

10 PERGUNTAS PARA ANA MARÍA SHUA¹

10 PREGUNTAS PARA ANA MARÍA SHUA

Luis Carlos RAMOS-NOGUEIRA*

Apresentação

Ana María Shua, nascida em Buenos Aires, é uma renomada escritora argentina, reconhecida tanto por seus inúmeros prêmios nacionais quanto internacionais. Com mais de oitenta obras publicadas, a autora trabalha em uma variedade de gêneros, incluindo romances, poesias, contos, artigos jornalísticos, literatura infantil e ensaios, com especial destaque para a microficção. Segundo seu *site* oficial², a autora já foi traduzida para mais de dezesseis idiomas. Entre seus títulos publicados em português (do Brasil), cabe mencionar: *Contos judaicos com fantasmas e demônios* (1994) *A morte como efeito colateral* (2004); *A porta para sair do mundo* (2001); e *O Livro da Sabedoria Judaica* (2005).

Inicialmente, devo confessar que sua microficção me cativou há algum tempo, a ponto de se entrelaçar com o meu percurso de aprendizado do espanhol como língua estrangeira aqui no Brasil. De fato, em nossas aulas na década de 1990, essa produção era muito apreciada. De certa forma, naquele momento, era o nosso canal privilegiado para nos aproximarmos da realidade econômica, social, cultural e política da Argentina nos tempos de Menem.

No entanto, tenho consciência de que sua obra, de forma geral, é muito mais abrangente e vai além daquela pequena amostra à qual tive acesso na minha juventude. Sendo justos, é preciso destacar que seus personagens se veem envolvidos em um turbilhão de atitudes e emoções profundamente humanas. Esses traços, tão delicadamente

¹ Entrevista realizada em 04/08/25, por Luis Carlos Ramos Nogueira, com tradução de Alba Escalante.

* Referências do Autor: Universidade de Brasília (UnB), Doutor, e-mail: luiscarlos.lucanog@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9832-9434>

² Cf.: <https://anamariashua.com/>. Acesso em: 07 jul. 2025.

retratados, tocam fundo no leitor transformando-o, de imediato, em um cúmplice genuíno, ao se reconhecer na multiplicidade de sentimentos plasmados em sua narrativa.

1) Qual é sua formação acadêmica e como chegou à escrita literária? Quais são suas influências ao longo da sua trajetória? Que tipo de narrativa prefere ou lhe parece mais afim? Poderia nos contar um pouco sobre suas primeiras experiências como escritora?

Na verdade, eu deveria fazer uma inversão nos termos da pergunta, porque a escrita literária começou muito antes da formação acadêmica. Já no ensino fundamental escrevia versos, poemas com métrica e rima, como os que liamos nos livros. Rapidamente me tornei a poeta mais famosa de toda a *Escuela número 15* do *Consejo Escolar 7º*!

Alguns anos depois, orientada em minhas leituras por uma professora de teatro que me pedia um poema por semana como tarefa, reuni material suficiente para me inscrever num concurso. Assim, graças a uma modesta menção honrosa, consegui publicar meu primeiro livro: os poemas de *El sol y yo*, escrito entre os 14 e 15 anos e que foi publicado quando eu tinha 16. No ano seguinte, o livro ganhou um prêmio da *Sociedad Argentina de Escritores*.

Sobre a minha formação acadêmica, estudei Letras na *Universidad de Buenos Aires* e me formei como professora. Sabia desde o início que não queria ser professora nem crítica, mas, ao mesmo tempo, não tinha nem ideia do que mais eu poderia estudar. De fato, acabei fazendo dois anos de “orientação vocacional” para acabar no mais óbvio. Às vezes bate um arrependimento. Talvez o que a faculdade me deu eu teria achado de qualquer forma em minhas leituras e, por outro lado, se eu tivesse feito qualquer outro curso, teria adquirido conhecimentos interessantíssimos sobre outros assuntos – sempre úteis para a escrita. Entrei na *Universidad de Buenos Aires* em 1969. A universidade, de modo geral, e o curso de Letras, em particular, tinham sido destruídos pela intervenção de Onganía em 1966, e pela consequente renúncia de mais de mil professores. Tirando as disciplinas introdutórias, o curso era bastante ruim. Eu trabalhava como redatora criativa numa agência de publicidade desde os 19 anos. Eu gostava do trabalho, mas não tinha interesse nenhum pela faculdade. Fiz umas dez disciplinas fazendo apenas a prova final (*matérias libres*). Só queria satisfazer à exigência familiar do título universitário e me livrar logo do problema.

Não tenho uma preferência particular por nenhum tipo de narrativa, tudo me interessa. Tudo o que preciso é de alta qualidade literária, algo que pode parecer subjetivo, mas que, no entanto, não é. Ainda que não exista nenhum instrumento de precisão capaz de mensurá-la, agora que participo como jurada em muitos concursos percebo que os jurados – com interesses aparentemente muito diferentes – acabam concordando na seleção dos melhores livros. Podemos ter discussões ferozes sobre se um livro leva o primeiro ou o segundo prêmio, mas, mesmo que tenham sido enviados oitocentos originais, todos nós concordamos em quais são os cinco melhores.

Nada na minha escrita foi espontâneo, exceto, talvez, a boa redação. Em particular, a transição da poesia para a narrativa foi lenta, penosa e durou muitos anos. Mais de uma vez duvidei que fosse possível. É difícil enxergar isso de fora, porque comecei muito jovem, mas foi assim mesmo. Eu não conseguia escrever um conto – nem mesmo um conto ruim. Escrevia prosas poéticas, mais ou menos fantásticas. O realismo e a narratividade eram inacessíveis para mim. Além disso, eu pretendia que o meu primeiro conto fosse, no mínimo, uma grande contribuição para a literatura universal. Escrevia dois parágrafos, percebia que aquilo jamais seria um conto digno de, digamos, Tchekhov ou Poe, e desistia. A alta exigência artística pode ser paralisante: eu não aceitava a possibilidade de passar por um período de aprendizado.

Aos 19 anos, já na faculdade de Letras, convencida de que precisava de uma profissão para poder me sustentar, fui procurar trabalho como jornalista. Naquela época, havia pouquíssimas mulheres jornalistas: todos os meus contatos me encaminhavam para revistas femininas. Assim, fui parar numa revista que publicava um gênero que já não existe: a fotonovela. E continhos românticos: “Não precisamos de reportagens jornalísticas” me disseram. “Mas se você puder escrever contos românticos...” Achei a proposta interessante e fiquei bem aliviada: para escrever contos românticos de revista feminina, não era necessário ser Tchekhov. Foi assim que escrevi meus primeiros quatro contos, que saíram na revista *Nocturno*³, sob o pseudônimo de Diana de Montemayor. Nunca os publicaria em um dos meus livros, mas tenho carinho por eles, porque me serviram para aprender muitas questões técnicas. Por exemplo, algumas coisas extremamente básicas nas quais nunca tinha reparado: eu acreditava, com enorme

³ A revista *Nocturno* foi publicada na Argentina, nos anos 70. Tratava-se de uma publicação feminina e bastante variada que combinava fotonovelas, televisão, moda, cultura pop, música e literatura.

inocência, que um escritor tinha que inventar tudo. Só naquele momento descobri que é válido usar a própria experiência na criação de personagens e situações.

Considero muito difícil definir minhas influências, exceto no meu primeiro romance, *Soy paciente*. Nele pesa o absurdo kafkiano, embora com humor. Aquilo que influenciou minha literatura foi a minha biblioteca, nunca um autor ou um livro. As pessoas que dizem que um livro lhes mudou a vida não são leitores de ficção. Não há dez que teriam mudado minha escrita caso eu não os tivesse lido. Não há dez livros essenciais aos quais eu deva a minha literatura. E certamente não há um único autor. Meu autor favorito não está no passado, mas no futuro – e eu continuo lendo até encontrá-lo. Há autores geniais que seguem outro (penso na relação Onetti-Faulkner), mas não é meu caso. Em contrapartida, foram muito importantes para mim os mestres argentinos do conto, como Borges, Cortázar, Ocampo, Denevi, e tantos outros. Um escritor argentino da minha geração é um filho réprobo de Borges e irmão mais novo de Cortázar – e passamos a vida lutando contra essas influências. A influência de Cortázar foi mais grave, porque contra o pai é possível se rebelar; já o irmão mais velho, a gente imita. Porém, acredito que essas influências não são mais tão evidentes na minha literatura.

2) Ao começar a arquitetar uma obra, como é que a senhora decide escrever sobre determinado tema? Quais são seus temas preferidos? O que a inspira? Como descreveria seu processo criativo?

Essa é a primeira pergunta que surge em qualquer encontro com o público – desde o público infantil até o mais sofisticado público acadêmico. Eu também adoraria saber no que os outros autores se inspiram e no que eu mesma vou me inspirar no meu próximo texto! De todos os procedimentos narrativos, a escolha do tema é talvez o mais misterioso e o único sobre o qual um escritor não tem quase nada para dizer. Poe, em seu ensaio sobre a composição, é capaz de explicar racionalmente cada uma das etapas que o levaram a compor seu famoso poema, mas quando ele chega à questão do tema, é involuntariamente arbitrário: a poesia tem a obrigação da beleza que, em seu desenvolvimento supremo, conduz às lágrimas. Portanto, *a morte de uma mulher bela é, sem disputa de classe nenhuma, o tema mais poético do mundo*.

Enfim, isso para Poe.

Mas, mesmo sem coincidir com Poe quanto à obviedade da escolha de um tema, concordo sim com o papel da vontade racional na composição de um texto. Só escrevo

aquilo que me proponho a escrever. Nunca senti aquela exigência de Rilke, quando afirma que só faz sentido escrever quando a necessidade de escrever nos transborda. Durante um tempo, essa sensação (ou ausência de sensação) me fez sentir bloqueada. Em algum momento achei um texto de Rodolfo Walsh no qual ele afirmava exatamente a mesma coisa. Contudo, essa necessidade existe, acho, em todos os escritores, e assume a forma de uma missão – uma ridícula missão que ninguém nos propõe nem nos impõe, que ninguém espera de nós, e que, no entanto, sentimos ter traído a cada dia que passamos sem escrever. Voltando ao meu caso pessoal, escrevo microrrelato quando me proponho a isso, quando decido começar um livro de microcontos – o que geralmente leva uns três anos. Depois, podem se passar seis, sete, nove anos sem que eu escreva nem um só deles, simplesmente porque não os procuro. O mesmo acontece com os livros de contos e os romances. Infelizmente, os temas, os tons, as situações não me perseguem, como acontece com autores mais afortunados. Sou eu quem precisa sair à caça, com minha rede de capturar histórias. Uma vez decidido o gênero – que é a primeira escolha – minha mente começa a trabalhar nessa direção: que tema poderia ser adequado? Quando se trata de contos, os deixo ao acaso. Quando se trata de microcontos, prefiro encontrar um tema que me permita desenvolver um livro inteiro (como em *Fenómenos de circo* e em *La guerra*). Em um romance ou em um conto eu não sei de antemão qual será o final – vou descobrindo enquanto escrevo. O mesmo acontece com o título. E, também, enquanto escrevo, vou me dando conta do que vai acontecer com meus personagens a seguir – às vezes bem mais adiante – e vou tomando nota disso em um arquivo especial, dedicado a esse futuro programado. No entanto, preciso saber do que vai tratar o livro, ter um rumo geral, uma direção a seguir. Tento escrever a primeira versão como se estivesse trabalhando em uma máquina datilográfica; sigo adiante sem corrigir para não ficar pressa eternamente à primeira página. Vou abandonado um rascunho disforme, desagradável, uma espécie de magma cinzento ao qual não volto até chegar ao final. Nesse meio tempo, a história vai mudando, os personagens evoluem, aquele começo já não justifica mais o desenvolvimento, mas eu não paro, porque preciso ter todo o rascunho completo antes de começar a reescrever, que para mim é a parte mais prazerosa do trabalho, depois da penosa primeira versão.

É claro que o processo é muito diferente com os microcontos, que às vezes já nascem vestidos com a sua forma. E quando isso não é assim – o que também acontece com frequência – eu os vou acumulando em uma pasta. Cada vez que me sento a escrever

micros, começo revisando alguns antigos. Mudo uma palavra, acho um final, troco uma vírgula, faço um retoque... Ao longo de três anos, vou trabalhando neles constantemente. Alguns melhoram até se tornarem publicáveis, outros precisam ser abandonados sem piedade.

3) De toda a sua produção literária, há alguma obra pela qual sinta um carinho especial? Poderia nos contar por quê?

Tenho um carinho especial por meus três primeiros livros, que não foram publicados na ordem em que os escrevi. O primeiro foi *La sueñera*, um libro de microcontos, um gênero maldito, odiado pelos editores, quase tão difícil de vender quanto a poesia. Depois, escrevi meu primeiro livro de contos: *Los días de pesca*. Também é difícil começar publicando um livro de contos, apesar da Argentina ser, por excelência, um país de contistas. Quando, com a minha pasta de contos debaixo do braço, eu ia batendo nas portas das editoras, todos me diziam a mesma coisa: “Seus contos estão muito bons, mas se fosse um romance...”. E, finalmente, com um prêmio da editora Losada, consegui publicar meu primeiro romance: *Soy Paciente*, em 1980. Naquela época, a Losada era uma das grandes editoras argentinas, e isso me permitiu entrar pela porta da frente. Graças ao prêmio, nos anos seguintes foram publicados os outros dois livros. No entanto, para que a editora se decidisse a publicar *La Sueñera*, foi necessário primeiro que eu escrevesse um best-seller: *Los amores de Laurita*. Os primeiros livros são escritos com total inocência, principalmente quando se trata de alguém que nunca publicou. A gente nem pensa na possibilidade de que os livros possam ser traduzidos, por exemplo. Por isso, a gente não fica com medo de aproveitar a língua para se divertir com os jogos de palavras. Tampouco tem receio de usar referências culturais locais. Em *La sueñera*, todos os microcontos (que, naquele momento, não eram considerados um gênero diferente do conto e eram chamados de “contos brevíssimos”) estão numerados e não têm título, porque nunca achei que estariam em antologias – e, portanto, precisariam de um. Essa enorme liberdade que vem do fato de não saber se o texto será publicado ou não, permite ao escritor focar pura e exclusivamente no texto – e o resultado é muito valioso.

4) Retomando o tema do enfoque que a senhora dá às suas obras, percebe-se que fica bem à vontade ao abordar questões relacionadas ao universo feminino. Em *Los amores de Laurita* (1984), a protagonista encarna uma mulher empoderada que

descobre o mundo através de suas experiências amorosas. Em *El marido argentino promedio* (1991), a senhora representa a mulher de forma irônica, inteligente e bem-humorada, ao tratar de maneira muito particular os problemas femininos. Em *Viajando se conoce gente* (1998), retrata uma mulher enganada, atormentada e vingativa, mas também consciente e dona da sua própria sexualidade. E, em *Gorda* (2023), aborda a ditadura da magreza e suas consequências para as mulheres. A senhora acredita ter contribuído com a causa feminina por meio de suas obras? Considera necessário continuar falando sobre esses temas na atualidade? Por quê?

Sim e não. Tenho muitas dúvidas de que a minha Laurita seja uma mulher empoderada. Também me sinto muito à vontade – talvez até mais – nos romances em que o protagonista é um homem, como *Soy paciente* e *La muerte como efecto secundario*, ambas narradas em primeira pessoa por um homem, e talvez meus melhores romances. Acredito que uma escritora, assim como um escritor, tem que poder se permitir ser e sentir como um cachorro, como uma pedra, como uma ponte, uma mendiga, um pão de queijo ou uma girafa. No meu caso, fico particularmente confortável escrevendo na posição de um homem, porque isso me permite uma franqueza e abertura que não me atrevo a mostrar a partir de uma personalidade feminina. Também nos meus contos há alternância entre protagonistas femininas e masculinos. Eu diria que em *Gorda* (que é uma reedição com outro título de *El peso de la tentación*, de 2007), trato, não da ditadura da magreza – talvez um erro da contracapa –, mas sim da terrível epidemia da obesidade que está causando estragos no mundo desenvolvido. É um romance de antecipação, em que tudo piorou, e as soluções propostas para essa epidemia são tão horrendas quanto o próprio descontrole. E sim, é claro que contribui com a causa feminina: antes de tudo, pelo simples fato de ser uma escritora destacada, que não apenas teve sucesso e prestígio com seus livros, mas também se permitiu ganhar dinheiro com isso. Esse é um tema muito importante. Mulheres trabalhadoras sempre existiram: lavadeiras, costureiras, prostitutas, professoras, dançarinas. A novidade é que existam mulheres que realizam trabalhos de prestígio e bem pagos. Felizmente, na minha área, a literatura, a Argentina tem uma tradição importante anterior à minha e, por outro lado, na geração que me sucede as mulheres estão ocupando os primeiros lugares na consideração geral dos leitores e da crítica. Todas nós, das gerações anteriores, fomos pequenos degraus nessa escalada rumo aos primeiros postos. Certamente isso permite seguir falando desses temas. O que se torna cansativo – aquilo que já não serve mais – é que a pergunta sobre o feminino seja feita

para as mulheres escritoras e não para os homens que, com certeza, têm muito a dizer a esse respeito. A situação está hoje tão invertida que, como jurada de concursos, tenho observado que muitos homens se inscrevem com pseudônimos femininos na esperança de que isso os ajude a chegar aos primeiros lugares.

5) É bem sabido que seu compatriota Jorge Luis Borges declarou, em diferentes momentos, que a tradução constituía a base de sua cultura geral. Além disso, acreditava piamente que traduzir é uma forma de engrandecer uma língua, ao incorporar nela elementos provenientes de outras culturas. Suas ideias encontram amplo eco nas teorias de Schleiermacher, Venuti e Berman, no campo dos Estudos da Tradução. Nesse sentido, qual é sua relação pessoal com a tradução? De que modo a tradução se manifesta ou influencia sua obra literária?

A tradução é essencial na minha vida – não apenas na minha obra literária. Todas as minhas leituras de infância, minhas leituras informativas, foram traduções. Os clássicos infantis eram livros traduzidos, e muito bem traduzidos. Entre eles, os de Monteiro Lobato, com seus personagens inesquecíveis. Hoje, embora eu domine bem o inglês e o francês, continuo confiando nos bons tradutores. E, ao mesmo tempo, sinto muito orgulho toda vez que um dos meus livros merece uma tradução – o que já aconteceu em dezesseis idiomas. Para além das traduções, hoje as línguas se interpenetram de mil maneiras. Para usar o exemplo mais obvio: o inglês entra em nossa língua junto com todas as novas realidades culturais – “forwardeamos” mensagens de e-mail, “whatsappamos” outras, “backapeamos” para não perder arquivos. Incorporamos o vocabulário junto com as realidades que essas palavras nomeiam — assim como, em outras épocas, aconteceu com o futebol. E, por sua vez, o inglês está impregnado de todas as formas possíveis pelo espanhol trazido por milhões de imigrantes da América Latina. Mas não se pode falar de tradução hoje sem mencionar a inteligência artificial. O tradutor DeepL, por exemplo, é maravilhoso – às vezes tenho a impressão de que consegui conversar com ele, de que ele foi capaz de me entender profundamente. A IA está mudando o mundo – e, em particular, o mundo da tradução. É claro que ainda será necessário, e provavelmente sempre será, algum tipo de controle humano, mas aquilo que antes era feito por dez tradutores, agora poderá ser controlado por apenas um. A primeira versão, o trabalho pesado, será feito pela IA. Essa definição forte é do jornalista Moonkei Tennembaum: vão desaparecer todos os trabalhos que se faziam sentados.

6) Em sua obra, é comum a presença de certos elementos culturais distintivamente argentinos (culturemas) – como o tango, entre outros –, assim como a menção a figuras-chave da cultura nacional. Ao mesmo tempo, a senhora recorre com frequência a referências da cultura global compartilhada, incluindo menções a personalidades e acontecimentos da cultura pop mundial. Trata-se de uma estratégia deliberada? Como esse enfoque é concebido e integrado ao seu processo criativo?

Essas incorporações são tão pouco deliberadas que nem sei exatamente a que se refere a pergunta... Mas sem dúvida deve ser assim, porque não é possível escrever sobre o presente (minha época de escolha), sem incluir menções a essas personalidades e acontecimentos que fazem parte da realidade. Seria inverossímil e ridículo ignorá-los.

7) Ainda pensando no tratamento de elementos culturais, percebe-se na sua obra a presença de algumas expressões idiomáticas e ditados populares – construções forjadas no seio de uma língua. Muitas delas poderiam situar-se no espanhol de diferentes regiões; outras, por sua vez, são marcadamente próprias da mistura cultural portenha, com raízes em línguas como o italiano, o francês, o inglês e, claro, o espanhol. De que maneira essas construções fixas se integram à sua elaboração narrativa? Fazem parte de uma estratégia deliberada ou surgem de maneira natural em seu processo de escrita?

Minha língua escrita é uma estilização da minha linguagem oral. Falo e escrevo em espanhol portenho da maneira mais óbvia e natural possível, sem qualquer consciência ou planejamento – é meu idioleto pessoal. No entanto, às vezes escolho uma estratégia deliberada para obter o contrário: um espanhol o mais neutro possível, ou aquilo que nós, argentinos, consideramos “neutro” (o espanhol neutro, é claro, não existe). Isso acontece quando escrevo microrrelato – um gênero no qual me incomoda, sabe-se lá o motivo, a marca da argentinidade. E também quando escrevo literatura infantil para editoras espanholas, se estou adaptando uma lenda ou um conto popular cujo original está em outra língua, que se passa num *illo tempore*, um tempo fora do tempo, e em outro espaço geográfico e cultural, não quero que apareçam marcas fortes de argentinidade. Escolho um espanhol tão neutro quanto possível, para não tirar o leitor à força do tempo e do lugar

onde a ação acontece. Nesses casos, por exemplo, para não ter que escolher entre *voseo* e *tuteo*, muitas vezes evito o uso da segunda pessoa. Especialmente da segunda pessoa do plural, que na América Latina é *ustedes* e na Espanha é *vosotros*, com as respectivas desinências verbais. Mas também procuro evitar todas as expressões e o vocabulário que eu imagino tipicamente argentino. (Digo “imagino” porque, com certeza, muita coisa foge do meu controle). Faço a mesma coisa quando traduzo.

8) Traduzir o outro tornou-se, talvez, um dos temas mais relevantes no campo da tradução literária contemporânea. Essa noção ilumina as dificuldades inerentes à tradução de elementos culturais próprios de determinados grupos sociais. Trata-se de uma perspectiva que apresenta, fundamentalmente, uma reflexão ética em torno do respeito à alteridade – uma preocupação amplamente desenvolvida por pesquisadores da tradução como Henri Meschonnic, Márcio Seligman Silva e Alice Maria de Araújo Ferreira, entre outros. Nesse contexto, e considerando as inevitáveis perdas e ganhos que toda tradução literária acarreta, na sua opinião, quais são os elementos da cultura argentina que não deveriam ser alterados, a fim de não comprometer sua compreensão autêntica? Poderia nos dar exemplos, por favor.

Bem, posso dar os melhores exemplos em relação à tradução do meu romance *El libro de los recuerdos* para o inglês. Meus personagens, como é obvio, tomam *mate*. A tradução foi feita faz muitos anos, quando o *mate* ainda não estava na moda nas Universidades dos Estados Unidos, e o tradutor insistia em substituí-lo por “chá”, ao que me recusei. *Mate* é *mate*, e é essencial para nossa idiossincrasia. Por outro lado, nesse romance eram mencionadas muitas marcas comerciais. Na época em que os fatos se passam, a indústria nacional estava em seu auge, mas o tradutor – que só tinha experiência com autores mexicanos – queria trocar todas as marcas por Kraft, já que, para ele, isso seria muito mais “normal” para o leitor norte-americano. Parte da história se passava em um balneário argentino chamado Villa Gesell. O tradutor queria mudar esse nome porque o achava inverossímil. Obviamente não aceitei. Por outro lado, achei apropriado trocar o apelido de uma personagem: “Pinche”. Nos Estados unidos, devido ao significado que tem no México, “pinche” carrega um sentido que vai além de um simples apelido. Algo que, para meu gosto, é bastante irritante é o costume dos tradutores norte-americanos de deixar algumas palavras no idioma original, para manter na tradução o *flavor* do espanhol.

Mas, ao mesmo tempo, trocam essas palavras por outras que poderiam soar mais familiares aos leitores. Num livro infantil traduzido para o inglês, queriam usar em espanhol a palavra *pescados* para um aquário com peixes tropicais: *tropical pescados bowl*. As caturritas pareciam intraduzíveis para eles, e em lugar de usar *little parrots*, uma forma simples de resolver o problema, queriam colocar *papagayos* em espanhol, com a ideia de que é uma palavra que os leitores conhecem.

9) Em determinados trechos de sua obra nota-se uma marcada inclinação para fragmentos extensos, cujas pausas se articulam mediante o uso reiterado de vírgulas – o que, vale dizer, não constitui um juízo de valor, mas uma simples observação estilística. Esse recurso impõe um ritmo particular, um tempo narrativo e uma forma singular de construir o relato. Tal aspecto tem sido objeto de amplas reflexões por parte de Henri Meschonnic e Antoine Berman no campo da teoria da tradução. Nesse sentido, a senhora considera importante que essa estrutura do relato seja preservada na língua de chegada? Por quê? Em sua opinião, o tradutor está autorizado a intervir e modificá-la? De que maneira estaria legitimado a fazê-lo?

Sim, eu acredito que o tradutor está legitimado a fazê-lo em certos casos, mas não existe uma regra geral. Seria necessário observar cada frase para perceber se essa modificação é realmente necessária ou não. É uma pena que, na tradução, se perca o ritmo, a respiração da obra tal como foi concebida pelo autor. Já aconteceu comigo o contrário: meu romance *Soy paciente* foi escrito deliberadamente com frases muito breves, que para mim são extremamente importantes na estrutura da narrativa. O tradutor para o francês as substituiu por frases longas e explicativas que, a meu ver, mudam completamente o tom e o ritmo do relato. Como disse, não há uma regra geral; é preciso considerar, além disso, de qual idioma se parte e a qual idioma se pretende chegar, as características de cada um, e se o idioma de chegada suporta ou não certos modos de construção sintática. Felizmente, ainda resta algo da tradução nas mãos da capacidade de criação humana!

10) Para finalizar, deixo aberto o espaço para que a senhora expresse livremente aquilo que considerar pertinente: pode acrescentar algum aspecto que ficou de fora, retomar um tema que não tenha sido tratado em profundidade; iniciar uma nova linha de reflexão ou, se assim desejar, compartilhar algo inédito sobre seu processo criativo.

Gostaria de compartilhar alguns dos meus problemas como tradutora. Assim como a tradução de *El principito* do francês foi muito fácil para mim, a tradução de *Alicia en el país de las maravillas* foi tão difícil que, por vezes, tornou-se impossível. Entre outras coisas, descobri a importância do contexto cultural nessa obra aparentemente tão eterna quanto internacional. Todos os versos e as canções que aparecem, por exemplo, são sátiras desopilantes que estavam na moda na época. A famosa “falsa tartaruga”, que apareceu nos desenhos originais com a cabeça de cordeiro, era um prato servido nos restaurantes chamado “sopa de falsa tartaruga”, que na verdade era feita com cabeça de cordeiro. Totalmente incompreensível se o texto não se carrega com notas que só atrapalham a leitura infantil. Eu tive que pular uma página inteira de um maravilhoso jogo de palavras entre *whiting* (um tipo de peixe parecido com a merluza) e *whitening* (branqueador), entre muitos outros jogos de palavras impossíveis de traduzir. A escolha era inventar jogos equivalentes em espanhol (mas sem o talento de Lewis Carroll), ou pular esses trechos, o que fiz, informando no prefácio que reproduzo:

Lewis Carroll, que em vida foi também e principalmente, Charles Dogson, cometeu o milagre de escrever um livro ao mesmo tempo intraduzível e universal. Alicia no país das maravilhas é universal porque sua fantasia, suas imagens (que prefiguram e preveem a arte do cinema), sua forma mágica, delirante e rigorosamente lógica de deslizar pelas entretelas dos sonhos, é compartilhada por todos os seres humanos e encontram seu lugar em todos os idiomas da terra. É intraduzível, em parte e só em parte, porque Carroll se dá ao luxo de brincar com todos os sons e significados possíveis de cada palavra inglesa.

Escolhi pular alguns parágrafos (muito poucos, sobretudo no capítulo da Falsa Tartaruga) que teriam exigido uma reescrita e, mais do que isso, uma reinvenção completa e, sem dúvida, desajeitada. A maior parte das traduções para crianças faz o mesmo; as traduções para adultos escolhem a literalidade e o caminho desconfortável, mas imprescindível, das notas de rodapé. Também não traduzi um poema inicial que serve, sobretudo, para apresentar o texto aos adultos.

Quase todos os versos divertidíssimos de *Alice* são paródias de poemas ou canções (geralmente solenes e educativas) que todo mundo conhecia na época em que foram escritos. Para que as crianças de hoje e daqui possam ao menos ter uma ideia desse efeito de zombaria que os torna ainda mais engraçados, incluí no texto algumas estrofes do poema original. Também adicionei algumas perguntas da Alice que tornam mais compreensível em espanhol o capítulo da Falsa Tartaruga. No mais, tentei ser tão fiel

quanto infiel, como uma boa tradução exige. Alice no país das maravilhas está escrito em uma linguagem muito simples e direta. Esse estilo foi o que tentei reproduzir em espanhol.

Presentación

Ana María Shua, nacida en Buenos Aires, es una reconocida escritora argentina, tanto por sus muchos premios nacionales como internacionales. Con más de ochenta obras en su haber, trabaja en una variedad de géneros, incluyendo novelas, poesías, cuentos, artículos periodísticos, literatura infantil y ensayos, con algún énfasis en el microrrelato. Según su sitio web oficial⁴, la autora ya ha sido traducida a más de dieciséis idiomas. Entre sus títulos publicados en portugués (de Brasil) se incluyen: *Contos judaicos com fantasmas e demônios* (1994); *A morte como efeito colateral* (2004); *A porta para sair do mundo* (2001); y *O Livro da Sabedoria Judaica* (2005).

Ante todo, debo confesar que su microficción me cautivó hace ya algún tiempo, al punto de entrelazarse con mi propia historia de aprendizaje del español como lengua extranjera aquí en Brasil. De hecho, la disfrutábamos en clase durante la década de 1990. En cierto modo, fue nuestro canal privilegiado en aquel entonces para acercarnos a la realidad económica, social, cultural y política de la Argentina en tiempos de Menem.

Sin embargo, soy consciente de que su obra, en términos generales, es mucho más vasta y trasciende aquel pequeño botón de muestra al que accedí en mi juventud. Para hacerle justicia, cabe destacar que sus personajes se ven envueltos en un torbellino de actitudes y emociones profundamente humanas. Estos rasgos, tan lindamente retratados, calan hondo en el lector y lo convierte, de inmediato, en un cómplice genuino, al reconocerse en la multiplicidad de sentimientos plasmados en su narrativa.

1) ¿Cuál es su formación académica y cómo llegó a la escritura literaria? ¿Cuáles son sus influencias a lo largo de su trayectoria? ¿Qué tipo de narrativa prefiere o le resulta más afín? ¿Podría contarnos un poco de sus primeras experiencias como escritora?

Debería invertir los términos de la pregunta, porque la escritura literaria comenzó mucho antes de la formación académica. Ya en la escuela primaria escribía versos,

⁴ Cf.: <https://anamariashua.com/>. Consultado el: 07 jul. 25.

poemas con métrica y rima, como los que leíamos en los libros de lectura. ¡Rápidamente me convertí en la poeta más famosa de toda la escuela número 15 del Consejo Escolar 7°!

Unos años después, guiada en mis lecturas por una profesora de teatro, que me pedía un poema por semana como deber, reuní suficiente material como para presentarme a un concurso. Así, gracias a una modesta mención, pude editar mi primer libro: los poemas de *El sol y yo*, que escribí entre los catorce y los quince años y se publicó cuando tenía dieciséis. Al año siguiente el libro ganó un premio de la Sociedad Argentina de Escritores.

En cuanto a mi formación académica, estudié Letras en la Universidad de Buenos Aires y me recibí de profesora. Sabía desde el principio que no quería ser docente ni crítica, pero al mismo tiempo no se me ocurría qué otra cosa podría estudiar. De hecho, hice dos años de “orientación vocacional” para terminar en lo más obvio. A veces lo lamento. Quizás lo que me dio la facultad lo hubiera encontrado de todos modos en mis lecturas y, en cambio, si hubiera estudiado cualquier otra carrera tendría más conocimientos interesantísimos sobre otros temas, siempre útiles para la escritura. Entré a la Universidad de Buenos Aires en 1969. La universidad en general y mi carrera en particular habían sido destruidas por la intervención de Onganía en el 66 y la consecuente renuncia de más de mil docentes. Fuera de las materias introductorias, la carrera de Letras era bastante mala. Desde los diez y nueve años yo trabajaba como redactora creativa en una agencia de publicidad. El trabajo me gustaba mucho y la facultad no me interesaba nada. Di unas diez materias libres, sólo quería cumplir con la exigencia familiar del título universitario y sacarme el problema de encima.

No tengo una preferencia en particular por ningún tipo de narrativa, todo me interesa. Todo lo que necesito es alta calidad literaria, algo que puede parecer subjetivo y sin embargo no lo es. Aunque no haya ningún instrumento de precisión capaz de medirla, ahora que soy jurado en muchos concursos descubro que los jurados aparentemente más disímiles en nuestros intereses coincidimos sin embargo en la selección de los mejores libros. Podemos discutir ferozmente si un libro es para primer premio o para segundo, pero así se hayan presentado ochocientos originales, todos coincidimos en cuáles son los mejores cinco libros.

Nada en mi escritura fue espontáneo, excepto, tal vez, la buena redacción. En particular el pasaje de poesía a narrativa fue lento, penoso y duró muchos años. Más de una vez dudé de que fuera posible. Es difícil verlo desde afuera, porque empecé muy joven, pero así fue. No conseguía escribir un cuento, ni siquiera un cuento malo. Escribía

prosas poéticas, más o menos fantásticas. El realismo y la narratividad me estaban vedadas. Además, yo pretendía que mi primer cuento fuera como mínimo un gran aporte a la literatura universal. Escribía un par de párrafos, me daba cuenta de que eso nunca sería un cuento de, digamos, Chejov, o Poe, y lo abandonaba. La alta exigencia artística puede ser paralizante: yo no aceptaba la posibilidad de pasar por un período de aprendizaje. A los diecinueve años, siendo ya estudiante de Letras, y convencida de que necesitaba un oficio que me permitiera mantenerme, salí a buscar trabajo como periodista. En esa época había muy pocas periodistas mujeres: todos mis contactos me mandaban a las revistas femeninas. Así recalé en una revista que publicaba un género hoy desaparecido: la fotonovela. Y cuentitos románticos. "No necesitamos informes periodísticos" me dijeron. "Pero si pudieras escribir cuentos románticos..." La propuesta me resultó interesante y me produjo enorme alivio: para escribir cuentos románticos de revista femenina no hacía falta ser Chejov. Así fue cómo escribí mis primeros cuatro cuentos, que aparecieron en la revista *Nocturno*⁵ con el seudónimo de Diana de Montemayor. Nunca los publicaría en uno de mis libros, pero los quiero porque me sirvieron para aprender muchas cuestiones técnicas. Por ejemplo, algunas cosas elementalísimas en las que nunca había reparado: yo creía, con enorme inocencia, que un escritor tenía que inventarlo todo. Recién en ese momento descubrí que vale usar la experiencia propia en la creación de personajes o situaciones.

Me resulta difícil definir mis influencias, salvo en mi primera novela, *Soy paciente*, donde pesa sin duda el absurdo kafkiano, aunque con humor. Lo que influyó en mi literatura fue mi biblioteca, nunca un autor o un libro. La gente que dice que un libro le cambió la vida, no son lectores de ficción. No hay diez libros que cambiarían mi escritura si no los hubiera leído. No hay diez libros esenciales a los que les deba mi literatura. Y por cierto no hay un autor. Mi autor preferido no está en el pasado sino en el futuro, y sigo leyendo para encontrarlo. Hay autores geniales que siguen a otro (pienso en la relación Onetti-Faulkner) pero no es mi caso. En cambio, fueron muy importantes para mí los maestros argentinos del cuento, como Borges, Cortázar, Ocampo, Denevi, y tantos otros. Un escritor argentino de mi generación es hijo réprobo de Borges y hermano menor de Cortázar y nos pasamos la vida luchando contra esas influencias. La influencia de Cortázar ha sido más grave, porque contra un padre uno puede rebelarse, en cambio al

⁵ La revista *Nocturno* se publicó en Argentina, en los años 70. Se trataba de una publicación femenina y polifacética que combinaba fotonovelas, televisión, moda, cultura pop, música y literatura.

hermano mayor se lo imita. Sin embargo, creo que esas influencias no son hoy tan claras en mi literatura.

2) Al comenzar a “arquitectar” una obra, ¿cómo y por qué decide escribir acerca de determinado tema? ¿Cuáles son sus temas preferidos? ¿Qué le inspira? ¿Cómo describiría su proceso creativo?

Esa es la primera pregunta que surge en todo encuentro con el público, desde el público infantil hasta el más sofisticado público académico. ¡A mí también me gustaría saber en qué se inspiran los otros autores y en qué me voy a inspirar en mi próximo texto! De todos los procedimientos narrativos, la elección del tema es el más misterioso y tal vez el único acerca del cual un escritor tiene tan poco que decir. Poe, en su ensayo sobre la composición, es capaz de explicar racionalmente cada uno de los pasos que lo llevan a componer su famoso poema, pero cuando llega la cuestión del tema, es involuntariamente arbitrario: la poesía tiene la obligación de la belleza, que, en su desarrollo supremo, induce a las lágrimas. Por lo tanto, *la muerte de una mujer hermosa es, sin disputa de ninguna clase, el tema más poético del mundo*.

En fin, para Poe.

Pero si no coincido con Poe en lo evidente de la elección de un tema, sí estoy de acuerdo en el papel de la voluntad racional en la composición de un texto. Solo escribo aquello que me propongo escribir. Nunca sentí esa exigencia de Rilke, cuando afirma que solo tiene sentido la escritura si la necesidad de escribir nos desborda. Durante un tiempo, esa sensación (o ausencia de sensación) me hizo sentir bloqueada. En algún momento encontré un texto de Rodolfo Walsh en el que afirmaba exactamente lo mismo. Sin embargo, esa necesidad existe, creo, en todos los escritores, y toma la forma de una misión, una ridícula misión que nadie nos propone ni nos impone, que nadie espera de nosotros, y que, sin embargo, sentimos que hemos traicionado cada día que pasamos sin escribir. Volviendo a mi caso personal, escribo microrrelato cuando me lo propongo, cuando decido empezar un libro de microrrelatos, que por lo general me lleva unos tres años. Después, pueden pasar seis, siete, nueve años, en los que no escribo ni uno solo, simplemente no se me ocurren porque no los busco. Lo mismo me pasa con los libros de cuentos y las novelas. Lamentablemente los temas, los tonos, las situaciones no me persiguen, como les sucede a autores más afortunados. Soy yo la que tiene que salir de caza, con mi red de atrapar historias. Una vez decidido el género (es lo primero), mi mente

empieza a trabajar en ese sentido: qué tema podría ser el adecuado. Cuando se trata de cuentos, lo dejo al azar. Cuando se trata de microrrelatos, prefiero encontrar un tema que me permita desarrollar todo un libro (como en *Fenómenos de circo* y en *La guerra*). En una novela o en un cuento no sé de antemano cuál va a ser el final, por lo general lo voy descubriendo mientras escribo, igual que el título y también, mientras escribo, me voy enterando de qué va a pasar con mis personajes a continuación, a veces mucho después, y lo anoto en un archivo especial dedicado ese futuro programado. Sin embargo, si necesito saber de qué va a tratar el libro, tener un rumbo general, una dirección hacia dónde ir. Trato de escribir la primera versión como si estuviera trabajando en una máquina de escribir, sigo adelante sin corregir, para no quedarme siempre en la primera página. Voy dejando atrás un borrador informe, desagradable, una especie de magma gris al que no voy a volver hasta no llegar al final. Entretanto la historia va cambiando, los personajes evolucionan, ese comienzo ya no justifica el desarrollo, pero yo sigo adelante porque necesito tener todo el borrador completo antes de empezar a reescribir, que para mí es lo más placentero del trabajo, después de la penosa primera versión.

Por supuesto, es muy diferente con los microrrelatos, que a veces nacen ya con su forma puesta. Y cuando no es así, lo que también es frecuente, los voy acumulando en una carpeta. Cada vez que me siento a escribir micros, empiezo por revisar algunos de los anteriores. Cambio una palabra, encuentro un final, modifico una coma, hago un retoque...A lo largo de tres años los voy trabajando casi constantemente. Algunos mejoran hasta volverse publicables, a otros tengo que abandonarlos sin piedad.

3) De toda su producción literaria, ¿hay alguna por la cual sienta un cariño especial? ¿Podría contarnos por qué?

Tengo especial cariño por mis primeros tres libros, que no se publicaron en el orden en que los escribí. El primero fue *La sueñera*, un libro de microrrelatos, un género maldito, que los editores odian, casi tan difícil de vender como la poesía. Después escribí mi primer libro de cuentos, *Los días de pesca*. También es difícil empezar a publicar con un libro de cuentos, a pesar de que la Argentina es por excelencia un país de cuentistas. Cuando transitaba editoriales con mi carpeta de cuentos bajo el brazo, todos me decían lo mismo: “Sí, tus cuentos están muy bien...si fueran una novela...” Y finalmente, con un premio de editorial Losada, logré publicar mi primera novela: *Soy Paciente*, en 1980. En esa época Losada era una de las grandes editoriales argentinas y eso me permitió entrar

por la puerta grande. Gracias al premio, en los años siguientes aparecieron los otros dos libros. Sin embargo, para que la editorial se decidiera a publicar *La Sueñera* necesité primero una novela *best-seller*: *Los amores de Laurita*. Los primeros libros se escriben con total inocencia, sobre todo cuando se trata de alguien que nunca publicó. Uno no tiene en cuenta la posibilidad de que los libros se traduzcan, por ejemplo, y no teme por lo tanto aprovechar el idioma para divertirse con los juegos de palabras. Tampoco le teme a las referencias culturales locales. En *La sueñera* todos los microrrelatos (que en ese momento todavía no eran un género distinto del cuento y se llamaban “cuentos brevísimos”) están numerados y no tienen título, porque nunca se me ocurrió que iban a figurar en antologías y por lo tanto lo iban a necesitar. Esa enorme libertad que da el no saber si uno va a poder publicar o no le permite al escritor enfocarse pura y exclusivamente en el texto, y el resultado es muy valioso.

4) Retomando el tópico ‘tema del enfoque que le da a sus obras’, se nota que está muy a gusto abordando cuestiones relacionadas al universo femenino. En *Los amores de Laurita* (1984), la protagonista encarna una mujer empoderada que descubre el mundo a través de sus experiencias amorosas. En *El marido argentino promedio* (1991), representa a la mujer de forma irónica, inteligente y con buen humor, al tratar de manera muy particular los problemas femeninos. En *Viajando se conoce gente* (1998), retrata a una mujer engañada, atormentada y vengativa, pero también consciente y dueña de su propia sexualidad. Y, en *Gorda* (2023), aborda la dictadura de la delgadez y sus consecuencias para las mujeres. ¿Cree haber aportado algo a la causa femenina a través de sus obras? ¿Considera necesario seguir hablando de estos temas en la actualidad? ¿Por qué?

Sí y no. Tengo muchas dudas de que mi *Laurita* sea una mujer empoderada. También me siento muy cómoda, más cómoda quizás, en las novelas en que el protagonista es varón, como en *Soy paciente* y en *La muerte como efecto secundario*, las dos relatadas en primera persona desde un hombre y quizás mis mejores novelas. Creo que una escritora, igual que un escritor, tiene que poder permitirse ser y sentir como un perro, como una piedra, como un puente, una mendiga, un pan de queso o una jirafa. En mi caso, me siento particularmente cómoda escribiendo desde un hombre, porque eso me permite una franqueza y apertura que no me atrevo a mostrar desde una personalidad femenina. También en mis cuentos se alternan protagonistas femeninas y masculinos. Yo

diría que en *Gorda* (que es una reedición con otro título de *El peso de la tentación*, del 2007) lo que abordo no es la dictadura de la delgadez, (quizás un error de la contratapa) sino la terrible epidemia de obesidad que está haciendo estragos en el mundo desarrollado. Es una novela de anticipación en la que todo ha empeorado y las soluciones que se proponen a esa epidemia son tan espantosas como el descontrol mismo. Sí, por supuesto que he aportado a la causa femenina: primero y principal por el hecho de ser una escritora destacada, que no solo ha tenido éxito y prestigio con sus libros sino que se ha permitido ganar dinero. Ese es un tema muy importante. Mujeres que trabajan hubo siempre: lavanderas, costureras, prostitutas, maestras, bailarinas. Lo nuevo es que haya mujeres que realicen trabajos prestigiosos y bien pagos. Por suerte en mi área, la literatura, Argentina tiene una tradición importante anterior a la mía y, por otra parte, en la generación que me sigue las mujeres están ocupando los primeros puestos en la consideración general de lectores y críticos. Todas nosotras, las de las generaciones anteriores, hemos sido escaloncitos en esa trepada hacia los primeros puestos. Claro que sirve seguir hablando de esos temas, lo hartante, lo que ya no sirve, es que solo se nos pregunte por la cuestión femenina a las escritoras y no a los escritores, que sin duda deben tener mucho para decir al respecto. A tal punto está hoy todo dado vuelta que, como jurado de concurso, he observado que muchos varones se presentan con seudónimo de mujer con la esperanza de que eso los ayude a llegar a los primeros puestos.

5) Es bien sabido que su compatriota Jorge Luis Borges declaró en diferentes momentos que la traducción constituía la base de su cultura general. Además, creía a pies juntillas que traducir es una forma de tornar grande una lengua, al incorporar en ella elementos provenientes de otras culturas. Sus ideas encuentran amplio eco en las teorías de Schleiermacher, Venuti y Berman dentro del campo de los Estudios de Traducción. En este sentido, ¿cuál es su vínculo personal con la traducción? ¿De qué modo se manifiesta o influye la traducción en su obra literaria?

La traducción es esencial en mi vida, no solo en mi obra literaria. Todas mis lecturas de infancia, mis lecturas formativas, fueron traducciones. Los clásicos infantiles eran libros traducidos, y muy bien traducidos. Entre ellos, los de Monteiro Lobato, con sus inolvidables personajes. Hoy, a pesar de que manejo bien el inglés y el francés, sigo confiando en los buenos traductores. Y al mismo tiempo, me siento muy orgullosa cada vez que uno de mis libros merece una traducción, lo que ha sucedido ya en dieciséis

idiomas. Traducciones aparte, hoy las lenguas se interpenetran de mil maneras. Para usar el ejemplo más obvio, el inglés entra en nuestros idiomas de la mano de todas las nuevas realidades culturales, forwardemos mensajes de email, whatsappamos otros, bacapeamos para no perder archivos, incorporamos vocabulario junto con las realidades que nombran las palabras tal como, en otras épocas, sucedió con el fútbol. Y a su vez el inglés está penetrado de todas las maneras posibles por el español que han incorporado millones de inmigrantes de América Latina. Pero no podemos hablar de traducción hoy sin mencionar a la inteligencia artificial. El traductor DeepL, por ejemplo, es maravilloso, a veces tengo la impresión de que he podido conversar con él, de que ha conseguido entenderme profundamente. La IA está cambiando el mundo, y muy en particular, el mundo de la traducción. Por supuesto que todavía y probablemente siempre se va a necesitar algún tipo de control humano, pero lo que antes hacían diez traductores, ahora va a poder controlarlo uno solo, la primera versión, el trabajo pesado lo va a hacer la IA. Del periodista Mookie Tennembaum es esta fuerte definición: van a desaparecer todos los trabajos que se hacían sentados.

6) En su obra es habitual la presencia de ciertos elementos culturales distintivamente argentinos (culturemas) – como el tango, entre otros – así como la mención de figuras clave de la cultura nacional. Al mismo tiempo, recurre con frecuencia a referentes de la cultura global compartida, incluyendo menciones a personalidades y acontecimientos de la cultura pop alrededor del mundo. ¿Se trata de una estrategia deliberada? ¿Cómo se concibe e integra dicho enfoque en su proceso creativo?

A tal punto son poco deliberadas esas incorporaciones que ni siquiera sé exactamente a qué se refiere la pregunta... Pero sin duda debe ser así, porque no es posible escribir sobre el presente, (mi época de elección) sin incorporar las menciones a esas personalidades y acontecimientos que simplemente forman parte de la realidad. Sería inverosímil y ridículo ignorarlos.

7) Aun dentro del tratamiento de elementos culturales, en su obra se percibe la presencia de algunas expresiones idiomáticas y dichos populares, construcciones forjadas en el seno de una lengua. Muchas de ellas podrían ubicarse en el español de distintas regiones; otras, en cambio, resultan marcadamente propias de la mezcla cultural porteña, con raíces en lenguas como el italiano, el francés, el inglés y, por

supuesto, el español. ¿De qué manera se integran estas construcciones fijas en su planificación narrativa? ¿Forman parte de una estrategia deliberada o surgen de manera natural en su proceso de escritura?

Mi lengua escrita es una estilización de mi lenguaje oral. Hablo y escribo en español porteño de la manera más obvia y natural posible, sin ninguna conciencia ni planificación, es mi idiolecto personal. Sin embargo, a veces elijo una estrategia deliberada para obtener lo contrario: un español lo más neutro posible, o aquello que los argentinos consideramos “neutro” (el español neutro, por supuesto, no existe). Eso sucede cuando escribo microrrelato, un género en el que me incomoda, vaya a saber por qué, el sello de la argentinidad. Y también cuando escribo literatura infantil para editoriales españolas. Y, aunque no sea para editoriales españolas, si estoy adaptando una leyenda o un cuento popular cuyo original está en otro idioma, que sucede en un *illo tempore*, un tiempo fuera del tiempo, y en otro ámbito geográfico y cultural, no quiero que haya brutales marcas de argentinidad, elijo un español tan neutro como pueda, para no sacar por la fuerza al lector del tiempo y el lugar en el que sucede la acción. En esos casos, por ejemplo, para no tener que elegir entre el voseo y el tuteo, muchas veces evito la segunda persona. Muy en especial, la segunda persona del plural, que en América Latina es “ustedes” y en España es “vosotros”, con las desinencias verbales correspondientes. Pero también trato de evitar todos los giros y el vocabulario que yo imagino típicamente argentinos. (Imagino, digo, porque sin duda se me escapan muchos otros). Hago lo mismo cuando traduzco.

8) Traducir al otro, se ha convertido, quizás, en uno de los temas más relevantes en el campo de la traducción literaria contemporánea. Esta noción arroja luz sobre las dificultades inherentes a la traducción de elementos culturales propios de determinados grupos sociales. Plantea, ante todo, una reflexión ética en torno al respeto por la alteridad – una preocupación ampliamente desarrollada por investigadores de la traducción como Henri Meschonnic, Márcio Selligman-Silva y Alice Maria de Araújo Ferreira, entre otros. En este marco, y considerando las inevitables pérdidas y ganancias que conlleva toda traducción literaria, ¿cuáles son, a su juicio, aquellos elementos de la cultura argentina que no deberían ser alterados, a fin de no comprometer su comprensión auténtica? ¿Podría darnos algún ejemplo?

Bueno, puedo darte los mejores ejemplos en relación con la traducción de mi novela *El libro de los recuerdos* al inglés. Mis personajes, como es obvio, toman mate. La

traducción se hizo hace muchos años, cuando el mate todavía no estaba de moda en las universidades de Estados Unidos y el traductor insistía en reemplazarlo por “té”, a lo que me negué. El mate es mate y es esencial a nuestra idiosincrasia. Por otro lado, en esa novela se mencionaban muchas marcas comerciales. En la época en que sucedían los hechos, la industria nacional estaba en su apogeo, pero el traductor, que solo tenía experiencia en traducir autores mexicanos, quería cambiarme todas las marcas por Kraft, que a su juicio resultaría mucho más “normal” para un lector estadounidense. Parte de la historia se desarrollaba en un balneario argentino que se llama Villa Gesell. El traductor quería cambiar ese nombre porque le resultaba inverosímil, algo que por supuesto no acepté. En cambio, me pareció apropiado que a un personaje al que le decían “Pinche” se le cambiara el nombre, porque “pinche” en Estados Unidos, atraído por el significado que se le da en México, tiene un sentido por completo distinto al de un simple sobrenombre. Algo para mi gusto muy irritante es la costumbre de algunos traductores estadounidenses de dejar algunas palabras en el idioma original, para que permanezca en la traducción el “flavor” del español. Pero al mismo tiempo cambian esas palabras por otras que podrían sonar más familiares a los lectores. En un libro infantil traducido al inglés querían usar en español la palabra “pescados” para una pecera con peces tropicales: “tropical pescados bowl”. Las cotorritas les parecían intraducibles, y en lugar de little parrots, una manera simple de solucionar el problema, querían poner “papagayos” en español, con la idea de que es una palabra que los lectores conocen.

9) En determinados pasajes de su obra se nota una marcada inclinación hacia fragmentos extensos, cuyas pausas se articulan mediante el uso reiterado de comas – lo cual, valga decir, no constituye un juicio de valor, sino una simple observación estilística. Este recurso impone un ritmo particular, un tiempo narrativo y una forma singular de construir un relato. Tal aspecto ha sido objeto de amplias reflexiones por parte de Henri Meschonnic y Antoine Berman en el ámbito de la teoría de la traducción. En este sentido, ¿considera importante que esta estructura del relato se conserve en la lengua de destino? ¿Por qué motivo? ¿Está, en su opinión, el traductor autorizado a intervenir y modificarla? ¿De qué modo, estaría el traductor legitimado para hacerlo?

Sí, creo que el traductor está legitimado para hacerlo en ciertos casos, pero no hay una regla general. Tendría que observar cada frase para darme cuenta de si esa

modificación es realmente necesaria o no. Es una pena que en la traducción se pierda el ritmo, la respiración de la obra tal como fue concebida por el autor. A mí me ha sucedido al revés. Mi novela *Soy paciente* está escrita deliberadamente en frases muy breves que para mí son importantísimas en la estructura de la narración. El traductor al francés las cambió por frases largas y explicativas que para mi gusto cambian por completo el tono y el ritmo del relato. Como decía, no hay una regla general, hay que ver, además, de qué idioma se parte y a qué idioma se pretende llegar, las características de cada uno y si el idioma al que se traduce soporta o no ciertos modos de construcción sintáctica. ¡Por suerte todavía queda algo de la traducción en manos de la capacidad de creación humana!

10) Para finalizar, este espacio queda abierto para que exprese libremente aquello que considere pertinente: puede añadir algún aspecto que crea que ha quedado fuera, retomar un tema que no haya abordado en profundidad; iniciar una nueva línea de reflexión o, si así lo desea, compartir algo inédito sobre su proceso creativo.

Me gustaría compartir algunos de mis problemas como traductora. Así como la traducción de *El principito* del francés me resultó muy sencilla, la traducción de Alicia en el País de las Maravillas fue tan difícil que por momento se volvió imposible. Entre otras cosas, descubrí la importancia del contexto cultural en esa obra aparentemente tan eterna como internacional. Todos los versos y las canciones que aparecen, por ejemplo, son sátiras desopilantes de versos y canciones que estaban de moda en la época. La famosa “falsa tortuga”, que aparece en los dibujos originales con cabeza de cordero, era un plato que se servía con ese nombre en los restaurantes: sopa de falsa tortuga, que se hacía en realidad con cabezas de cordero. Por completo incomprensible si no se carga el texto con notas que no hacen más que incomodar la lectura infantil. Tuve que saltarme una página entera de un maravilloso juego de palabras entre “whitening” como una clase de pez parecido a la merluza y “whitening” como blanqueador, entre muchos otros juegos de palabras imposibles de traducir. La elección era inventar juegos equivalentes en español (pero sin el talento de Lewis Carroll) o saltármelos, lo que hice, informándolo en el prólogo, que reproduzco:

Lewis Carroll, que en vida fue también y sobre todo, Charles Dodgson, cometió el milagro de escribir un libro a la vez intraducible y universal. Alicia en el país de las maravillas es universal porque su fantasía, sus imágenes (que prefiguran y prevén el arte del cine), su forma mágica, delirante y rigurosamente lógica de deslizarse por las

entretelas de los sueños es compartida por todos los seres humanos y encuentra su lugar en todos los idiomas de la tierra. Es intraducible, en parte y solo en parte, porque Carroll se da el gusto de jugar con todos los sonidos y los significados posibles de cada palabra inglesa.

Elegí saltar algunos párrafos (muy pocos, sobre todo en el capítulo de la Falsa Tortuga) que hubieran necesitado una reescritura y más que eso, una reinvención completa y sin duda torpe. La mayor parte de las traducciones para chicos hacen lo mismo, las traducciones para adultos eligen la literalidad y el camino incómodo pero imprescindible de las notas al pie. Tampoco traduje un poema inicial que sirve, sobre todo, para presentar el texto a los adultos.

Casi todos los divertidísimos versos de *Alicia* son parodias de poemas o canciones (en general solemnes y educativos) que todo el mundo conocía en el momento en que fueron escritos. Para que los chicos de hoy y de aquí puedan tener al menos una idea de ese efecto burlón, que los hace todavía más graciosos, incluí en el texto un par de estrofas del poema original. También agregué unas pocas preguntas de Alicia que hacen más comprensible en español el capítulo de la Falsa Tortuga. En lo demás, he tratado de ser tan fiel y tan infiel como una buena traducción exige. *Alicia en el país de las maravillas* está escrito en un lenguaje muy sencillo y directo. Ese estilo fue el que intenté reproducir en español.

Referencias

- CARROLL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. Trad. Ana María Shua. Buenos Aires: Editorial Guadal: El Gato de Hojalata, 2017.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *El principito*. Trad. Ana María Shua. Buenos Aires: El Gato de Hoja de Lata, 2016.
- SHUA, Ana María. *A morte como efeito colateral*. Trad. André de Oliveira Lima. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- SHUA, Ana María. *A porta para sair do mundo*. Trad. Ruth Rocha e Eduardo Rocha. São Paulo: Global, 2001.”
- SHUA, Ana María. *Contos judaicos com fantasmas & demônios*. Trad. Inês Nogueira. São Paulo: Shalom, 1994.
- SHUA, Ana María. *El libro de los recuerdos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.
- SHUA, Ana María. *El marido argentino promedio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- SHUA, Ana María. *El peso de la tentación*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- SHUA, Ana María. *El sol y yo*. Buenos Aires: Ediciones PRO, 1967.
- SHUA, Ana María. *Fenómenos de circo*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2012.
- SHUA, Ana María. *Gorda*. Buenos Aires: Editorial Bajo la luna, 2023.

- SHUA, Ana María. *La guerra*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2019.
- SHUA, Ana María. *La muerte como efecto secundario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- SHUA, Ana María. *La sueñera*. 1. ed. Buenos Aires: Ediciones Minotauro, 1984.
- SHUA, Ana María. *Los amores de Laurita*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984.
- SHUA, Ana María. *Los días de pesca*. Buenos Aires: Corregidor, 1981.
- SHUA, Ana María. *O livro da sabedoria judaica*. Trad. Alfredo Dario Schprejer. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.
- SHUA, Ana María. *Soy paciente*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1980.
- SHUA, Ana María. *Viajando se conoce gente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Recebido em: 11/09/2025.

Aceito em: 16/11/2025.