


## Dossiê

# Entre o “tú” e o “vos” há o nós: cayetana traduzida<sup>1</sup>

Christy Beatriz Najarro Guzmán 

**Bethânia Mariani**  
Editora-chefe dos  
Estudos de Linguagem

**Beethoven Alvarez**  
**Lucía Tennina**  
Editores convidados

**Disponibilidade de dados e material:**  
Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

<sup>1</sup> Este artigo está proposto a partir da pesquisa em andamento e desenvolvida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com o financiamento da bolsa de Pós-Doutorado/Sênior pela FAPERJ.

## RESUMO

*Este trabalho analisa a obra *Memorias del año de la Cayetana* (2020), de Jacinta Escudos, a partir da noção de uma poética do traduzir, compreendida como um processo criativo e político que se manifesta em múltiplos níveis da narrativa. A análise considera, por um lado, a articulação entre as linguagens literária, cinematográfica e fotográfica que estruturam a obra, configurando uma escrita híbrida e intermedial; por outro, destaca a mudança pronominal do “tú” para o “vos” realizada na terceira edição do romance (2019), como um gesto de reterritorialização linguística e simbólica. Tal operação não se reduz a uma variação estilística, mas funciona como um ato tradutório de cunho decolonial, reposicionando o sujeito enunciador e seus interlocutores dentro de uma geopolítica centro-americana da linguagem. À luz da noção de destinerrância, de Jacques Derrida, que articula a ideia de destino e errância como constitutivas de todo ato de comunicação, a tradução é aqui entendida como trânsito – entre linguagens, formas e espaços culturais. O uso do “vos”, nesse contexto, reorienta a recepção e reinscreve o romance em um horizonte de escuta localizado, marcando uma inflexão no projeto estético de Escudos. A poética do traduzir que atravessa a obra não se limita à interlíngua, mas atua como prática de reinscrição cultural, revelando os deslocamentos e reapropriações que definem a literatura como campo de errância, criação e resistência.*

**Palavras-chave:** Poética do traduzir, Jacinta Escudos, literatura salvadorenha.

Recebido em: 16/06/2025  
Aceito em: 04/08/2025

<sup>1</sup>Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.  
E-mail: [christyb.ng@gmail.com](mailto:christyb.ng@gmail.com)

## Como citar:

GUZMÁN, Christy Beatriz Najarro. Entre o “tú” e o “vos” há o nós: cayetana traduzida. *Gragoatá*, Niterói, v. 30, n. 68, e68226, set.-dez. 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v30i66.9999.pt>



## La Cayetana revisited e o processo de reescrita

Em 2003, Jacinta Escudos (El Salvador) ganhou o prêmio Mario Montenforte Toledo de Literatura, com o seu romance *Memorias del año de la Cayetana*. Conforme nos informa em “La Cayetana revisited”, prefácio à edição da editora *Los sin pisto*<sup>2</sup> (El Salvador), naquele momento, por ocasião do prêmio, diversas editoras ofereceram a publicação do romance e Jacinta Escudos decidiu ficar com a oferta de Alfaguara Guatemala (Espanha). No mesmo texto, a autora afirma que a direção editorial solicitou mudança de título e, apesar das sugestões feitas por Alfaguara, Jacinta optou por escolher um título do seu arquivo pessoal.

Assim, naquele começo de século XXI, apenas onze anos após a firma dos Acordos de Paz<sup>3</sup>, Escudos publicou *A-B-Sudario*:

La Edición se agotó hace años. Siempre tuve la intención de reeditarla, pero la pérdida de una computadora y los cambios tecnológicos que impiden leer los disquetes de 3.5 donde estaba su respaldo, me dejaron sin un archivo electrónico de la edición final. Lo único que pude recuperar fueron los archivos en Word, pero sin nada del formateo y demás aspectos visuales que contiene la novela. Volver a publicarla significaba tomarse el tiempo de modificar esos archivos, de acuerdo a la primera edición impresa. (Escudos, 2020, p. 7).

Nesse contexto, dezesseis anos mais tarde, em 2019, Catafixia (Guatemala), com o desejo de ver a obra de Jacinta Escudos circular em território guatemalteco, propôs a reedição do romance, arcando com o trabalho de *formatar*, a partir de exemplares publicados, o texto que a autora salvadorenha tinha em arquivos *Word*. Desse novo arquivo, a editora *Los sin pisto* (El Salvador) lançou a terceira edição do romance. Daquela primeira edição, Jacinta Escudos fez apenas duas alterações ao texto “original”: a primeira diz respeito ao título do romance, *A-B-Sudario* passa a circular com o nome original: *Memorias del año de la Cayetana*<sup>4</sup>; já o segundo aponta para uma mudança não anunciada no prefácio e que pode ser compreendido como o que chamo de gesto político, a saber, uma alternância nas formas de tratamento: por um lado, em *A-B-Sudario*, observamos o uso do pronome “tú” para sinalizar a informalidade e/ou familiaridade entre interlocutores, uma Forma de Tratamento (FT) utilizada em muitos países hispano-americanos e, principalmente, na Espanha; em *Memorias*, por outro lado, esse pronome se transforma na FT informal “vos”, pronome utilizado em Centro-América<sup>5</sup>, na Argentina, Uruguai, norte da Colômbia, Paraguai, entre outros países. Essa operação pareceria apenas uma modificação de estilo, mas a nossa hipótese é de que no interior do texto se opera uma tradução como gesto político decolonial, posto que, conforme apontam Olga Castro e María Laura Sportuno a respeito das mudanças ocorridas no âmbito da tradução no seu diálogo com os feminismos transnacionais e os estudos culturais:

<sup>2</sup>O nome *Los sin pisto* significa “os sem dinheiro”: ao fazer uso de uma palavra regional e de uso corrente no país, Mauricio Orellana e Jacinta Escudos, diretores da casa editorial, inserem uma referência local no universo leitor-editorial nacional e, com isso, operam um movimento de reconhecimento de um público leitor que quase sempre é invisibilizado no mercado editorial latino-americano, a saber, a região literária istmica da América Central. Por outro lado, os autores, ao lançarem a casa editorial, afirmaram que o nome também faz referência à condição financeira dos escritores da América Latina.

<sup>3</sup>Em 1992, são firmados os Acordos de Paz de Chapultepec que colocavam um ponto final à guerra civil de El Salvador. É importante notar esse marco temporal, posto que, conforme alguns historiadores da literatura comentam, o fracasso revolucionário impactaria de maneira significativa na produção literária do país.

<sup>4</sup>A partir de agora, passaremos a chamá-lo apenas de *Memorias*, excetuando os momentos em que se faça necessário o uso do nome completo ou do título da primeira edição.

<sup>5</sup>É importante destacar que, embora na América do Sul e, principalmente no Brasil, quando se fala da América Central se incluem as Ilhas do Caribe; nos estudos geopolíticos, culturais e históricos da região, quando falamos em Centro-América nos referimos apenas aos sete países que compõem o Istmo centro-americano: Guatemala, Belize, El Salvador, Honduras, Nicarágua, Costa Rica e Panamá. Cf. Iglesias (2022).

A virada temática deve ser vista em relação à virada cultural dos estudos da tradução, a qual propõe deixar de estudar unicamente a tradução como uma prática interlinguística para considerar os aspectos culturais, ideológicos e políticos que a rodeiam e que afetam a reescrita de um texto e sua recepção em distintos contextos. (Castro; Sportuno, 2022, p. 19).

Nesse sentido, pode não haver uma tradução entre línguas naturais, mas de formas culturais, ideológicas e políticas, dito de outro modo, a tradução é entendida, aqui, como um trânsito entre um *modus operandi* sociocultural e outro, ao passo que oferece uma *reescrita* de um texto. Dito isso, valeria se perguntar como opera esse processo tradutório num romance como *Memorias del año de la Cayetana*, em que observamos, por um lado, uma interligação entre as linguagens literária, cinematográfica e fotográfica e, por outro, uma incisão que corta o texto para recosturá-lo: a sutura do texto se dá na modificação pronominal que promove uma mudança no projeto estético da autora, conforme veremos mais adiante.

Sendo assim, esta reflexão está dividida em três partes: na primeira, abordaremos brevemente a trama e o projeto estético do romance; na segunda, observaremos o modo em que a mudança pronominal opera como uma poética da tradução e, finalmente, na terceira, a modo de conclusão, será feita uma breve reflexão sobre a tradução como *destinerrância*.

### Um sudário para Cayetana: entre a literatura e o cinema

Na capa de *A-B-Sudario* (2003), figura 1, título aprovado por Alfaguara Guatemala (Espanha), vemos a reprodução da Virgem da Anunciação, de Antonello Messena (1475), com a particularidade de que no livro de Jacinta Escudos, o rosto aparece desfocado, impedindo observar os contornos dele. Essa imagem parece dialogar não apenas com o título do livro (um “a-b-c para um sudário”, poderíamos supor), mas, principalmente, com a própria protagonista: uma mulher que para poder escrever o livro que tanto almeja se reclui numa casa de praia e passa a viver de uma maneira quase estoica, simulando uma vida austera e, a princípio, contemplativa. O rosto sem rosto poderia já nos indicar uma mulher que na sua reclusão, física e emocional, não se mostra nem aos demais personagens nem aos leitores e que, conforme a própria Cayetana nos informa nas suas divagações, brinca com a fronteira entre a vida e a morte.

Em *Memorias del año de la Cayetana* (2019 – segunda edição de *A-B-Sudario* e primeira de *Memorias*), figura 2, o leitor se depara com uma menina com chifres de alce e a silhueta de um coração gigante por cima do vestido vitoriano da garota. Finalmente, na edição de *Los sin pisto* (2020), figura 3, vemos o rosto feminino que imita a fisionomia das santas, contudo, não vemos o seu corpo e sim o esqueleto na sua parte superior frontal; na contracapa, observa-se um esqueleto numa posição de súplica e com a cabeça substituída por um buquê de flores. Chamo a atenção para esses elementos visuais, pois, conforme comentado na introdução, *Memorias* é livro visual e, a partir de uma narrativa que rompe com a linearidade da *estória*, estabelece uma relação criativa entre as linguagens do cinema, a fotografia e da literatura.

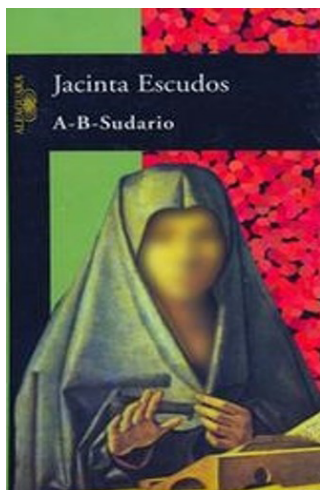


Figura 1. Capa A- B- Sudario (2003).

Fonte: fotografia de livro físico da minha biblioteca pessoal.



Figura 2. Capa Memorias del año de la Cayetana (2019).

Fonte: catálogo virtual de Catafixia.

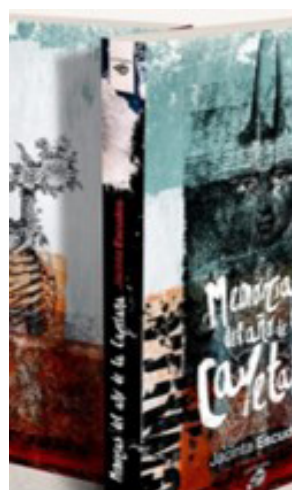


Figura 3. Capa Memorias del año de la Cayetana (2020).

Fonte: catálogo virtual de Los sin pisto.

<sup>6</sup> Comecei a desenvolver trabalhos referentes a *Memorias del año de la Cayetana* na minha pesquisa de iniciação científica, realizada entre 2007 e 2009 na Universidade Federal do Paraná (UFPR), cujo resultado foi a defesa da monografia “Literatura e cinema em A-B-Sudario: uma articulação da crise do sujeito na pós-modernidade”, em 2010, na mesma universidade. De tal trabalho, publiquei, em 2014, uma síntese na Revista Qorpus da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Nessa pesquisa e seus desdobramentos, observei o modo em que as técnicas da linguagem cinematográfica emergem num contexto de uma sociedade pós-moderna, quebrada e desencantada. Da mesma forma, observei que em algumas narrativas latino-americanas a articulação da linguagem cinematográfica à literária promovia a fragmentação da linearidade temporal da história e da organização identitária dos personagens. Para além dessa análise, este trabalho, conforme apontado na introdução, propõe uma abordagem complementar a partir dos estudos da tradução, visando, no futuro, junto a Jacinta Escudos, a tradução não apenas desse romance, mas da obra publicada da escritora para o português brasileiro.

Nesse sentido, o cinema e a fotografia não aparecem apenas no seu aspecto temático, mas como elemento estrutural da narrativa, a começar pelo nome dado aos títulos de cada capítulo, cuja organização na forma de sumário nas primeiras páginas lembra-nos de pequeno roteiro de cinema e suas estratégias narrativas, como se observa em “I. panorâmica: te pareces a una película que nunca vi”, capítulo que abre o romance e que, conforme apontado em trabalhos anteriores<sup>6</sup>, faz referência à técnica cinematográfica do mesmo nome, *panorâmica* que, no seu contexto cinematográfico mais tradicional opera como sintetizador sequencial de apresentação da história a ser contada; contudo, em *Memorias* não condensa, nem apresenta uma trama a ser desenvolvida, pelo contrário, observa-se uma fragmentação da linearidade, impossibilitando a identificação da trama e/ou definição identitária dos personagens (Homero, Pablo Apóstol, El Trompetista e El Fariseo), que apenas vemos nomeados a cada interação com Cayetana e que, posteriormente e de maneira fragmentada, definem-se a partir da relação que estabelecem com a “silhueta” de Cayetana.

Assim, a estrutura da narrativa se vê alterada pelo que chamaríamos de elemento intruso, a saber, técnicas e/ou estratégias de filmagem e montagem cinematográfica. Se, por um lado, poderíamos dizer que esse tipo de trabalho estético já estava sendo utilizado no âmbito literário latino-americano desde, pelo menos, a segunda metade do século XX, a obra de Jacinta Escudos apresentou uma narrativa inovadora e disruptiva no sistema literário centro-americano, posto que a produção literária da região, embora já apresentasse alguns traços do que Beatriz Cortez (2009)

chamou de “estética del desencanto/cinismo”<sup>7</sup>, estava atravessada por uma espécie de “alegoria da derrota”<sup>8</sup> revolucionária, implicando a impostação de um discurso de recontagem histórica a partir de narrativas de personagens *caídos*. Escudos sai dessa lógica revisionista e/ou historicista para promover uma incisão no sistema literário nacional e regional, colocando uma mulher como sujeito de fala que, ao invés de reivindicar uma identidade para si, Cayetana se reinventa (e se esconde de si e dos outros), a partir de três estratégias: a primeira diz respeito do uso de narcóticos (cocaína, álcool e outras drogas), a segunda está intimamente relacionada à invenção de personagens, isto é, Cayetana recorre à mimetização e/ou entrelaçamento com personagens do cinema hollywoodiano, conforme ocorre no episódio do primeiro encontro entre Homero e Cayetana em que, a partir de um jogo de sedução se estabelece um paralelo com James Cagney e Jean Harlow em *Public Enemy* (1931) e, finalmente, a sua reinvenção se dá via escritura, o que se observa na diferenciação tipográfica:

la mano insiste, la mano sabe, algo por allí, encima del escritorio, entre lápices con la goma masticada y la punta rota, entre la exactitud de sus listas de supermercado guardadas como un documento valioso para rearmar su cotidianidad (*cuando mis biógrafos quieran hablar de esas pequeñas intimidades de la vida doméstica que nadie me conoció porque no conviví conmigo/porque tuvieron miedo/tantos hombres llenos de miedo/encontrarán las listas del supermercado y las anotarán en su libro como un dado curioso, la mostaza Dijon, el vino blanco, los quesos, las verduras y las frutas / si por lo menos fuera pájaro*). (Escudos, 2020, p. 83).

O capítulo “V. La Zoom: la virginidad se pierde por la nariz” é um longo capítulo em que as três instâncias narrativas do romance se misturam<sup>9</sup>, porém não se confundem, posto que elas se diferenciam tipograficamente a partir do uso de parêntese, parágrafos em itálico e/ou uso palavras e/ou frases escritas inteiras em letras maiúsculas. No fragmento anterior, a voz de Cayetana-personagem-autora interfere para especular sobre si mesma, ou melhor, para especular sobre o que os outros, um Homem-Outro, diriam sobre ela. Ao especular, o leitor também fabula sobre a identidade dessa personagem que apenas deixa escapar episódios em que encena a si mesma, o que fica patente já no segundo capítulo “Blanco y negro: escribir”, pois, a partir de uma espécie de voz em *off*, a *tecitura* da narrativa nos leva a transitar pelo mundo interior de Cayetana, embora, conforme os seus quatro amigos não cessam de comentar ao longo do romance, não seja possível acessar a identidade da personagem. Dessa forma, é possível afirmar que se no cinema clássico e comercial, as diversas técnicas nomeadas nos títulos de *Memorias* funcionam para dar organicidade e sequência às histórias contadas na tela, na narrativa escudiana, em contrapartida, elas quebram a unidade narrativa e a identidade dos personagens, conforme comentado anteriormente.

<sup>7</sup> Beatriz Cortez, investigadora salvadorenha, dedica boa parte dos seus estudos à reflexão sobre a produção literária salvadorenha da contemporaneidade. Nos seus estudos utiliza uma terminologia que tensiona o imaginário literário centro-americano a partir da sua conceituação de “estética do cinismo e desencanto” da literatura centro-americana, cuja característica principal radicaria na composição de uma narrativa que apresenta personagens que, havendo perdido a fé nos princípios morais e na utopia revolucionária, exploram as paixões afastados do *logos* da razão. Essa terminologia é aceita nos grupos de estudos centro-americanistas no México e nos Estados Unidos, embora problematizados por uma vertente crítica culturalista inaugurada no Cone Sul, pela Articulação O Istmo, um núcleo de investigadores, militantes e artistas que se congregam para debater questões referentes ao istmo centro-americano.

<sup>8</sup> Conceito cunhado por Idelber Avelar para se referir às narrativas que, longe de serem saudosistas do período revolucionário latino-americano, apresentam traços de melancolia e de derrota diante da catástrofe social. (Cf. Avelar, 2003).

<sup>9</sup> Em “Literatura e cinema em A-B-Sudario: uma articulação da crise do sujeito na pós-modernidade” (2010), identifiquei três instâncias narrativas: a primeira correspondendo à voz em terceira pessoa que, articulada à linguagem cinematográfica orquestra o romance, →

Levando isso em consideração, seria possível arriscar a hipótese de que o livro propõe uma espécie de *interlinguagem*<sup>10</sup> que tece a narrativa: a imagem-movimento do cinema e a escritura reinscrevem o discurso literário para além de uma relação de referencialidade identitária (nem do sujeito enquanto unidade de si, nem do referente externo, embora ele exista e seja insinuado na narrativa), haja vista que se há um vórtice que puxa as fabulações tanto da protagonista como dos demais personagens para um centro gravitacional o faz para estilhaçar o princípio unificador das verdades absolutas. Essa *interlinguagem* não estaria orquestrada para estabelecer uma mediação entre o cinema e a literatura e, muito menos, para indicar um roteiro cinematográfico, pelo contrário, ela caminha na esteira do que Henri Meschonnic nomeia como *poética do traduzir*, posto que,

Como a linguagem, a literatura, a poesia são atividades antes de gerar produtos. Olhar o produto primeiro é, segundo o provérbio, olhar o dedo, quando o sábio mostra a lua (...). O único terreno de experimentação da linguagem: onde podem indefinidamente recomençar experiências. Aí, traduzir é uma poética experimental. (Meschonnic, 2010, p. XIX).

Se a literatura, enquanto trabalho com a linguagem é uma atividade, ela nos joga no campo da ação, isto é, um texto literário não seria um produto fechado que à força de desejo hermenêutico encerra uma essência a ser transportada na leitura (e na tradução); pelo contrário, Meschonnic nos leva numa direção oposta a essa concepção mais clássica da tradução e propõe uma ação criativa, em que as significações do texto vão sendo elaboradas na medida em que ele vai sendo lido, rompendo com a relação cópia/original que se esvai na possibilidade da experimentação com a linguagem. O que nos interessa dessa proposta é justamente aquilo que diz respeito ao trabalho da linguagem que, conforme o autor comenta mais adiante, é através dos mecanismos criados por ela que é possível observar o modo em que o pensamento e os discursos são elaborados e operam na organização das sociedades. Trazendo isso para a nossa reflexão, podemos concluir que, se a *poética do traduzir* promove uma ação criativa em relação a um texto, a utilização de uma *interlinguagem* cinema-literatura não oferece uma mediação entre duas linguagens diferentes, mas potencializa a ação criadora de um texto literário que, na medida em que escapa à linearidade e à unicidade das identidades, emerge como destinerrância de si e que, a cada novo retorno, reelabora a sua especificidade.

Para Derrida, a “destinerrância” é o deslocamento de si efetuado no processo de leitura de um texto: ao mesmo tempo em que lemos aquilo que a tecitura do texto nos apresenta, instaura-se um processo de disjunção, promovida pela ação leitora que rompe a malha textual, possibilitando a inserção de uma nova (outra) leitura possível<sup>11</sup>. Na mesma linha de raciocínio, Jacinta Escudos percebe sua obra como um dispositivo de montagem que opera um jogo de significações múltiplas:

<sup>9</sup> ←  
já a segunda, corresponde à própria Cayetana, como autora empírica que escreve o seu romance e que se mistura à Cayetana personagem de *Memórias* e, finalmente, a terceira corresponde à Cayetana personagem, narradora em primeira pessoa que intervém na narrativa global. Cf. [http://www.humanas.ufpr.br/portal/letrasgraduacao/files/2015/01/christy\\_GUZZM%C3%81N.pdf](http://www.humanas.ufpr.br/portal/letrasgraduacao/files/2015/01/christy_GUZZM%C3%81N.pdf) Acesso em 25 de jul. 2025

<sup>10</sup> Se a interlíngua e a interlinguagem, usados muitas vezes como sinônimos no campo da linguística aplicada, são definidos como uma “língua intermediária” e mediadora no processo de aprendizagem de uma língua adicional, aqui o termo *interlinguagem*, grafado em itálico para marcar uma conceitualização pela diferença, está sendo utilizado numa compreensão abrangente da organização do discurso, especificamente bakhtiniana.

<sup>11</sup> Jacques Derrida elabora sua reflexão sobre a destinerrância ao longo da sua obra a partir do termo *différance*. Para a reflexão aqui proposta me remito às considerações levantadas na entrevista “Il faut bien manger ou le calcul du sujet” (1992), traduzida ao espanhol como “Hay que comer o el cálculo del sujeto” (2005). Em tal entrevista Jean-Luc Nancy interroga Derrida sobre a gramática do sujeito.

*Memorias del año de la Cayetana* fue para mí un gran laboratorio creativo y una poderosa escuela de lenguaje y estructuración narrativa. Tardé siete años en escribirlo y armarlo para obtener una versión que me pareciera comprensible para ser leída por los demás. No escrito en orden, porque los textos que lo conforman no pretendían más que ser ejercicios cotidianos de escritura. Con la recurrencia de algunos temas y personajes comprendía que en ese lodo de palabras de la versión original (que tenía casi 400 páginas) había una historia. El tiempo de redacción fue rápido. Pero el proceso de armado de las partes, de comprender su lógica, fue lo que tardó más tiempo. Era una especie de rompecabezas infinito, donde cada pieza daba otro resultado y llevaba a otra versión de la historia. (Escudos, 2020, p. 7).

A experimentação com a linguagem, essa que leva a autora a exercer a prática da montagem, lhe permite perceber sua atividade literária como uma criação infinita de versões que, embora utilize “versión” original para falar do documento físico, sabemos que a proposta estética de *Memorias* não estabelece a ideia de uma história original.

### **Entre tú e vos há um nós: a região traduzida**

Na introdução deste artigo, apontamos que a modificação pronominal, isto é, a passagem do pronome “tú” para o “vos”, ambos pronomes indicando uma forma de tratamento informal da segunda pessoa do singular no espanhol, opera uma tradução como gesto político decolonial. Para poder compreender essa proposição é importante levar em consideração a presença colonial espanhola em El Salvador, no âmbito linguístico, haja vista que os materiais didáticos de língua e literatura reiteram o ensino do espanhol com fortes traços ibéricos, o que se observa no ensino das formas verbais correspondentes do “tú”, esquecendo, e/ou negando, as conjugações correspondentes ao pronome pessoal “vos”, embora, conforme John Lipski aponta em “El español que se habla en El Salvador y su importancia para la dialectología hispanoamericana” (2000), El Salvador seja um país “eminentemente voseante” (p. 65); já no escopo dos pronomes utilizados para marcar um plural, sabemos que a Espanha faz uma diferenciação entre “vosotros” e “ustedes”, sendo o primeiro utilizado para o uso informal, já o segundo marca um distanciamento e uma formalidade; contudo, no espanhol hispano-americano, essa diferenciação é inexistente.

Isso se torna relevante quando, ao observar rapidamente os pronomes de tratamento utilizados na produção literária do país, é possível verificar que a Forma de Tratamento (FT) utilizada para marcar a informalidade entre personagens e/ou entre narrador e personagens é, majoritariamente, o “tú”. A esse respeito, Claudia Navas, escritora pertencente ao grupo *La hermandad* (San Salvador), afirma que a preferência pelo “tú” se dá por uma tradição literária e uma polidez no texto embora reconheça o desejo de utilizar a FT “vos”.



Disso podemos supor que, a FT “tú”, presente numa boa parte da produção literária do país, indica não apenas uma formalidade textual, mas uma função social que, conforme Wagner Monteiro Pereira e Leandra Oliveira afirmam, aponta uma “deixis social”, isto é, “las formas de tratamiento señalan los roles sociales que ocupan hablante y oyente, o sea, son unidades que funcionan no solo en la semántica de la deixis de persona, sino también en la deixis social” (2024, p. 165). Isso se conecta com as reflexões de Lipski a respeito da variante salvadorenha, visto que o “voseo” se restringe a um uso informal entre amigos muito próximos e familiares, já o “tuteo” é reservado para relações interpessoais informais, que não carregam consigo o grau de amizade e confiança daquele.

No âmbito literário salvadorenho, dentre as periodizações por “escolas literárias”, encontramos, como em vários países da América Latina, a corrente literária “costumbrista”, cuja marca linguística se imprime no uso do “vos” nas relações entre personagens da mesma classe social (majoritariamente camponeses e ou militantes revolucionários de regiões periféricas da capital) e nas interações entre integrantes da elite social do país e seus subordinados, embora essa relação de tratamento não seja inversamente proporcional. Vemos, portanto, que a diferenciação entre a FT “tú” e a FT “vos” aponta para uma estratificação socioeconômica, o que de alguma forma confirma a hipótese de “polidez” apontada por Claudia Navas.

Diferentemente desse fenômeno, numa certa narrativa contemporânea, é possível observar o abandono de marcas que possam ser compreendidas como regionalistas<sup>12</sup>, como por exemplo, a recusa de referencialidade externa de qualquer tipo, o não aparecimento do espaço-cidade nomeado, apontando para um desprendimento de qualquer forma de identificação de uma identidade nacional. Nesse tipo de literatura que, conforme comentado anteriormente, Beatriz Cortez identifica uma *estética do cinismo*, observa-se uma recusa a tudo aquilo que seja nacional, porque não haveria, após a grande catástrofe da guerra civil, uma possibilidade de identificação de um rosto, de uma identidade que pudesse ser transposta numa herança literária comum reconstituída no adjetivo possessivo “nossa”.

Mas, afinal, quem é o “nós” do adjetivo “nossa”? ou melhor, quem é o “nós” que reivindicaria uma tradição literária comum? Num primeiro momento, podemos pensar num sujeito inserido numa malha narrativa nacional, isto é, um sujeito que percebe o seu pertencimento local e/ou regional a partir do reconhecimento de um imaginário comum. Sabemos que, na América Latina, esse sujeito nacional se articulou através do “casamento” entre a organização estatal dos países recém independentes e um estabelecimento de uma tradição literária, conforme apontam os estudos de Doris Sommer em *Ficções de fundação*: os romances nacionais da América Latina (2004).

<sup>12</sup> Devido a uma formação fluída do sistema literário, é muito comum observar em El Salvador a existência de diversas oficinas de escrita literária, cujo “produto final” resulta na publicação de coletâneas de contos e poesia dos integrantes de tais grupos. Muitas dessas oficinas se metamorfoseiam em *Grupos geracionais* que promovem um novo giro na tradição literária, como o *Grupo Cebolla* nos anos de 1980 ou *La hermandad* em 2019. Cabe mencionar que, no contexto da produção literária grupal/artesanal, indica-se o abandono de marcas linguísticas regionais, a modo de instigar os escritores a experimentar com a linguagem, resultando num apagamento da variante linguística local.



Tendo isso em vista, num segundo momento, e para o caso específico do istmo centro-americano, o “nós” que nos interroga diz respeito da tradição literária e, por que não, de boa parte do imaginário intelectual que se organizou em torno do debate representacional do sujeito nacional marginalizado no caso da literatura “constumbrista” e, no caso da literatura engajada, do sonho da utopia revolucionária, cuja reivindicação era *dar voz a los sin voz*<sup>13</sup>. A respeito desse último aspecto, vale a pena mencionar que muitos escritores centro-americanos participaram ativamente nas filas guerrilheiras durante o tempo das revoluções e guerras civis da região, período que vai de 1950 até 1996 com o fim da guerra civil da Guatemala. Será esse “nós” que desaparece na produção literária do pós-guerra em cujas narrativas emergem personagens que se diluem em discursos atravessados pela descrença, pela violência e pelo cinismo, conforme mencionamos a partir das reflexões de Beatriz Cortez comentadas anteriormente. Numa linha de raciocínio similar, Josefina Ludmer, em seu já canônico *Aquí América Latina: una especulación* (2010), na sua leitura de *El asco*: Thomas Benhardt en El Salvador (1997)<sup>14</sup>, aponta para uma estética da especulação temporal e espacial, onde as fronteiras da identidade se fraturam e se desvanecem.

No caso de Castellanos Moya, cabe mencionar que, em *El asco...* o autor se vale do uso da FT “vos” entre os personagens, estabelecendo a proximidade e o grau de familiaridade entre os amigos que se encontram num bar qualquer no centro de San Salvador. É importante mencionar que a trama se, por um lado, emerge a partir do retorno de *Moya* (alter ego do escritor) a El Salvador, devido ao falecimento da sua mãe, por outro, também observamos uma narrativa que se tece como uma crítica acirrada à sociedade salvadorenha. Assim, nesse contexto, numa leitura *naturalista* – para usar a terminologia de Flora Süssekind – a forma de tratamento não denotaria apenas a familiaridade entre os personagens, mas também, uma maneira de estabelecer um diálogo direto com os seus leitores alvo: o uso da FT “vos” possibilitaria um espelhamento entre leitor e escritura, o que promoveria, em última instância um reconhecimento de si no cinismo do personagem. Contudo, sabemos que o projeto estético de Castellanos Moya não visa uma narrativa de espelhamento social, pelo contrário, as suas narrativas, se colocam como um contra-documento.

Tendo isso em vista, numa primeira apreciação, seria possível afirmar que a mudança de FT em *Memorias del año de la Cayetana* obedeceria à mesma premissa: aproximar o leitor alvo (neste caso o centro-americano, haja vista a publicação e circulação na Guatemala e outros países do istmo) da tecitura do texto, o que implicaria a compreensão do texto literário como um produto fechado em que, a partir da sua transformação, possibilitaria uma identificação identitária e uma veiculação mais transparente da “mensagem” que um texto literário a princípio carregaria.

<sup>13</sup> Dar voz aos sem voz” é uma frase que ficou conhecida na região ístmica nos anos 1980 a partir das homilias do Arzobispo Oscar Arnulfo Romero, assassinado em 1980 pelas forças paramilitares das Forças Armadas de El Salvador (FAES) durante a guerra civil ([1975]1980-1992) e. canonizado pelo Papa Francisco em 2018.

<sup>14</sup> Vale mencionar que *El asco...* foi traduzido para o português por Antônio Xerxesky e saiu publicado em 2013 pela Editora Rocco.

Na contramão desse pressuposto, se a nossa hipótese inicial é verdadeira, a poética do traduzir se observa no gesto político que caminha na esteira da explicitação da existência de um *outro literário* que não circula nos grandes mercados latino-americanos, europeus e/ou estadunidenses, porque obliterado pelo monopólio da economia literária mundial.

Essas considerações nos levam a prestar atenção na abertura deste trabalho: *Memorias del año de la Cayetana* começa a sua trajetória no mercado editorial com um nome que não era o seu e que, embora escolhido por Jacinta Escudos, obedecia ao gosto da casa editorial (espanhola) que estava subsidiando a primeira tiragem e distribuição do livro. Nessa primeira edição, sob o nome de *A-B-Sudario*, com uma capa ilustrada a partir de uma pintura do renascimento italiano, observa-se o uso da FT “tú” como uma forma “neutra” para indicar proximidades entre os falantes de uma interação, conforme aponta John Lispki (2000, p. 76) a respeito da oscilação de uso entre o “tú” e o “vos” informal em El Salvador. Nas edições realizadas por editoras centro-americanas, Escudos não modifica apenas o nome, mas insere uma marcação linguística regional. Uma operação que, na nossa hipótese, indica uma poética do traduzir, ou seja, uma ação-pensamento, em que:

é que a poética, incluindo aí a tradução na teoria da literatura, não só permite distinguir claramente os **problemas filológicos (o saber da língua) dos problemas propriamente poéticos**, que supõem o estudo prévio da poética de um texto, mas também permite **situar sobretudo a tradução em uma teoria de conjunto do sujeito e do social**, que supõe e envolve a literatura, e que pertence à **poética de reconhecer**. (Meschonnic, 2010, p. 3-4, ênfase minha).

Ou seja, no reconhecimento da problemática linguística e poética, abre-se a possibilidade de articulação do sujeito à sua realidade social, porém, sem esquecer da singularidade dos sujeitos envolvidos naquele espaço-tempo (não apenas quem assina a autoria), posto que “o reconhecimento de que a identidade só acontece pela alteridade” (Meschonnic, 2010, p. 5). Assim, esse *outro literário* que reivindica uma nomeação é o mesmo que, na composição da narrativa, escapa à definição: o “vos” que interpela tanto os leitores como os personagens é o mesmo que vela o seu rosto na medida em que os espaços se tornam miragens de si mesmos, como no terceiro capítulo, intitulado “Tarjetas postales: Y volver, volver, ¿volver?”, em que *Sanzívar* (San Salvador) e *Karma Town* (Nicaragua) emergem como duplos de si, numa terra latino-americana, igualmente duplo de si, que só emerge na sua nomeação:

El nombramiento de una región, siguiendo a Porto-Gonçalves y Quental-Araújo (2012), es un acto de poder, un acto de creación que, si bien permite el reconocimiento de su existencia, también favorece el control y el espacio de la autoridad, que impone así su visión y división del mundo social. La emergencia del conc/epto de ‘América’ desde una visión específica de la cosmología cristiana es, como sabemos, un homenaje al navegante italiano Amerigo Vespuccio. Esta denominación ‘creó’ el territorio,

sobreponiéndose a otras representaciones del mundo que los habitantes originarios le atribuían al espacio (como *Abya Yala*, propia del pueblo guma, por ejemplo). (Aguilar-Antunes; Villa-Corta et. Al., 2022, p. 4).

Assim, a partir de um ponto de vista decolonial, Aleksander Antunes e Carmen Villa-corta, elaboram toda uma reflexão sobre a importância de delimitar, de maneira interdisciplinar o que viria a ser Centro-América. Do fragmento destacado, resgato a afirmação sobre a nomeação: “nomear é um ato de poder”, o poder performativo da palavra falada parece ir na contramão de uma poética do traduzir que reivindica a *outridade* de *outro* traduzido. Contudo, acredito que podemos ler essa afirmação a contrapelo numa articulação com a proposta estética de Jacinta Escudos: o ato de o nomear América Central, Centro-América, a partir da inserção da FT “vos”, performa uma identidade regional, inserindo-a na produção literária latino-americana, contudo, ela não emerge com o objetivo de essencializar uma identidade, pelo contrário, a tradução imagética do discurso literário e o movimento, produzido pela fragmentação da narrativa, potencializam uma leitura do texto como uma máquina-textual em que a origem escapa a cada nova aproximação, sem origem (ou original) o texto se apresenta como um infinito imagético, promovendo um movimento em direção a *outras* possibilidades de existência que, no caso da obra de Jacinta Escudos se dá numa tradução de interlinguagem.

Se voltarmos ao título deste artigo – entre o “tú” e o “vos” há o nós –, poderíamos nos perguntar: quem é o sujeito coletivo “nós” que emerge no gesto político operado pela narrativa de Jacinta Escudos? Conforme viemos argumentando o *nós* que se desenha em *Memorias del año de la Cayetana* é um sujeito que fabula a própria existência: Cayetana personagem-narradora-autora se articula como um sujeito que rejeita uma identidade única e indivisível. Assim, ela se apresenta como ser mutável e múltiplo e, ao mesmo tempo, apresenta uma América Central Ístmica fabulada, conforme se observa no capítulo, já mencionado, “Tarjetas postales: volver, volver, ¿volver?”.

Da mesma forma, a inserção do sujeito centro-americano pela FT “vos” se dá pela diferença, isto é, ao se deparar com uma narrativa que nega a repetição da imagem de uma identidade regional, nacional e individual, o leitor se desloca num movimento destituido que lhe permite (re)organizar o seu imaginário. Por outro lado, o deslocamento subjetivo ocasionado pela transformação da FT “tú” para a FT “vos”, possibilita inserção da Centro-América ístmica enquanto uma “região literária”, para usar a terminologia de Dante Liano (2008), no contexto da economia literária mundial, conforme já mencionado.

### A saída do labirinto: a destinerrância

Levando isso em consideração, a análise da trajetória editorial de *Memorias del año de la Cayetana* (2020), especialmente à luz da mudança pronominal operada por Jacinta Escudos, permite entrever uma prática de tradução que ultrapassa a simples transposição de signos linguísticos. Nesse contexto, a tradução se configura como uma poética – ou seja, como uma forma de criação que envolve escolhas estéticas, políticas e culturais –. Traduzir, aqui, é também *reinscrever*: reler o próprio texto a partir de novas coordenadas de enunciação, como quem recostura um tecido textual ferido pelas marcas da história e da dominação cultural.

Ao substituir o “tú” pelo “vos”, Escudos não apenas insere no romance uma variedade linguística regional, mas reorienta sua própria obra em direção a um horizonte de escuta localizado, aquele da Centro-América, desfazendo o vínculo simbólico com a norma peninsular e reinscrevendo a narrativa em um espaço linguístico de resistência e pertencimento. Nesse gesto, reconhece-se aquilo que Jacques Derrida nomeia como *destinerrância*: a ideia de que toda mensagem, por extensão, toda obra está sempre sujeita a errâncias, desvios e reencaminhamentos imprevisíveis, que fazem parte de sua própria condição de existência, conforme aponta em *Mal de arquivo: uma interpretação freudiana* (Derrida, 2001).

Assim, a poética do traduzir presente em *Memorias del año de la Cayetana* se constitui como uma prática de destinerrância: um deslocamento que é, ao mesmo tempo, retorno. Retorno à voz autoral, agora reafirmada em sua territorialidade centro-americana; retorno ao texto original, não como fixidez, mas como possibilidade de reinscrição. Traduzir, nesse caso, é aceitar a errância como motor criativo: uma errância que, longe de ser ruína, é caminho de reinvenção e afirmação identitária.

Assim, quando pensamos a tradução à luz da destinerrância, deixamos de concebê-la como uma simples fidelidade a um “original” fixo e imutável. Traduzir, nesse caso, não é apenas transportar significados de uma língua para outra, mas abrir-se ao risco e à deriva de sentidos. É aceitar que a própria ideia de sentido está em movimento constante e, conseqüentemente, assumir uma ideia de tradução como um espaço em que isso se revela com intensidade.

A tradução, então, é um ato de destinerrância: ela desvia, reenvia, reinscreve. E, ao fazê-lo, cria. É nesse gesto que se configura uma poética do traduzir: traduzir é criar com a errância, abrir margem para novos destinos do texto, inclusive destinos que não estavam previstos pelo autor nem pelo primeiro leitor. Assim:

Há uma política do traduzir. E é a poética. Como há uma ética da linguagem, e é a poética. Ou antes o inverso é forte: o ético só é verdadeiramente ético quando pratica a poética. Tento colocar em relação estes termos, porque me parece que se pode mostrar que eles não são separáveis.

**Eles têm a ver com o modo pelo qual a poética e a política se unem.** Não se trata da política imediata da tradução, se bem que aí haja uma, a dos editores. **Tento colocar em relação a noção de identidade e de alteridade, mostrar que os seus conflitos e a distinção entre alteridade e diferença importam ao ato linguístico e poético da tradução. E que nesta relação entre poética e política, a passagem à oralidade, o reconhecimento muito recente de que a oralidade é um acontecimento que ocorre ao mesmo tempo na história da tradução e na historicidade atual da tradução.** (Meschonnic, 2010, p. 15, ênfase minha).

Nesse sentido, o autor propõe uma articulação profunda entre três esferas tradicionalmente tratadas como separadas ou hierarquizadas: **ética, poética e política**, especialmente no campo da tradução. Ao fazer isso, ele reposiciona radicalmente o que entendemos por tradução: não como simples transposição de um conteúdo de uma língua para outra, mas como ato linguístico e político radical, que implica sujeitos, formas de dizer e modos de se relacionar com o mundo. Isso fica patente no começo do fragmento selecionado: “Há uma política do traduzir. E é a poética”, que desmonta a separação entre forma e conteúdo, entre estética e política. A política do traduzir, isto é, o modo como as traduções são feitas, pensadas, legitimadas e circuladas, é ela mesma um gesto: não apenas como criação formal, mas como produção de sentido e de mundo. Traduzir, portanto, nunca é neutro. Toda escolha de estilo, ritmo, sintaxe, pronome, cadência ou registro é já uma escolha ética e política.

Daí a provocativa inversão que aparece logo em seguida: “o ético só é verdadeiramente ético quando pratica a poética.” A ética, portanto, não está em princípios abstratos nem em normas externas à linguagem, mas na própria prática da linguagem, no modo como se lida com o outro e com o texto. Traduzir é um modo de escutar, e esse escutar implica reconhecer o outro não como diferença fixada, mas como *outridade*. Nesse sentido, a poética se torna o espaço em que o ético se realiza, pois traduzir é se deixar afetar pela alteridade, é reelaborar e não reproduzir. A diferença entre *alteridade* e *diferença* é crucial: diferença pode ser pensada como oposição ou separação, enquanto alteridade implica uma relação viva com o outro, um outro que nos interpela, que nos transforma e que resiste à redução ao mesmo.

Ainda, é importante nos atentar para o fato de que a relação entre poética e política na tradução também passa pelo reconhecimento da oralidade: traduzir, para Meschonnic, é reescrever a historicidade de um texto, dar-lhe uma nova vida que mantenha sua força enunciativa, não apenas seu conteúdo semântico. Assim, ao reconhecer a oralidade como acontecimento, o autor aponta para um deslocamento na própria noção de texto. O texto literário não é apenas o que está escrito, mas também o que se escuta nele, o que ressoa. E isso modifica radicalmente o trabalho do tradutor: não é mais apenas um transcodificador de sentidos, mas um reproduzidor de efeitos de linguagem.

Levando isso em consideração, é possível afirmar que a tradução é, antes de tudo, um acontecimento ético-político-poético da linguagem. Dito de outro modo, no processo do traduzir há uma recriação da singularidade do texto que se traduz. É, portanto, um produtor de mundo, de alteridade, de historicidade.

No caso da obra de Jacinta Escudos, vemos esse conceito de maneira muito concreta e material. A primeira publicação de *Memorias del año de la Cayetana* sofreu um desvio editorial, começando já pelo título alterado por exigência da editora: *A-B-Sudario*. O romance foi publicado na Guatemala, sob a égide de uma casa editorial espanhola, inserida no mercado editorial guatemalteco, e com uma normatividade linguística (“tú”) afastada da realidade regional. Essa primeira edição já é, portanto, um texto que circula em errância.

Na sua modificação, e a retomada do título com o qual concorreu ao concurso Montenforte, mencionado na introdução, e da forma pronominal “vos”, a autora realiza uma espécie de contra-movimento decolonial, mas sem anular a errância anterior, ou seja, a acolhe como parte da história da obra. Esse gesto não apaga o passado do texto, mas o reinscreve em uma nova rota de sentido, ancorada agora na experiência centro-americana e em sua marca linguística própria.

Nesse sentido, se pensarmos essa intervenção como uma poética do traduzir e uma poética da destinerrância, deslocamos o eixo da originalidade, enquanto origem tanto de um suposto texto-fonte quanto da originalidade de uma mensagem a ser comunicada pela palavra escrita; trata-se, em contrapartida de uma força ética do texto no seu modo de significar. A tradução de linguagens deixa de ser apenas um “meio” e passa a ser uma prática estética e ética fundamental, que revela como a linguagem (ora visual ora escritural) organiza o mundo.

Portanto, compreendemos que traduzir é mais do que verter conteúdos: é navegar na errância da linguagem, reconhecer que o texto carrega múltiplos destinos e que seu sentido se constrói justamente nesse trânsito entre perdas, resgates e reescritas. O ato de modificar a forma de tratamento de “tú” para “vos” não é, assim, uma simples atualização estilística, mas um ato de reterritorialização simbólica: um gesto político que reinscreve a obra em seu próprio solo.

Esse trânsito entre diferentes regimes linguísticos e simbólicos revela, em última instância, que a literatura também é feita de envios que erram, desviam e retornam transformados. Assim, ao fragmentar a linearidade e dissolver a identidade de sua protagonista por meio de técnicas de montagem, cortes abruptos e cenas quase performáticas, Jacinta Escudos realiza um trabalho de escrita que se afasta da lógica referencial e da coerência identitária, aproximando-se do que Henri Meschonnic compreende como uma tradução poética: uma atividade experimental com a linguagem, capaz de criar sentidos em trânsito e deslocamento. Nesse sentido, *Memorias del año de la Cayetana* (2020) nos mostra como a errância pode ser produtiva e como, ao aceitar a destinerrância como parte da escrita, a autora transforma a tradução em um campo de criação e resistência.

## Referências

- AGUILAR-ANTUNES, Aleksander; VILLA-CORTA, Carmen *et. al.* Entre Puente y Estrecho: el istmo centroamericano. In: IGLECIAS, Wagner *et al.* (org.) *América Central en perspectiva ístmica: historia, actualidad y cuestionamientos sobre la región centroamericana*. São Paulo: Edições EACH, 2022. p. 4-32
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: UFMG editora, 2003.
- CASTRO, Olga; SPORTUNO, María Laura. Feminismos e tradução: apontamentos conceituais e metodológicos para os estudos feministas e transnacionais da tradução. *Cadernos de tradução*. Florianópolis, v. 42 n. 1, p. 01-59, 2022.
- CORTEZ, Beatriz. *Estética del cinismo: Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G editors, 2009.
- ESCUDOS, Jacinta. *A-B-Sudario*. Guatemala: Alfaguara, 2003.
- ESCUDOS, Jacinta. *Memorias del año de la Cayetana*. El Salvador: Los Sin Pisto, 2020.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. “Hay que comer” o el cálculo del sujeto. [Entrevista concedida a Jean Luc Nancy]. *Pensamiento de los confines*, Buenos Aires, n. 17, dez. 2005.
- GUZMÁN, Christy Beatriz Najarro. *Literatura e cinema em A-B-Sudario: uma articulação da crise do sujeito na pós-modernidade*. 2010. 99 f. Monografia (Graduação em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- IGLECIAS, Wagner *et.al* (org.) *América Central en perspectiva ístmica: historia, actualidad y cuestionamientos sobre la región centroamericana*. São Paulo: Edições EACH, 2022.
- LIANO, Dante. Centroamérica cultural/literaria: ¿comarca, región, zona, naciones? In: MACKENBACH, Werner. *Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala: F&G editores, 2008. p.51-66
- LIPSKI, John M. El español que se habla en El Salvador y su importancia para la dialectología hispanoamericana. *Revista Científica Universidad Don Bosco*, San Salvador, n. 2, p. 65-88, 2000.



LUDMER, Josefina. *Aquí, América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MESCHONNIC, Henri. *A poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOYA, Horacio Castellanos. *El Asco: Thomas Bernhardt en El Salvador*. España: Tusquets, 2007.

PEREIRA, Wagner Monteiro; OLIVEIRA, Leandra C. Traducir el teatro español del siglo XVII desde el Brasil del siglo XXI: un análisis de las formas de tratamiento. *Revista Letras*, Curitiba, n. 109, p. 159-178, jan.-jun. 2024.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte, 2004.

### **Between “tú” and “vos” there is a “we”: Cayetana translated**

#### **ABSTRACT**

*This paper analyzes Jacinta Escudos's book *Memorias del año de la Cayetana*, based on the notion of a poetics of translation, understood as a creative and political process that manifests itself on multiple levels of the narrative. The analysis considers, on the one hand, the articulation between the literary, cinematographic and photographic languages that structure the work, configuring a hybrid and intermedial writing; on the other, it highlights the pronominal change from “tú” to “vos” made in the third edition of the novel (2019), as a gesture of linguistic and symbolic reterritorialization. This operation is not reduced to a stylistic variation, but functions as a translation act of a decolonial nature, repositioning the enunciating subject and its interlocutors within a Central American geopolitics of language. In light of Jacques Derrida's notion of *destinerrancy*, which articulates the idea of destiny and wandering as constitutive of every act of communication, translation is here understood as transit – between languages, forms and cultural spaces. The use of “vos” in this context reorients reception and reinscribes the novel in a horizon of localized listening, marking an inflection in the aesthetic project of Escudos. The poetics of translation that permeates the work is not limited to interlanguage, but acts as a practice of cultural reinscription, revealing the displacements and reappropriations that define literature as a field of wandering, creation and resistance.*

**Keywords:** Poetics of translating, Jacinta Escudos, Salvadoran literature.