boogaloo>
- _____ (2017) la poeta mariposa. Recuperado de <https://www.instagram.com/lapoetamariposa/?hl=es>
- McCooley, David (2012). Fear of Music. Sounded poetry and the “poetry soundtrack “. *Axon*, Vol. 1, 2.
- Nergaard, Siri y Stefano Arduini (2011). “Translation: A New Paradigm.” *Translation: A Transdisciplinary Journal*, fascículo inaugural: 8– 17.
- Noel, Urayoán (2014). *In Visible Movement. Nuyorican Poetry from the Sixties to Slam*. Iowa: University of Iowa Press.
- Pérez Rosario, Vanessa (2014). VIVENCIAS: Reports from the Field. Affirming an Afro-Latin@ Identity: An Interview with Poet María Teresa (Mariposa) Fernández, *Latino Studies* 12, 468–475. doi:10.1057/lst.2014.48
- Richardson, Jill Toliver (2016). *The Afro-Latin@ Experience in Contemporary American Literature and Culture. Engaging Blackness*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Rivera, J. (2001). Profiles from Rincón Criollo. *Güiro y Maraca*, Vol 5, 1, pp.16-19. Recuperado de <http://segundaquimbamba.org/wp-content/uploads/2014/04/volume-5-no-1.pdf>
- Rodríguez-López, Jennifer (2016). Audiovisual y semiótica: el videoclip como texto. *Revista Signa*, 25, pp. 943-958

- Sánchez-López, Juan Antonio (2002). Basquiat y el Bosco recuperados. El mito de la culpa y la caída en imágenes de vídeo clip: “Until it Sleeps”, Metallica, 1996. *Boletín de Arte*, 23, pp. 565-600.
- Schechner, Richard ([2002] 2013). *Performance Studies, An Introduction*. Londres: Routledge.
- Stavans, Ilan (2011). *The Norton Anthology of Latino Literature*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- Tanqueiro, Helena (1999). Un traductor privilegiado: el autotraductor. *Quaderns. Revista de Traducción*, 3, 19-27.
- Trivedi, Harish (2007). Translating culture vs. cultural translation. En P. St-Pierre y P. C. Kar. (eds.), *In translation: reflections, refractions, transformations*. Filadelfia y Ámsterdam: John Benjamins.
- Tymoczko, Maria (1995). The metonymics of translating marginalized texts. *Comparative Literature*, 47:1, 11-24.
- Vinelli, Elena (2009). Traducción intersemiótica: Revisión del debate de Bologna. Publicado en línea en las actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad de La Plata, Argentina. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3630/ev.3630.pdf