



grifo

escuela de
literatura creativa
universidad
diego portales

Literatura y traducción

ARTISTA VISUAL INVITADO:
Francisco Navarrete Sitja
número veintiuno julio 2011
ISSN 0718-4786



ISSN 0718-4786

GRIFO, número veintiuno, 2011

Santiago de Chile

Escuela de Literatura Creativa

Universidad Diego Portales.

Directora Verónica Watt

Editores Pilar Guerrero, Víctor Ibarra, Antonio Riquelme, Angélica Vial

Productora general María Ignacia Coll

Encargados de producción Daniela

Olivares, Massiel Pardo, Emiliana

Pereira, Marianela Pérez

Colaboradores

Andrés Claro, Cristóbal Durán, Kurt Folch, Sebastián Herrera, Víctor Ibarra, Betina Keizman, Alejandro Madrid, Matías Marambio de la Fuente, Julieta Marchant, Rodrigo Morales, Raquel Olea, Andrea Pelegrí Kristić, Guadalupe Santa Cruz, Hugo Savino, Carolina Silva, Carlos Soto Román, Angélica Vial, Verónica Watt.

Artista visual invitado

Francisco Navarrete Sitja

Página web <http://francisco-navarrete.artenlinea.com/>

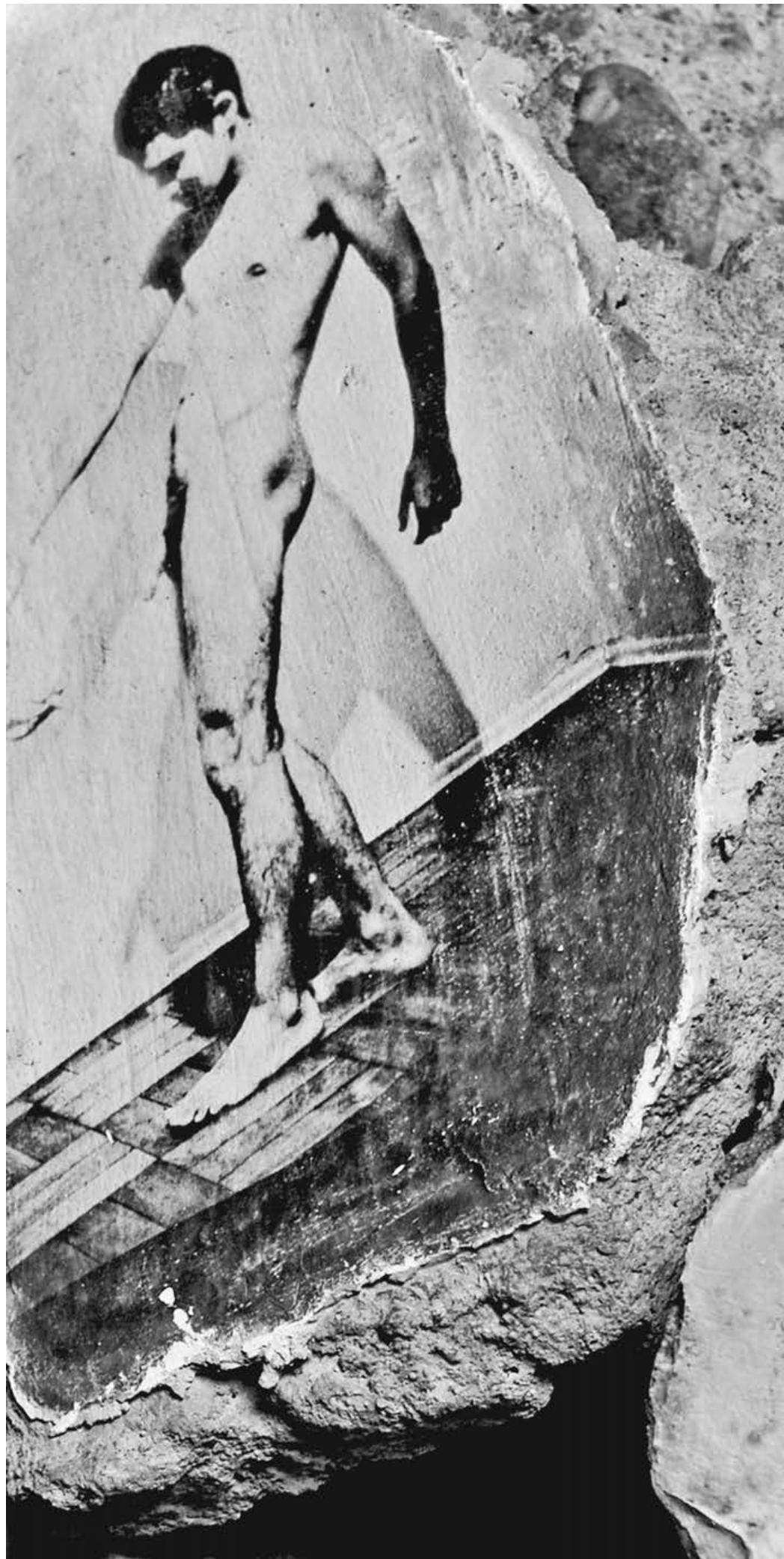
Diseño Daniela Escobar

Impresión Andros Impresores

Contacto griforevista@gmail.com

Página web www.revistagrifo.cl

Esta publicación es parte del trabajo de los talleres de producción y gestión editorial administrado por alumnos de la ELC y Magíster en Edición UDP. Todas las imágenes que componen este número de *Grifo* pertenecen al artista visual invitado.



Conservar y transformar

Por Verónica Watt



Con este número, *Grifo* comienza una nueva etapa. Los cambios y lo incómodo; los desajustes, la necesidad de replantearse, una cierta metamorfosis. A contracorriente hemos cambiado en forma y contenido: apuntamos a una revista que profundice, discuta y cuestione con mayor hondura los temas que planteamos. Quizá la nueva apariencia de *Grifo*, su maquillaje, sea un posible acceso, un puente que decanta en su contenido: nos hemos vuelto más sobrios. También nos pusimos más ambiciosos. Este número es el resultado de tironeos e intentos que vienen gestándose hace un par de años.

Y si se trata de un cierto cruce –forma y contenido, inseparables o en conflicto–, el tema que abordamos en esta ocasión es excepcional. La traducción no puede sino ser un problema: requiere salir de los supuestos. Los primeros términos que aparecen en la discusión: fidelidad, veracidad, similitud e identidad. Pero la reflexión no se agota en ellos. Un estudio más agudo indaga, en primer lugar, en la viabilidad: ¿es posible traducir?, ¿qué camino trazar para hacerlo?, ¿es acaso insalvable la brecha entre lenguas? Esto conduce, a su vez, a pensar en la figura del traductor y en las decisiones éticas que su labor implica: si asumimos que el texto traducido nunca será idéntico al original, se deben privilegiar ciertos aspectos del mismo. La dificultad está en qué resguardamos: el sentido, la forma, el tono o el ritmo. Algo se sacrifica en el trayecto –hablar de trayecto (y no de resultado) es ya una posición, como también lo es qué dejamos ver de ese trayecto.

Cuando hablamos de traducción nos sumergimos en la identidad: ¿esto es o no igual a esto otro?, ¿cuál es su posibilidad de semejanza o diferencia? Ese concepto de semejanza –y sus limitaciones, su imposibilidad incluso– conlleva uno de los ejes que anuda este número: la preocupación por lo intraducible. Hay dos posturas, al menos, para abordarlo: se asume la pérdida y que la traducción porta un cierto grado de derrota, o se consideran gestos de reescritura –de apropiación–, donde el texto, en alguna medida, cobra una existencia paralela, una identidad alternativa al original. La traducción exige, al parecer, un ejercicio revolucionario, creativo, político. Demanda de una impronta que apueste por comunicar una voluntad que reconozca las dificultades lingüísticas, contextuales, históricas y subjetivas, integrándolas.

No puedo sino pensar en que replicamos actos de traducción. A *Grifo* la hemos convertido en algo distinto a lo que era, pero sigue siendo, de algún modo, lo mismo. Existe algo conservable. En nuestra historia emerge un cierto sentido, un devenir que implica desarmar a fin de construir. Bienvenidos a la nueva *Grifo*. A su propia traducción.

C O
T E N
D O



- 06 *Traductio, translatio*
Por Alejandro Madrid
- 11 Traducir lo intraducible
Por Hugo Savino
- 14 Entrevista a Ricardo Piglia:
Estados de la lengua
Por Julieta Marchant y Verónica Watt
- 19 El contrato de transporte y el naufragio del sentido:
las concepciones lingüístico-trascendentales
de W. von Humboldt
Por Andrés Claro
- 24 Traducción: Pasha Malla: "La película que hicimos
sobre papás" (The film we made about dads)
Por Andrea Pelegrí Kristić
- 29 *Antígona* intransferible: el incesto de la traducción
Por Cristóbal Durán
- 33 La poética del tartamudeo
Por Carlos Soto Román
- 36 Entrevista a Guadalupe Santa Cruz:
La traducción como delincuencia
Por Víctor Ibarra, Julieta Marchant y Angélica Vial
- 40 Ética y política de la traducción
Por Betina Keizman
- Crítica de libros**
- 44 Novela argentina con apéndice chileno:
Teoría de la noche. María Moreno
Por Raquel Olea
- 45 La serialidad del cadáver:
Un origen donde podría sostenerse el curso de las aguas. Nadia Prado
Por Rodrigo Morales
- 46 No literatura e impostación literaria:
EME/A. La tristeza de la no historia. Claudia Apablaza
Por Matías Marambio de la Fuente
- 47 Un pájaro en el árbol:
Guía para perderse en la ciudad. Víctor López
Por Kurt Folch
- 48 Reducir la experiencia a un nombre:
Exhumaciones. Yeny Díaz Wentén
Por Sebastián Herrera
- 49 Lo fragmentario como intención:
Carácteres blancos. Carlos Labbé
Por Carolina Silva

*Traductio, translatio*¹

Por Alejandro Madrid

¹ Versión del texto publicado en la revista *Vértebra*, 7/8, 2002, Instituto de Letras Pontificia Universidad Católica de Chile.



Es frecuente escuchar hablar de la traducción como de una falsificación, que no corresponde al original, lo altera o traiciona. ¿Fidelidad al original? ¿Qué queremos decir con esa referencia a un original? El problema de la traducción no se reduce a la simple cuestión de la fidelidad. Por poco que nos adentremos en su declinación advertimos la complejidad que esconde: traducir supone leer; leer, comprender; comprender, interpretar. Ya en una primera aproximación la tarea parece incluso aporética, pues es imposible trasladar un texto de una lengua a otra y pretender que ambas versiones sean idénticas. En su más desnuda lógica, la traducción consistiría en *extraer una igualdad de una desigualdad*. ¿Qué igualdad podría ser esa? ¿Es posible sostener que se trata de un cambio de “forma” que no altera el “contenido”, o bien hablar de la transmisión de un idéntico “sentido” que transita intacto de una lengua a otra?

Desde el punto de vista puramente formal, esta relación supone ya un problema; en realidad, la igualdad misma es una idea problemática. Como advierte Frege: “La igualdad induce a la reflexión a través de ciertas preguntas relacionadas con ella y que no son fáciles de contestar” (51). En primer lugar, nos dice Frege, habría que saber si la igualdad es una relación y, si lo es, de qué tipo sería: una relación entre objetos, o una relación entre nombres o signos que sirven para designar objetos. Pues “ $a=a$ y $a=b$ son evidentemente enunciados de diferente valor cognoscitivo: $a=a$ vale *a priori* y, siguiendo a Kant puede denominarse analítico, mientras que enunciados de la forma $a=b$ contienen frecuentemente ampliaciones muy valiosas de nuestro conocimiento y no siempre pueden justificarse *a priori*” (51).

Posteriormente, este mismo problema constituirá uno de los puntos fundamentales de discrepancia entre Wittgenstein y Russell. Las objeciones de Wittgenstein alcanzan indirectamente a Frege y su recepción particular del pensamiento kantiano. “La definición russeliana de ‘=’ no basta”, dirá Wittgenstein, “porque no puede decirse en orden a ella que dos objetos tengan todas las propiedades en común”, pues, como agrega enseguida, “es absurdo decir de *dos* cosas que son idénticas, y decir de *una* que es idéntica a sí misma no dice absolutamente nada” (131). ¿Cómo entender, entonces, esa pretendida igualdad en la desigualdad a la que aspiraría



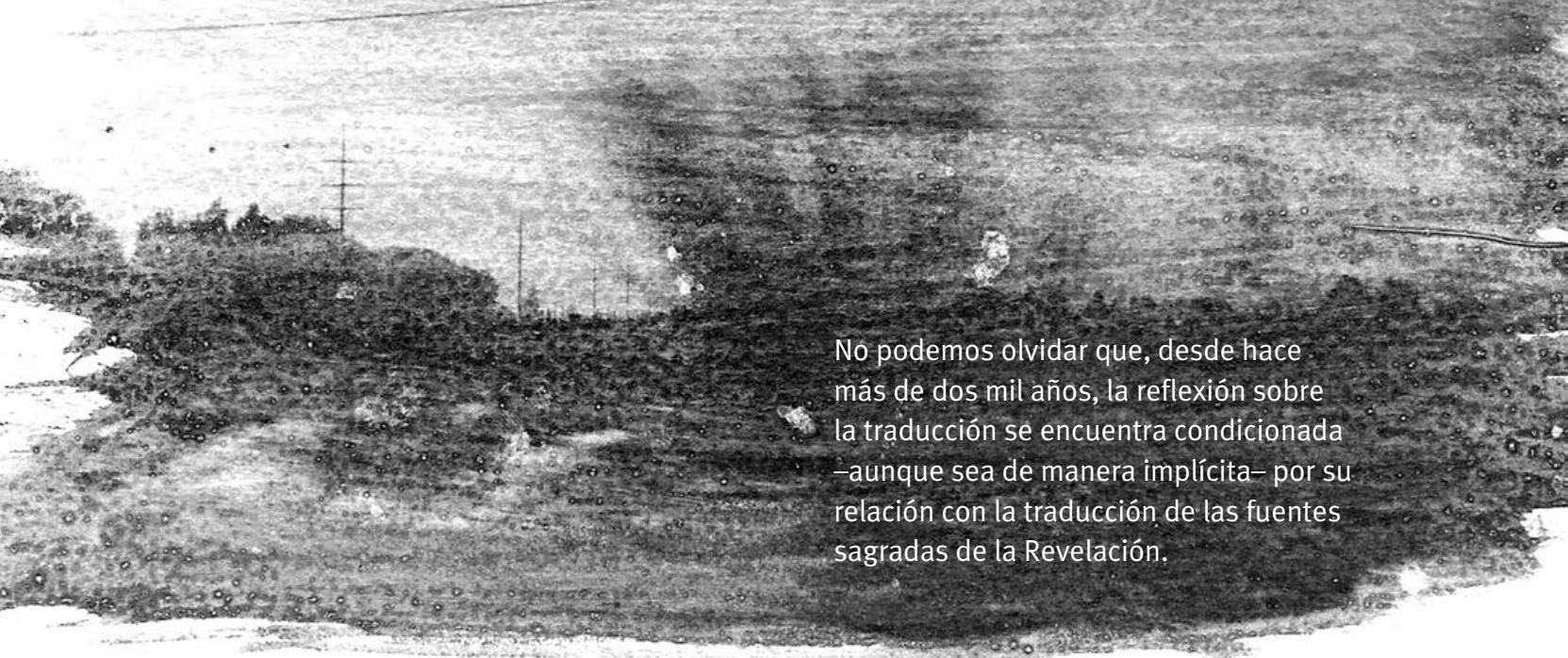
La historia de la traducción nos muestra la traza de esa relación diferencial entre significante y significado, que parece suponer siempre una decisión destinada a ser sobrepasada y refutada inmediatamente por la diseminación.

la traducción? La igualdad entre dos términos desiguales *solo puede aludir a un tercero*, ya que lo que constatamos en primer lugar es la disparidad de las grafías o guarismos. Se puede afirmar que tras esa disparidad existe quizás una unidad formal, la de las “funciones lógicas” o “la estructura gramatical”. Sin embargo, esta parece más bien una correspondencia forzada. También se puede argumentar que ambas versiones tienen “el mismo sentido”, o bien que su “valor semántico” es equivalente en cuanto “apuntan a lo mismo”. La fidelidad es, entonces, respecto de ese tercer término que constituye un referente de los dos primeros. Determinar en qué consiste ese tercer término supone un posicionamiento filosófico en el que las discrepancias no son menores que las que separan las distintas tendencias de la historia de la filosofía. En realidad, tras esa diversidad de interpretaciones se encuentra un problema fundamental de la filosofía, que puede entenderse, si se quiere, como la relación entre ser y acontecimiento, o bien entre ser y tiempo, ser y devenir, sentido y devenir. La historia de la traducción nos muestra la traza de esa relación diferencial entre significante y significado, que parece suponer siempre una decisión destinada a ser sobrepasada y refutada inmediatamente por la diseminación.

En las consideraciones anteriores podemos distinguir dos planos: aludimos, por una parte, al problema de la traducción en términos puramente abstractos o formales al considerarlo, por ejemplo, desde el punto de vista de la lógica simbólica o matemática. Por otra, es posible abordarlo desde un punto de vista histórico, “arqueológico”, etimológico o genético: rastrear las determinaciones “empíricas” de su acontecer. Hemos escogido señalar dos fuentes o dos pistas posibles que, en ese plano, no pueden ser evitadas al intentar determinar el estatus teórico de ese “tercer término”. Esas dos pistas implican ciertas determinaciones, que podemos llamar históricas, y que han condicionado nuestras aproximaciones al problema de la traducción. La primera pista la proporciona la etimología: *traducir* es un término de origen latino y, de algún modo, el traducir contemporáneo está determinado por una familia de términos que en la cultura latina poseen un sentido más o menos preciso, aunque muy distinto al atribuible a nuestra traducción contemporánea. El rastreo de esa pista etimológica determina la interpretación de la traducción para diferentes autores.

La segunda pista es la que ofrece el rastreo de la traducción de un texto fundamental y único en la tradición occidental, esto es, la traducción de las Escrituras. Estas constituyen un referente ejemplar, incluso en lo más cercano y patente, pues se trata de un conjunto de textos escritos en distintas lenguas, como el hebreo y el arameo, que son ya traducción de una tradición oral; tradición que traduce, en último término, la palabra de Dios mismo. Ese texto hebreo ha sido traducido primero al griego, luego al latín y, posteriormente con Lutero, al alemán. En ese tránsito se encuentra resumida la complejidad de la historia occidental.

Examinemos, primeramente, los problemas que nos presenta la etimología latina. Seguiremos aquí algunos de los pasos del artículo “*Tradition, translation, traduction*” de Antoine Berman, intentando relacionarlo, a la vez, con las reflexiones de Hanna Arendt que sirven de referencia para su investigación. *Tradición, traducción y translación* son términos de origen latino, hace notar Berman –siguiendo a Arendt–, aunque la *traductio* no tenía en Roma el sentido que le conferimos en la actualidad. En efecto, los términos *tradición, translación* y *traducción* poseen el sentido de transporte, transmisión y transferencia. En esta cultura, solo los dos primeros términos –*tradición* y *translación*– cobran un sentido fundamental. Para Arendt, la *traditio* alude a la manera en que la cultura romana se relaciona con su propio origen, es decir, con su fundación. El núcleo de la cultura latina residiría en “la convicción, en el carácter sagrado de la fundación: una vez que ha sido fundado algo, se constituye en una obligación para todas las generaciones futuras” (126). Y la relación con esa fundación integraría un lazo religioso, en cuanto religión proviene de *religio* y el *religare* alude a ese lazo. Así, para Arendt esta relación con el fundamento de la cultura confiere sentido tanto a la *translatio*, como a otros dos términos fundamentales que se encuentran íntimamente ligados a él: la *auctoritas* y la *traditio*. “La *auctoritas* proviene del verbo *augere*, ‘aumentar’”. Y “lo que la autoridad o aquellos que poseen un mando aumentan constantemente es eso: la fundación. Los hombres dotados de autoridad son los ancianos, el Senado o los *patres*, quienes la han obtenido por herencia y transmisión de parte de aquellos que habían sentado los fundamentos para todas las cosas por venir, los ancestros” (Arendt 126). Así, la *translatio* latina muestra los estrechos lazos que la unen tanto a la



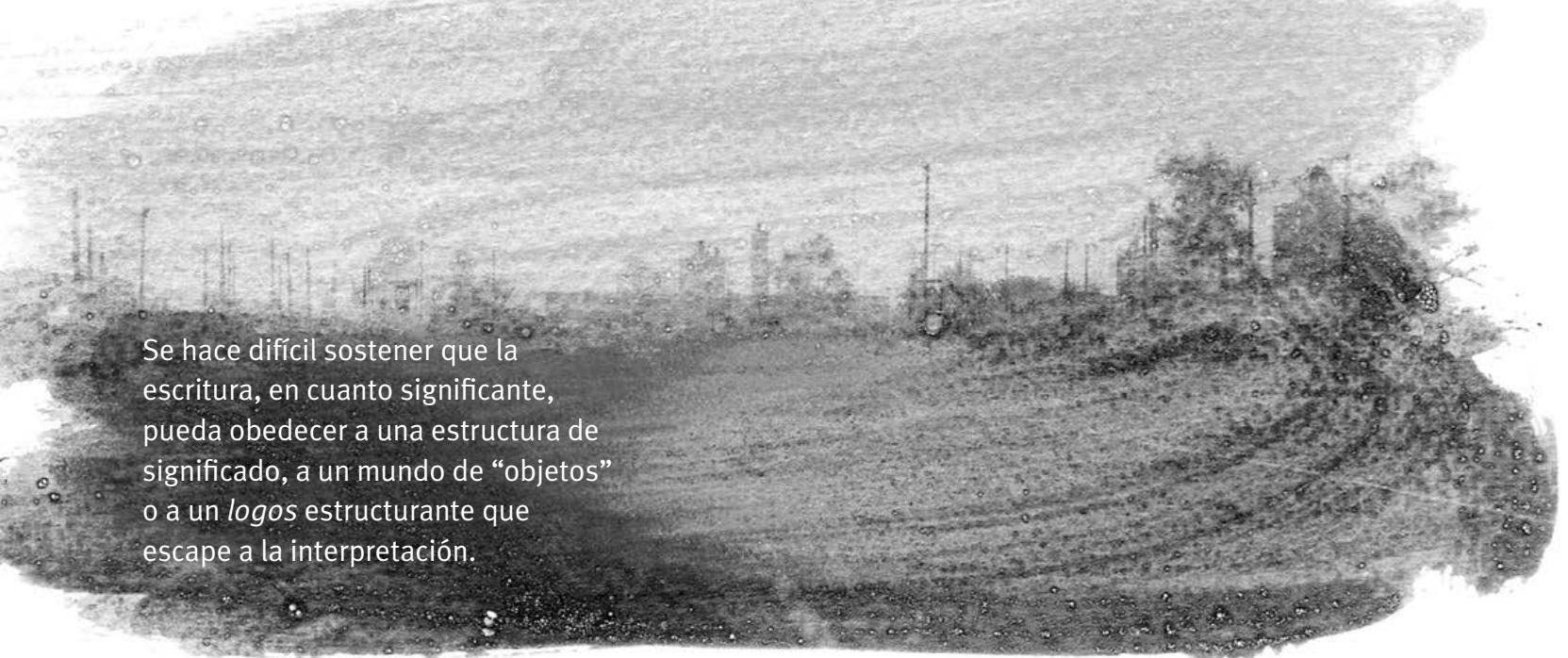
No podemos olvidar que, desde hace más de dos mil años, la reflexión sobre la traducción se encuentra condicionada –aunque sea de manera implícita– por su relación con la traducción de las fuentes sagradas de la Revelación.

traditio como a la *auctoritas* y la *aumentatio*: el “translador” no solo trasmite sino que aumenta los fundamentos de la cultura, y ese aumento es la tarea del *auctor*, el único que posee la autoridad para trasmitir y aumentar. “Para comprender de modo más concreto lo que significaba detentar la autoridad, es bueno recordar que la palabra *auctores* puede ser utilizada como lo contrario de *artifices*”, ya que el *auctor*, “a diferencia del *artifex*, quien sólo ha hecho [la obra], es el verdadero ‘autor’, es decir, su fundador; a través de ella se ha convertido en un ‘aumentador’ ” (Arendt 161). Según Arendt, la autoría latina no guarda ninguna relación con el concepto contemporáneo de autor. En el mundo latino la *auctoritas* aparece así como condición de la transmisión, regulando el uso de toda *translatio*. Por lo mismo, el *auctor* mismo no sería un creador, en el sentido moderno del término, sino un mediador: el *auctor* es ya un “translador”, el que debe establecer un vínculo con los fundamentos de la cultura aumentando el caudal original. Pareciera que dentro de esa tradición no existiría creación en el sentido de una creación *ex nihilo*.

A partir de esa determinación etimológico-genealógica se establece cierta referencia al origen, sin embargo, ella no alude para nada a la sola fidelidad con respecto a una lengua “original”. Si la traducción solo es posible al interior de una tradición, su misión consiste en establecer, restablecer o aumentar los lazos con los fundamentos de una cultura, permitiendo la continuidad de esa tradición.

² En la Edad Media, la palabra *traducción* fue empleada para designar algo diferente del trabajo de traducción: en el contexto de las discusiones sobre materia y forma, como término que se distingue de otros dos, la *informatio* y la *eductio*. La *informatio* es la imposición de una forma a la materia (in-formar); la *eductio*, el desprenderse de una forma que existe en potencia a partir de una materia; la *traductio*, la transferencia o transmisión de una forma. Bruni adopta la misma posición que asume luego Goethe: traducir es engendrar una forma a partir de otra forma, *metamorfosis*.

En la Edad Media, según la descripción histórica de Berman, el problema de la traducción se encuentra centrado en la *receptio* (se trata, por supuesto, de la recepción de los textos de la Revelación). En esta línea Tomás de Aquino declara que “todo lo que opera la inteligencia lo opera entendiendo, del mismo modo que todo lo que recibe, lo recibe inteligiblemente, o sea según el modo de ser de su propia naturaleza” (435) –posición que también asume Gregorio el Grande, y que tendrá su contraparte en las refutaciones de Ockham y Lutero. Si creemos a Berman, en el medioevo domina aún la concepción de la *translatio*, pero gradualmente se le atribuye otro sentido. Por ejemplo, una de las formas de la translación es la traducción de una traducción, pues el lenguaje en que se encuentra escrito un texto es considerado solamente como un *medio* de transmisión, ya que “con Oresme, el occidente entra (comienza a entrar) en la era de la comunicabilidad y de la transladabilidad. Las lenguas ‘vulgares’, deben devenir medios para la translación y comunicación. Para esto, deben desnaturalizarse y convertirse en sistemas de designación unívocos ligados entre ellos por reglas lógicas. No es extraño si, en los siglos que siguen, vemos aparecer los primeros léxicos, diccionarios y gramáticas, luego, finalmente, los proyectos de ‘lenguas exactas’” (Berman 29). Por el énfasis en la comunicabilidad, la *translatio* medieval se independizaría de la anterior referencia a la tradición definida como lazo con los orígenes o, en este caso, con un original. La exigencia de comunicabilidad impone a la traducción medieval su forma “aumentativa”, la que asume, al menos, tres modos. En primer lugar, para que el texto sea “claro e inteligible”, el “translador” procedía a realizar diferentes adiciones, por ejemplo, multiplicando los términos con fines explicativos. En segundo, reordenaba el original según los principios de la *ordinatio* medieval. Por último, la traducción estaba acompañada de glosas externas o internas. Solo en el Renacimiento esa actividad recibe su nombre actual, desplazando rápidamente a la translación. Sería Leonardo Bruni, humanista italiano, quien en su *De interpretatione recta* escoge (aunque de manera equívoca) el verbo *traducere* para designar la traducción².



Se hace difícil sostener que la escritura, en cuanto significante, pueda obedecer a una estructura de significado, a un mundo de “objetos” o a un *logos* estructurante que escape a la interpretación.

El artículo de Berman parece incluir un punto ciego en un aspecto fundamental (quizá por la paternidad de la tradición alemana que asume a través de Hanna Arendt). Para nosotros, occidentales, la traducción de la *Biblia* en griego (atribuida al siglo II A. C.) ha constituido la matriz intelectual para toda práctica o reflexión sobre la traducción. Y, aunque gran parte de la filosofía alemana ha intentado tender un puente desde la filosofía griega hasta la lengua alemana aludiendo a la cultura latina, no podemos olvidar que, desde hace más de dos mil años, la reflexión sobre la traducción se encuentra condicionada –aunque sea de manera implícita– por su relación con la traducción de las fuentes sagradas de la Revelación. Lo que va a determinar, al mismo tiempo, nuestra relación con los textos en general. Para decirlo en pocas palabras: nuestra cultura es una cultura judeocristiana; algo que extrañamente parece olvidar la misma Arendt en *La crisis de la cultura* al asumir, con Heidegger, que el fundamento de la cultura occidental está determinado por el eje grecolatino.

Los problemas de traducción y las determinaciones que se le asignan implican una decisión que alude a un conjunto de intereses que trascienden la simple traducción: la polémica en torno a la interpretación de la tarea del traductor que tiene como actores a Ockham, Tomás de Aquino o Lutero, nos puede servir para ilustrar esa intrincación entre las diferentes teorías. La posición de Tomás de Aquino no puede escapar al lugar que asume oficialmente la Iglesia Católica respecto de las Escrituras: antes de ser leídas por los fieles, deben ser interpretadas por la institución religiosa, pues solo la exegética eclesiástica puede interpretar el sentido de la Palabra Sagrada. La posición de Ockham se anticipa en este punto a la de Lutero, prefigurando la ruptura de la Reforma y el posterior surgimiento del protestantismo. La preeminencia de los individuos por sobre la abstracción de los universales es justamente lo que caracteriza al nominalismo. La escuela nominalista escocesa, con Ockham y Scoto, afirma que solamente existen los particulares y le niega toda existencia a los universales, reducidos a simples nombres. Al mismo tiempo, tanto para los protestantes ingleses como para Lutero debe existir una relación directa entre cada uno de los fieles y el texto de las Escrituras, pues la relación con la Revelación es personal: podemos decir

que, en cierto modo, para el protestantismo, cada individuo es la iglesia. Hay tantas interpretaciones como fieles, y ninguna institución eclesial puede imponer una. Solo Dios juzga si mi lectura de los textos sagrados es la correcta.

Hemos expuesto lo que consideramos como dos referencias históricas inevitables para abordar el problema de la traducción. Ellas nos permiten comprender que difícilmente llegaremos a definir y resolver los problemas que presenta como si fuese un asunto solamente teórico: ¿cómo fijar los términos en que expresamos su problematización prescindiendo de todo contenido metafísico? El recorrido histórico nos puede abrir la comprensión del traducir, porque las pistas que consideramos nos alejan de cualquier aproximación simplista y tienen el mérito de ayudarnos a cuestionar nociones que parecían claramente opuestas en el lenguaje ordinario, por ejemplo, la noción de autor y la de translador o traductor. El rastreo etimológico muestra que en la cultura latina la frontera entre ambos términos se desdibuja, pues tanto el autor como el translador serían los transmisores de un legado fundamental: la traducción solo puede tener lugar al interior de una tradición, pues ella autoriza, en cuanto referente común, la *translación*. La transferencia de sentido se encuentra respaldada por su referencia al fundamento.

Comprendemos que Berman busque en Arendt un modo de resolver los problemas que presenta el traducir. En realidad, la noción de tradición que se reivindica permite clarificar en parte el conflicto que presenta la comprensión de las condiciones de posibilidad de transmisión de sentido. Sin embargo, la interpretación de la tradición plantea nuevos problemas, en cuanto se encuentra vinculada a los conceptos de verdad y origen, que han sido ampliamente puestos en cuestión por algunas tendencias de la filosofía –de Nietzsche a Derrida. Para Derrida, “al radicalizar los conceptos de interpretación, perspectiva, evaluación, diferencia y todos los motivos ‘empiristas’ o no filosóficos que a lo largo de la historia de Occidente no han dejado de atormentar a la filosofía y que no han tenido sino la debilidad, por otra parte ineluctable, de producirse en el campo filosófico, Nietzsche, lejos de permanecer simplemente dentro de la metafísica, habría contribuido con fuerza a liberar el significante de su dependencia o de su derivación en relación al logos y



al concepto conexo de verdad o de significado primero, en cualquier sentido en que se lo entienda. La lectura y por lo tanto la escritura, el texto, serían para Nietzsche operaciones ‘originarias’ (...) respecto de un sentido al que en principio no tendrían que transcribir o descubrir, que no sería por lo tanto una verdad significada en el elemento original y la presencia del logos como *topos noetós*, entendimiento divino o estructura de necesidad apriorística” (26). Y es que se hace difícil sostener que la escritura, en cuanto significante, pueda obedecer a una estructura de significado, a un mundo de “objetos” o a un *logos* estructurante que escape a la interpretación, la subjetivación o la diseminación. Recordemos la polémica que abre Derrida en la *Gramatología*, donde muestra las dificultades en que incurre todo pensamiento que intente sostener la existencia de un plano referencial significante al que pueda asignársele cierto carácter “objetivo” y permanente: difícilmente podemos afirmar que la escritura o el significante apunten a un significado trascendental, unívoco y eterno; a un significado “original” u “originario”. Así, el “verdadero sentido” de la escritura no residiría ni en la *phoné*, ni en la trascendencia de un *logos* originario ni en la ambigua concepción de ese “pensamiento puro”, evocado por Frege. Como tampoco en la noción de “lenguaje puro” que utiliza Benjamin. Hasta donde sabemos, ese lenguaje puro es el lenguaje de Dios.

El texto de la *Tora* está compuesto solo por consonantes; paciente, respetuosamente, los piadosos y fieles lectores trabajan en insuflar a través de la lectura las vocales que se piensa corresponden a las que Él pronunciara, insertando pequeñas marcas a lo largo del texto. El trabajo es infinito. Las vocales que se insertan no corresponden nunca, no pueden corresponder nunca, al texto. Las verdaderas vocales del texto sagrado son lo que son: soplo divino, *pneuma*, aliento creador de la Palabra, Verbo que al decir crea. Aquel que fuese capaz de pronunciar correctamente las palabras les insuflaría el soplo divino, el aliento del Creador. En ese caso, el verbo ya no dice: crea. ¶

Bibliografía

- Aquino, Santo Tomás de. “Exposición sobre el libro de las causas”. *Opúsculos Filosóficos*. Buenos Aires: Editorial Poblet, 1947. Impreso.
- Frege, Gottlob. “Sobre sentido y denotación”. *Estudios sobre Semántica*. Trad. Ulises Moulines. Madrid: Ediciones Orbis, 1985. Impreso.
- Arendt, Hanna. “Qu'est-ce que l'autorité?”. *La crise de la culture*. París: Gallimard, 1972. Impreso. (Las citas referidas a este libro están traducidas por el autor).
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. Impreso.
- Berman, Antoine. “Tradition, translation, traduction”. *Le cahier du CIPh*, nº6. 1988. Impreso. (Las citas referidas a este artículo están traducidas por el autor).
- Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. México D.F.: Siglo xxi, 2000. Impreso.

Traducir lo intraducible

Por Hugo Savino

A Diógenes Céspedes

Lo indecible es una categoría de la metafísica que instala lo sagrado en el lenguaje. Lo indecible expresaría la prohibición de que un sujeto, individual o colectivo, sentiría frente a un acontecimiento cuyo ser excedería radicalmente la capacidad del lenguaje para dar cuenta de él. Es lo que explica que ese concepto, en el siglo xx, haya sido convocado esencialmente por los discursos acerca del genocidio de los judíos: “Después de la Segunda Guerra Mundial, ya no se puede evocar lo indecible sin hacer que surja el horror de la Shoá”. Declaración que se sostiene en aquella de Adorno cuando pone del lado de la barbarie la tentación de escribir poemas después de la brutalidad de Auschwitz. La locura de decir, en este caso, residiría en la transgresión de esta prohibición apriorística: el lenguaje, frente al ser, debe retroceder. Por respeto o por miedo, ante la admiración como ante el horror, el lenguaje renuncia al infinito histórico de la frase para hundirse en la imposibilidad ontológica del nombre.

Gérard Dessons, *La manière folle*.

Hay que traducir lo intraducible. Un traductor, como dice Claro, no puede admitir la noción de intraducible. Inventa su traducción. La perorata filosófica y psicoanalítica se regodea con este concepto. Se vende bien en el mercado de las ideas. Hay un mercado de las ideas y hay un mercado de la traducción. No invento nada, se disfraza de teorización. Mucho de lo que se escribe ya viene traducido: se traduce antes de ser escrito. Se lo escribe destinado a la normalización sintáctica de la traducción; se lo escribe para que los pasadores no tengan dificultades. Poesía, novelas y ensayos para comunicar nacen normalizados sintácticamente. Lo que está por traducirse es asocial, es siempre una escritura futura que espera a ese que va a registrar su traducción: es un encuentro y una impregnación, una aventura a lo desconocido. Lo escrito en traducción, entonces, se traduce solo: ya tiene al pasador asegurado. Hay muchos pasadores de la traducción y ya sabemos por Henri Meschonnic que el pasador es como Caronte: porta cuerpos muertos de una orilla a la otra.

El traductor escribe lo desconocido, traduce lo que todavía no se escribió en su lengua. Intuye que Benjamin Fondane le falta a su lengua. Cuando Selma Ancira traduce *Confesiones: Vivir en el fuego*, sabe que Marina Tsvietáieva le falta a la poesía en lengua española. Se traduce lo que falta escandalosamente. El “a-a-a-a” de Tsvietáieva no estaba: “*Mi dificultad* (para mí – escribir versos y, tal vez, para los otros – comprenderlos) radica en lo imposible de mi tarea. Por ejemplo, *con palabras* (o sea, con sentidos) decir *gemido*: a – a – a. Con palabras (con sentidos) decir *sonido*. Y que en los oídos sólo quede a- a- a. ¿Cuál es el sentido (de esas tareas)?”.

Mi dificultad, gemido, sonido, tres palabras que lo ridículo de la transmisión de lo intraducible no soporta. Lo intraducible está del lado de lo sagrado. Sordera de la filosofía, cantinela de la filosofía. Tal vez por la vía de Tsvietáieva podemos pensar que lo intraducible es una categoría de la censura. Lo intraducible es siempre una respuesta. El acto de traducción es una manera de desbaratar las respuestas, una manera de hacer preguntas. La filosofía no quiere oír el poema, quiere oír poesía, sagrado. Meschonnic dice: “Se trata de pensar el poema, y defenderlo contra la filosofía. Se trata del poema como ética y política del sujeto contra el arte y contra la filosofía. Contra la poesía misma”. No hay

Tal vez por la vía de Tsvietáeiva podemos pensar que lo intraducible es una categoría de la censura. Lo intraducible es siempre una respuesta. El acto de traducción es una manera de desbaratar las respuestas, una manera de hacer preguntas.

defensa del poema sin defensa de la traducción del poema. Poema es *Museo de la Novela de la Eterna, Luz de provincia*, el rollo de *En el camino o Bajo el volcán*, eso es claro. Como es claro que la filosofía, misionera de lo intraducible, ama los encuentros en la Selva Negra, esos en los que el poeta debe escuchar lo que el filósofo le enseña sobre la poesía. Ridículo mayor. La misma cantinela sigue vigente, ¡Dios nos guarde! ¡Dios lo guarde a Paul Celan de sus filósofos! A Samuel Beckett también. Le pedimos ayuda a Samuel Beckett, *help me* Samuel Beckett, cuando después de escuchar a Adorno hablar de *Fin de partida* le dijo al oído a su editor: “¡Es eso el progreso de la ciencia: que los profesores puedan obstinarse en sus errores!” Hay que machacar estos ejemplos. Beckett está asociado a lo indecible y a lo intraducible. Ante tamaña ignorancia: complicar la lectura. Hay que mostrar lo cómico de la pretensión de enseñar a leer y a traducir. Lo que pide el poema de la traducción para transformarse es un cambio de hábitos. Desandar la glosa (emblema de todos los consensos): para conquistar una voz, des-consensuar.

Cuando Claro traduce a William Gass intuye que esa aventura le falta a la novela francesa. No importa la negativa inicial de los contemporáneos, eso es lo social, lo cultural; importan los efectos que inevitablemente se harán sentir. *Le Tunnel* está ahí, trabajando en el presente. Cuando Mariano Dupont traduce *Maintenant* de Arthur Cravan, ese “mutante proteico”, como dice, intuye que el arte de la invectiva está desactivado en nuestra lengua. Dupont traduce en panfleto los panfletos de Cravan. Ahora lo podemos escuchar en español y pre-guntarnos por qué la invectiva reemplazó a la polémica, esa estrategia de poder, la manera de acallar al adversario.

Cuando Martín Abadía se pone a traducir *Doctor Sax* de Jack Kerouac, pulsando el guión largo, sacude el cliché de la *beat generation*: tipos borrachos o droguitas que cada tanto se inspiraban y producían *En el camino o El almuerzo desnudo*. Eso que algunos ignorantes llaman lectura de juventud. Hay que traducir la historicidad Kerouac. Kerouac se traduce con Melville y Thomas Wolfe y Céline. Milita Molina trae por primera vez a Raymond Federman al español, traduce *Loose Shoes* y esa actividad de escritura permite que aparezca otra respiración. Nos revela a Federman. Cravan, Kerouac en *Doctor Sax* y Federman nos faltaban. Dupont, Abadía y Molina

traducen en continuidad con lo que escriben. La traducción del *Ulises* que hizo Salas Subirat despertó el genio de Leónidas Lamborghini. No el genio de la lengua, sino el de Leónidas Lamborghini solito tu alma. James Joyce lo llevó a Hernández y a Dante. Se traduce un sistema nervioso, no una lengua. Se traduce un discurso, como dice Meschonnic. Los traductores asumen los riesgos de sus puntos de vista sobre el lenguaje –sobre el lenguaje solo hay puntos de vista, decía Saussure–, los riesgos de su amor al lenguaje. No son pasadores de una lengua, traducen un discurso de una lengua a otra. No trafican normalizaciones sintácticas, escriben sus traducciones. Lo intraducible, esa retórica de lo petrificado, está del lado de la poesía, no del lado del lenguaje. Traducir es una impregnación, no una glosa sobre sus imposibilidades.

Los traductores, frente a la tentación de lo intraducible, tendríamos que tener al alcance de la mano *La cuarta prosa* de Osip Mandelstam. El asunto Gornfeld sigue vigente. Las Ediciones de Estado se visten de otra manera, tienen el mismo apuro, la misma negligencia en las traducciones y en las publicaciones. Un traductor tiene que meditar seriamente esta frase de Mandelstam: “Todas las obras de la literatura mundial, las divido en dos grupos –las que se permiten, y las que se escriben sin permiso”. Por consiguiente: hay traducciones permitidas, del lado de lo intraducible, casi todas, y traducciones no permitidas.

Lo intraducible se cree muy sofisticado, pero está más cerca de Max Nordau de lo que cree. Max Nordau, que a su manera higienista declara a Mallarmé intraducible, si no es por la psiquiatría. Ese Max Nordau que decía: “Si el lector no entiende inmediatamente este encadenamiento de palabras oscuras, que no se detenga a descifrar el enigma. Traduciré más tarde el balbuceo de ese débil de espíritu en la lengua comprensible de los hombres sanos”. Mallarmé era ese débil de espíritu. Meschonnic, en *Pour sortir du postmoderne*, nos habla de la “utilidad pública de hacer compartir una sesión de risa leyendo y releyendo a Max Nordau”.



Emmanuel Hocquard tiene esta fórmula: “Yo no traduzco: escribo mis traducciones”, que pongo al lado de esta cita de Raymond Federman: “Pensando sobre diversos modos de traducir poesía, se me ocurre que una traducción que respecta las reglas de la gramática debe ser –inevitadamente– una falsa traducción del original”. Traducir es una impregnación. Y en la fascinación por lo intraducible, en la glosa por lo intraducible, sobre la imposibilidad de traducir, hay una entrega a la lengua de origen como Paraíso reencontrado. ¿Tal vez lo que Claro llama “el riesgo una mística de la traducción”? En su ensayo sobre lo intraducible avanza esta aproximación: “Sin embargo hay que abordar, de frente o al sesgo, poco importa, aquello que parece resistir a la traducción. Partamos de un hecho incontestable: toda traducción es ante todo un proceso de desequilibrio, antes de convertirse en un ejercicio de destrucción invertida”. No se puede prescindir del cuerpo: “[L]a escritura (y por consiguiente la traducción) es un riesgo que *se le tiende al cuerpo*”, dice.

Se traduce lo que se elige como revuelta a las concepciones de la lengua, como elección del cuerpo. La traducción de Mariano Fiszman a Ghérasim Luca forma un hilo con lo que él mismo escribe: el temblor y balbuceo de Luca toca las perlas de frase de Mariano Fiszman. Néstor Sánchez tradujo Michaux para alimentar su escritura, para alimentar su desacato en el desacato de Michaux. Hago mi registro personal de actos de traducción. La traducción es un desacato al concepto de lo intraducible. Un sujeto que lee solo es un desacato a la enseñanza esclerosada de la literatura. Traduzco a Henri Meschonnic porque revela mi ignorancia de la *Biblia*. Traduzco sus poemas porque me saca de la poesía, del lugar común. Interesa poco si las coincidencias no son totales, con todos los citados me siento del mismo lado del lenguaje, que no es lo mismo que el consenso.

Lo intraducible es la panacea de la virginidad de la lectura, cuando no del horror. Cuando Ricardo San Vicente traduce a Varlam Shalámov señala y comprueba una imposibilidad que anuncia el mismo Shalámov. San Vicente escribe en su epílogo: “De este polo de la maldad humana Shalámov nos dice que no se puede hablar, que no hay que hacerlo, que es imposible recogerlo en papel, que no se debe hacer... Y no obstante, como un etnólogo en tierra de salvajes, él con

Un traductor tendría que ser capaz de darse cuenta si es apto o no para traducir ciertos libros, a ciertos autores. Con cada libro se empieza otra vez. También se puede dejar de traducir a un autor por desacuerdos profundos, es un acto de ética. Para con él y para con uno mismo.

explosiva impavidez lo hace. Es imposible expresar el horror, viene a decir, pero es inevitable intentarlo”. Y San Vicente es el mejor ejemplo que encontré de alguien que no se deja aterrizar por la retórica programada de lo intraducible: “Desde esta perspectiva y en una lengua que, como la nuestra, carece a veces de palabras para dar nombre a la versatilidad del infierno, hemos tratado de trasladar la voz y el mundo del autor”. Usa la palabra *trasladar* para su extraordinaria traducción. Una vez más no importa si la jerarquía filosófica decide ignorar a Shalámov, a esta traducción. Carece de importancia. La traducción de *Relatos de la Kolimá* gana en el tiempo. A lo intraducible le oponemos esta imposibilidad, la de Ricardo San Vicente trasladando a Varlam Shalámov. Le oponemos este acto.

Henri Meschonnic: “No me gusta el verbo ser. Por varias razones, de las cuales algunas son serias y otras, lúdicas. La más seria es esta: ser me parece terriblemente aferrado a su mayúscula inicial, el Ser. Y ahí, pensando en Heidegger, saco mi revólver –metafísico, no hay ni que decirlo. Ahí me digo que rozamos al mayor enemigo de la vida, que es el esencialismo, o el realismo lógico, la esencialización de las abstracciones”.

No sabemos de las dificultades de una traducción hasta que empezamos a hacerla. Creo que ahí hay un punto de ética que no se puede eludir. Un traductor tendría que ser capaz de darse cuenta si es apto o no para traducir ciertos libros, a ciertos autores. Con cada libro se empieza otra vez. También se puede dejar de traducir a un autor por desacuerdos profundos, es un acto de ética. Para con él y para con uno mismo. Ya no se lo puede escuchar, se cruzó del otro lado del lenguaje. Ya no estamos del mismo lado del lenguaje. Y eso tampoco es lo intraducible. Es la decisión de no acompañar a una obra. Lo intraducible se me aparece como el triunfo del ser, la renuncia “al infinito histórico de la frase”, como dice Gérard Dessons. ¶

Entrevista a Ricardo Piglia: Estados de la lengua

Por Julieta Marchant y Verónica Watt

Ricardo Piglia (Adrogué, 1941) posee una larga trayectoria como narrador, crítico literario y profesor. Entre sus publicaciones se destacan las novelas *Respiración artificial* (Pomaire, 1980); *La ciudad ausente* (Anagrama, 1992); *Plata quemada* (Anagrama, 1997); *Blanco nocturno* (Anagrama, 2010); y los ensayos *Formas breves* (Temas Grupo Editorial, 1999) y *El último lector* (Anagrama, 2005).

En ocasión de su nombramiento como Miembro Académico Honorario de la Universidad Adolfo Ibáñez, además de dos conferencias que dictó sobre traducción, visitó nuestro país. Un correo electrónico –que respondió con la amabilidad que lo caracteriza– y la propuesta de una conversación sobre el tema y las escenas de la traducción, nos derivó al hotel en el que se quedó los pocos días que estuvo en Santiago.

RESISTIR AL MONOPOLIO

¿De qué manera concibes la traducción? Siempre rondan las discusiones entre los que abogan por una traducción más literal y los que se suman al concepto de apropiación. ¿Cuál es tu posición frente a ello?

No tengo una posición fija, depende del tipo de texto: a veces es necesario ser literal, porque ya existen otras traducciones, y en ocasiones la capacidad de reelaborar el texto está restringida. No es una discusión que se pueda hacer en general, habría que hacerlo según cada caso o, incluso, según el género del que se trate.

Actualmente presenciamos un gran debate en torno al monopolio de las traducciones españolas. Parece que enfrentamos nuevamente al imperio español, que impone en sus traducciones un lenguaje que ni los españoles hablan, lleno de localismos y modismos barriales.

Por ejemplo, el comienzo de *Herzog*, la novela de Bellow, en una de sus traducciones: “Estaba chalado, pero también un poco majareta”. Este es un caso de un uso excesivo de la centralidad, de lo que los españoles se imaginan que es su propia lengua. No tienen en cuenta la existencia de los usos del español en otros lugares, y muchos de los jóvenes escritores que leen traducciones porque no conocen la lengua del escritor que les interesa, se ven influidos por estas pésimas traducciones. No pésimas porque sean malas, sino porque son demasiado locales.

La traducción está entre la cita y el plagio: escribimos un texto de nuevo, en otra lengua; el texto es el mismo, pero es otro, y el que ha hecho todo el libro, no es el autor. ¿De quién es ese texto? Esa es otra de las preguntas que –desde “Pierre Menard, autor del Quijote”– nos plantea toda traducción.

Pero, ¿hay ocasiones en que resultaría pertinente el uso de localismos?

Mira, yo hice una colección policial a principios de los setenta que fue la primera serie que traduje bien, sin recortar los textos, a los escritores norteamericanos de policiales. Hice todas las traducciones de voz usando los localismos del Río de la Plata, con grandes escritores a cargo, como Rodolfo Walsh, Estela Canto, etcétera. O sea, estoy de acuerdo con las traducciones localistas, pero no con que una localización domine al conjunto de la lengua, como si no hubiera matices en la lengua que se habla en Chile o en el Río de la Plata. Por eso recuperé y valoro la época de las traducciones argentinas de los años cuarenta y de comienzo de los sesenta, esas traducciones grandes, como las de Bianco a Beckett y a Henry James, las de Pezzoni a Nabokov, las de Aurora Bernárdez a Faulkner, que establecieron una especie de lengua literaria que no existía en ningún lugar, una lengua de la traducción que, sin ser “neutra” en el mal sentido de la palabra, se entendía en todos lados. Me parece que ese fue un gran momento de la historia de la traducción en América Latina.

¿Qué opinas de los autores que se involucran en las traducciones que se hacen de sus textos? ¿Tú te involucras?

Considero que es un trabajo del traductor y que yo no puedo interferir. Lo que puedo hacer es aclararle todas las dudas que tenga y decirle, para mí, cuáles son los tonos. Por ejemplo, “mirá, en este momento hay que tratar de que el texto mantenga la velocidad que tiene” o “este personaje está hablando con esta intención”, en fin, trato de darle algún detalle, para que él escuche la música que tiene el texto, que es la clave. Pienso que los grandes traductores son los que escuchan la música del texto –no solo el léxico–, los que logran darle el mismo ritmo del original.

EL TRAZO DEL TRADUCTOR

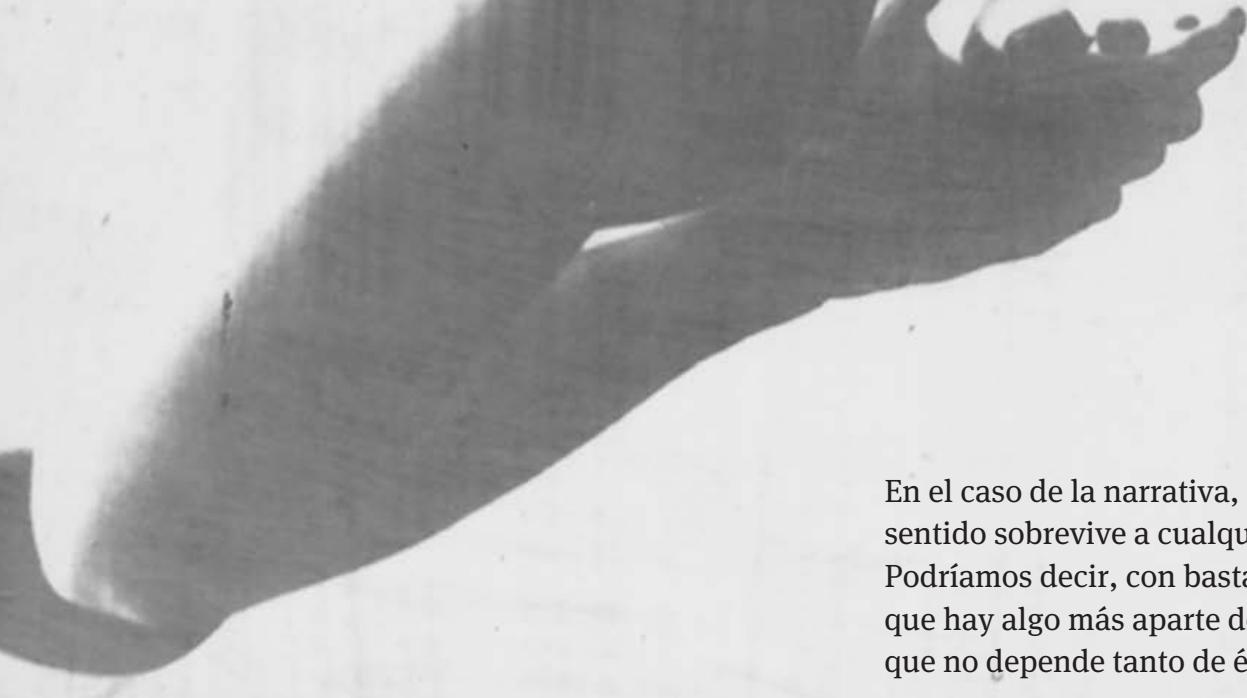
Si bien escritores destacados se han dedicado a la traducción, la figura del traductor parece estar confinada a la invisibilidad. ¿Cómo se relaciona esto con el estatus literario de la traducción?

El traductor es una figura sobre la cual hay que hacer exigencias al mercado literario: que se les pague mejor, que se les encarguen traducciones importantes y se les retribuya en función de la relevancia del texto y no del estándar, porque hoy en día te pagan lo mismo por traducir series idiotas que por traducir a Nabokov.

Borges percibió que el traductor es una figura extraña, porque la traducción está entre la cita y el plagio: escribimos un texto de nuevo, en otra lengua; el texto es el mismo, pero es otro, y el que ha hecho todo el libro, no es el autor. ¿De quién es ese texto? Esa es otra de las preguntas que –desde “Pierre Menard, autor del Quijote”– nos plantea toda traducción. Hay un juego ahí. Por ejemplo, eso sucede en Borges, que ha plagiado muchas cosas, ha puesto en sus cuentos fragmentos de otros, pero los traduce de tal modo que se olvida del autor. Lo pone en su máquina borgiana y le borra completamente el origen. Es una apropiación, en cuanto supone un movimiento en el estilo; le da una marca tan borgiana que, aunque el original no sea de Borges, en castellano lo parece.

¿Qué diferencia percibes entre una traducción de un escritor y una de un traductor?

Hay grandes traductores que no son escritores, como Aurora Bernárdez. Hay traductores muy buenos que no tienen ningún interés en ser escritores, y escritores que hacen traducciones. Lo bueno de una traducción hecha por un escritor es que, si uno conoce su estilo, puede comparar, y la voz del traductor deja de ser tan invisible. Si vos ves a Borges y a Onetti trabajando, uno puede ver el trazo. Es como si un pintor reprodujera el cuadro de otro, y vos decís “bueno, pero ¿dónde está la marca?”. En Borges se ve nítido. Por ejemplo, en un momento de la traducción de *Las palmeras salvajes* hay una historia de alguien que estando preso se escapa, se va en un bote en plena inundación, y en un momento Borges



En el caso de la narrativa, creo que su sentido sobrevive a cualquier traducción. Podríamos decir, con bastante claridad, que hay algo más aparte del lenguaje, que no depende tanto de él.

dice: "Repechó en la ribera fangosa". Eso está en las "Las ruinas circulares", o sea, es un texto de Borges que él mismo le pone a Faulkner. Podría decir que cayó con la canoa, en el barro de la ribera, pero dice *repechó*, y nosotros entendemos lo que quiere decir: como si pegara con el pecho, como un caballo que pega con la canoa, pegó ahí, "la ribera fangosa". Extraordinario. Pero es de él la frase, y no tiene ningún problema en ponérsela a Faulkner.

¿Esas marcas del traductor determinan la influencia que la obra genera en otros escritores?

Habría que empezar a ver qué tipo de tensión se produce en la traducción hecha por un escritor. Por ejemplo, me parece muy importante la traducción que hizo Cortázar de Poe, ya que puso a disposición toda la obra de Poe, pero no es muy buena porque es Cortázar, ¿no? Está también la traducción que mencionamos de *Las palmeras salvajes*, que es absolutamente borgiana, pues Borges usó su estilo para luchar contra el de Faulkner, porque no podía soportar esos párrafos larguísimos. En inglés, al principio, el texto es continuo, y alguien está bajando una escalera, uno no sabe quién es, no se entiende, y Borges quería que se entendiera, entonces lo explica: le pone un punto, de modo que divide la frase. Y esa traducción ha sido muy influyente en escritores como Onetti, que han leído Faulkner así y han encontrado ahí una mezcla estilística que les ha servido muchísimo para resolver problemas que tenían que ver con su propia escritura. Por muchas traducciones que haya de una obra, pareciera ser una labor infinita pues siempre es posible volver a traducir un texto.

¿Cómo interpretarías ese fenómeno?

La gente dice que es porque las traducciones envejecen. Yo creo que es porque lo que uno puede percibir en la traducción es un modelo de estilo implícito: el traductor escribe solo, pero, al mismo tiempo, tiene un horizonte crítico que es el de su época, que le permite ciertas soluciones. En ese sentido, una historia de la traducción es muy importante para hacer una historia del estilo literario. Esto es muy difícil de hacer, porque los traductores fijan más el estilo de cada época que los escritores mismos, que son mucho más individuales e idiosincráticos.

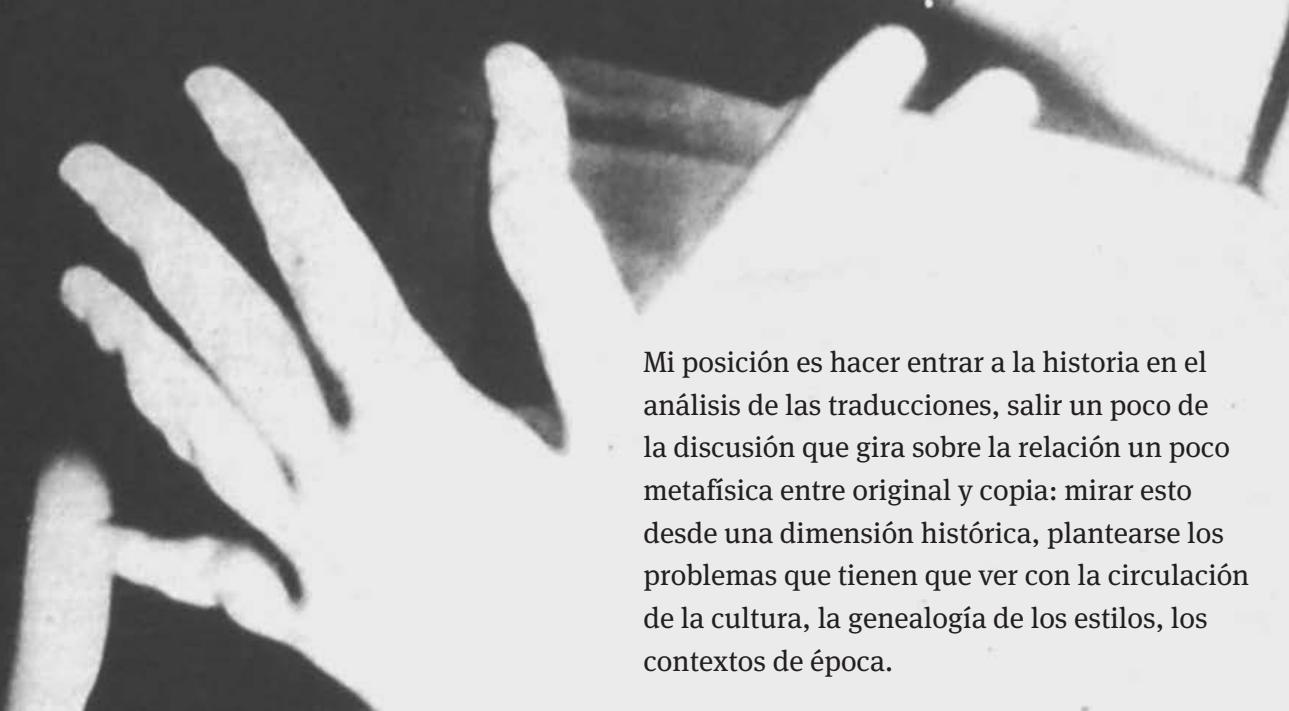
Mi mirada sobre la traducción es más histórica: sería fundamental hacer comparaciones de traducciones, para ver el estado de la cultura en el que se traduce, qué tipos de léxicos se usan, de qué manera se resuelven ciertas cuestiones que tienen que ver con el momento en el que se está traduciendo un texto. Habría que hacer un análisis, por ejemplo, de todas las traducciones de la *Divina Comedia*, desde las primeras hasta ahora, y ver qué es lo que pasa con eso. ¿Cómo se han traducido?, ¿cuáles son las variantes? Esas variantes te van a decir mucho no sobre la obra misma, sino sobre el estado de la lengua en el momento en el que se hicieron esas traducciones.

LO QUE HAY MÁS ALLÁ DEL LENGUAJE

En algunas conferencias te has referido a la pasión de los poetas por la traducción, ¿en qué medida diferenciarías traducciones trabajadas por poetas a traducciones hechas por narradores?

Habitualmente los poetas traducen por la pasión misma que les generan los textos o poemas. Hay una larga tradición de ejemplos parecidos al de Parra, que ha traducido los poemas de Lowell. En el caso de los narradores, es más escasa la experiencia de narradores que se apasionan por un texto y deciden traducirlo. En general, en la narrativa no encontramos la misma actitud que se encuentra en el caso de la poesía. ¿Por qué? Básicamente porque la relación de la traducción con la poesía es una relación casi imposible. En la traducción de poesía los poetas hacen una obra, una operación, que se puede considerar propia. Por ese motivo los poetas suelen incorporar los poemas traducidos en sus propios libros. Sería un ejemplo de un trabajo de traducción que elabora textos.

En el caso de la narrativa, creo que su sentido sobrevive a cualquier traducción. Podríamos decir, con bastante claridad, que hay algo más aparte del lenguaje, que no depende tanto de él.



¿Eso es lo que haría traducible la novela?

Exacto. ¿“Eso” qué?, ¿cómo podemos llamarlo?, ¿narratividad, quizá? No sé. Los sentimientos que se pueden dar en un relato no dependen exclusivamente del lenguaje. Virginia Woolf tiene un texto que se llama “El punto de vista ruso”, donde hace hincapié en que le sorprende que sus amigos consideren que la mejor novela que se ha publicado sea *La guerra y la paz*, cuando todos ellos la leyeron en inglés. Yo tomé eso –que para ella es un detalle– como posibilidad de construir una teoría de la traducción de narrativa que tienda a pensar que las novelas sobreviven a las traducciones. Digo esto porque me parece que habría que pensar sobre cómo podemos establecer una relación entre la novela y la traducción, que esté ligada al origen mismo del género.

Uno de los críticos más serios que conocemos, Curtius, hace notar que la palabra *romance* –que es el nombre que se le da a la novela en general en otras lenguas– deriva de *romanzar*, que significa “traducir el latín a la lengua rural”. Así, en el nombre mismo del género está la posibilidad de ser traducido. Ejemplo de esto es el *Quijote*: la primera novela se constituye sobre la base de la traducción del árabe y, por lo tanto, podríamos decir que hay una relación íntima entre novela y traducción. Es posible afirmar que el *Quijote* es el comienzo de la novela y que *Finnegans Wake* es el límite de ella, porque ya no se puede traducir: está escrita con todas las lenguas; sería algo que estaría fuera del género, en el borde. Y podríamos establecer, en ese sentido, el espacio del género. Esto nos lleva a la pregunta sobre qué es lo que hay más allá del lenguaje cuando uno se interesa por un relato. Es cierto que debemos leer las novelas en la lengua original y que debemos tratar de que las traducciones sean buenas, pero con traducciones pésimas, las novelas siguen persistiendo.

Mi posición es hacer entrar a la historia en el análisis de las traducciones, salir un poco de la discusión que gira sobre la relación un poco metafísica entre original y copia: mirar esto desde una dimensión histórica, plantearse los problemas que tienen que ver con la circulación de la cultura, la genealogía de los estilos, los contextos de época.

ESCENAS DE TRADUCCIÓN

Has dicho en otras ocasiones que hay una deuda pendiente, que la historia de la cultura argentina no puede contarse sin la historia de la traducción.

Creo que en Chile pasa igual, quizás no tan intensamente como en Argentina, pero muchos momentos de la historia argentina están ligados a escenas de traducción. Con escenas de traducción me refiero al estilo que utilicé cuando leí escenas de lectura en *El último lector*: tomé gente que estaba leyendo en la novela y analicé lo que pasaba ahí, o situaciones reales de lectura. Uno podría también hacer una historia de momentos en los cuales hay escenas de traducción.

Un ejemplo es cuando Sarmiento viene a Chile escapando de la barbarie rosista, y escribe en francés: “On ne tue point les idées”. Primero, ¿por qué escribe en francés? Porque el manejo de la lengua era la distancia con los bárbaros, es un gesto de un hombre civilizado. Luego la escena sigue: llegan los bárbaros, no pueden leer la frase, traen a un traductor y están todos los gauchos a caballo esperando. Es extraordinaria la escena. Después Sarmiento la traduce en *Facundo*: “A los hombres se los degüella; a las ideas no”, y eso se convierte en una especie de expresión que en el colegio los chicos aprenden de memoria: “Las ideas no se matan”. Bárbaro. De modo que agarramos una frase que estaba escrita en una lengua y vemos todas las transformaciones que sufre, y notamos la importancia que tiene la traducción en términos de definición de culturas y tensiones. Otro ejemplo muy importante es lo que pasaba con los movimientos de principios de siglo: los socialistas traducían a Nietzsche, los anarquistas a Proudhon, y los marxistas a *El Capital*, como una manera de hacer política. Les pasa lo mismo a los que quieren que se traduzca a Deleuze o a Derrida. O sea, la traducción es una intervención en el espacio propio.

Desde ahí podríamos armar, más que una teoría sobre cómo traducir, un panorama histórico del asunto.

Claro, mi posición es hacer entrar a la historia en el análisis de las traducciones, salir un poco de la discusión que gira sobre la relación metafísica entre original y copia: mirar esto desde una dimensión histórica, plantearse los problemas



que tienen que ver con la circulación de la cultura, la genealogía de los estilos, los contextos de época, hacer congresos y discusiones sobre las traducciones españolas, incorporar esa discusión en los congresos de literatura, porque no puede ser que los españoles nos colonicen ahora desde el barrio Lavapiés de Madrid.

La traducción es una experiencia cultural complejísima que tiene que ver con qué textos se traducen, con el canon que crean esos textos que acceden al mundo de la traducción, sobre todo en países como los nuestros, que son países básicamente traductores. Uno puede entender mejor el funcionamiento de una cultura si se pone a leer qué cosas están pasando en términos de los registros de las traducciones que hay. Esa es para mí una cuestión importante.

Respecto de las escenas de traducción que mencionabas, ¿cómo se desarrollaría el vínculo con escenas de lectura?

Hay una escena de traducción en *Glosa*, una novela de Saer, donde unos muchachos van a la casa de un poeta y él está traduciendo. Es muy linda la escena. Dice “la tejedora teje, la tejedora teje un telar, la tejedora teje en un telar verde”, mientras va traduciendo; al lado del río, con una lámpara, trabaja intensamente. Los jóvenes llegan y se quedan fascinados, porque lo ven escribir. Pero, en realidad, no está escribiendo, está traduciendo, aunque con el mismo movimiento que estaría presente en alguien que escribe. Entonces, es una escena de lectura escrita.

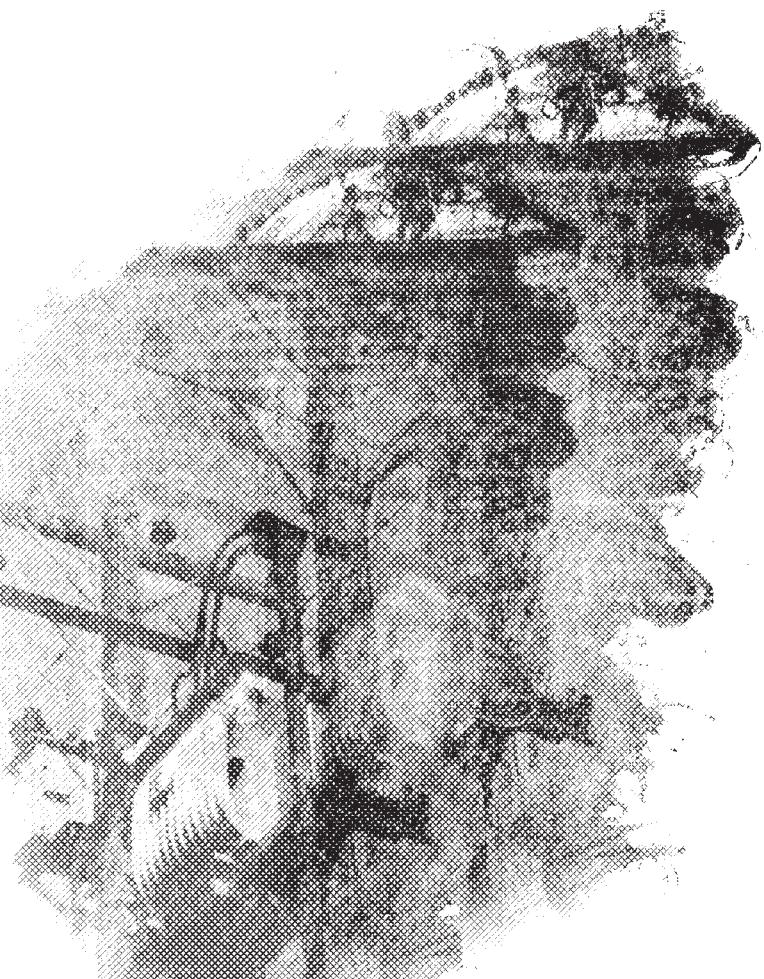
Esa es la otra extraordinaria cualidad que tiene la traducción: uno lee por escrito. El traductor también fija una lectura, no solo una lectura en el sentido del estilo. Considero que los traductores son grandes lectores, los mejores lectores que tengo: me escriben y me ponen una lista de dudas, porque han leído el texto con una lupa, y me dicen: “Pero cómo, si esta puerta estaba abierta en la página tanto, yo te aseguro que se cerró en la página...”, y exigen que se resuelva eso. El traductor es un lector que lee los detalles como ninguno. ¶

El contrato de transporte y el naufragio del sentido: las concepciones lingüístico-trascendentales de W. von Humboldt

Por Andrés Claro

Nada tienen de nuevo estas comprobaciones nihilistas: lo singular es la decisión que de ellas derivó Pierre Menard. Resolvió adelantarse a la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre; acometió una empresa complejísima y de antemano fútil. Dedicó sus escrúpulos y vigilias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente. Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas (...). El método inicial que imaginó era relativamente sencillo (...).
Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible!, dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante (...). Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo –por consiguiente, menos interesante– que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard (...).
“Mi empresa no es difícil, esencialmente”, leo en otro lugar de la carta. “Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo”.

J. L. Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”.



Entre las definiciones utópicas de una traducción literaria, la que sigue no es la más ilusoria: “Traducir”, se lee en el diccionario de Jean Dubois, “consiste en enunciar en otra lengua (o lengua de arriba) lo que ha sido enunciado en la lengua de origen, conservando las equivalencias semánticas y estilísticas”. La exigencia de “equivalencia”, al ser llevada al límite, donde tiende asintóticamente hacia la “identidad”, llevaría a su vez a la fórmula de la traducción absoluta. Esta supondría una correspondencia tan perfecta entre las partes como para que no hubiese rasgo o matiz del original que no se hallase en la nueva versión, tanto en lo que respecta a lo semántico como a lo estilístico, si se juega a mantener esta distinción. La versión sería tan ponderada como para no quitar o añadir nada –ninguna paráfrasis, explicación o variante– lo que, paradójicamente, llevaría a repetir exactamente el texto original. La traducción perfecta sería pues una tarea tautológica, no ajena a las aporías de Pierre Menard, donde se reconoce que incluso si se lograse una identidad verbal absoluta entre dos textos, persistiría una diferencia irreducible dada por el cambio de contexto, el cual activa connotaciones diversas que se añaden o sustraen al sentido.

Es ante estas constataciones de límite e imposibilidad, que muchos –más humildes y menos descabellados que Menard y los legisladores de la traducción absoluta– han pretendido salvar las dificultades proponiendo una tarea algo menos ambiciosa, renunciando a algunas de las pretensiones y promesas, antes que nada, a lo que Dryden llama la “gracia de los movimientos” y Batteaux “la medida y la armonía”. Esto es, en medio de la serie de elementos en juego en una traducción literaria, la reflexión occidental al respecto ha jerarquizado, privilegiando casi unánimemente la conservación del sentido léxico tal como se articula en la prosa –lo que suele llamarse simplemente “el sentido”–, en detrimento del rendimiento de las formas poéticas de significación, sean estas musicales, dependientes de las imágenes o contextuales –a todo lo cual, bajo rúbricas como la “letra”, la “forma” o el “estilo”, no se le suele reconocer un rendimiento semántico. Dejando de lado la pretensión utópica de la traducción absoluta, la tarea se determina entonces por lo que parece ser su exigencia mínima: un contrato semántico que regula la posesión y el traspaso del sentido de una lengua a otra.

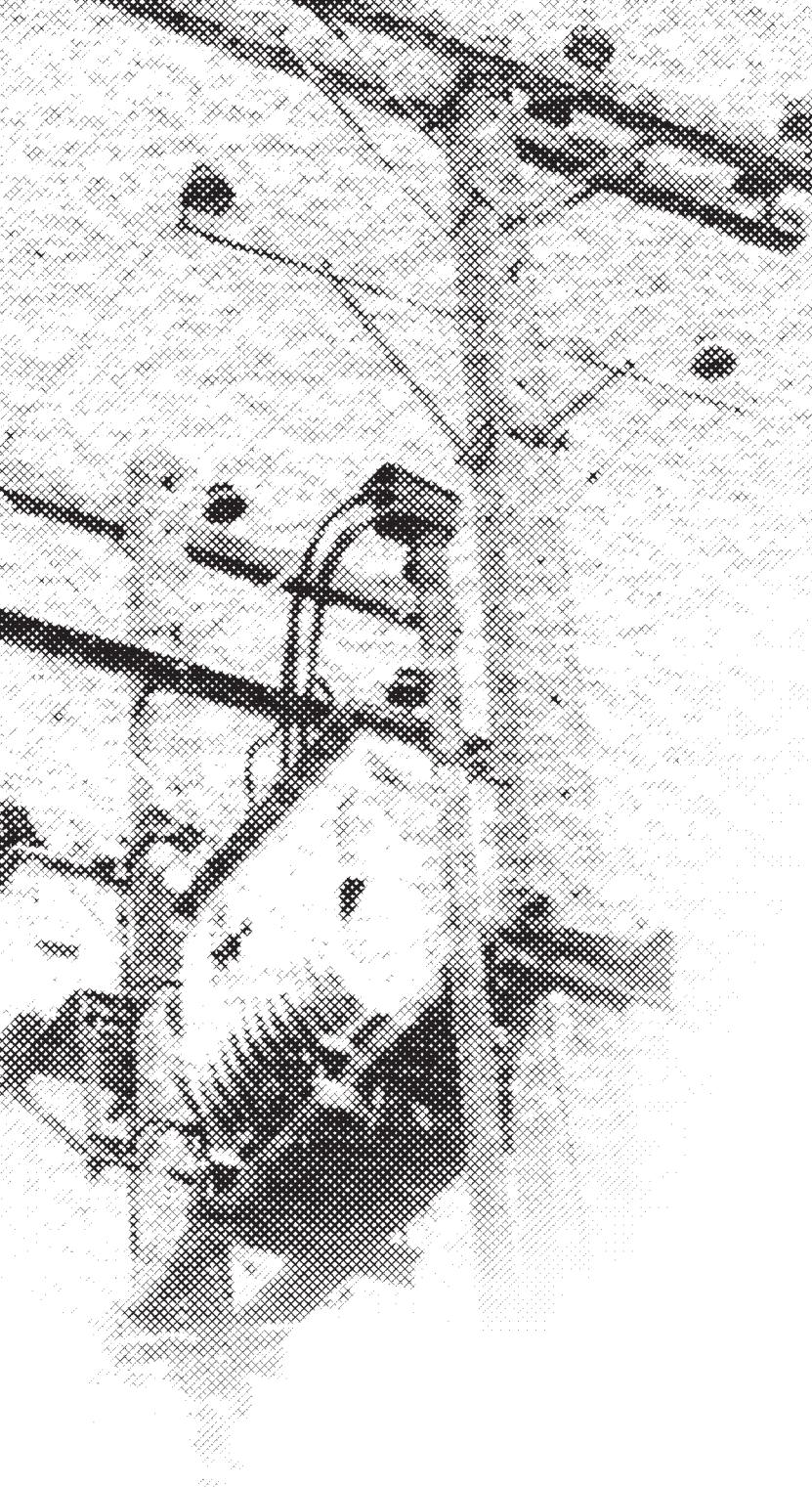
En medio de la serie de elementos en juego en una traducción literaria, la reflexión occidental al respecto ha jerarquizado, privilegiando casi unánimemente la conservación del sentido léxico tal como se articula en la prosa, en detrimento del rendimiento de las formas poéticas de significación.

Esta concepción tradicional y dominante no suele sorprender, ni siquiera hoy; es parte del más amplio sentido común. En realidad, no es solo eso; parece ser la promesa misma inscrita en la palabra *traducción*, la cual, como explica en su fascinación el etimólogo, en las lenguas romances no diría otra cosa: “Transporte”, “traspaso”, “llevar a través”; el *trans-ductor* sería “el que hace pasar a la otra orilla”, de una lengua a otra. Lo mismo se halla en el término alemán, *Übersetzen*, que calca la etimología. Como resume Jakob Grimm (1847): “La tarea de la traducción se puede explicar con la misma palabra que la expresa, si bien cambiando el acento: *uebersetzen* es *üebersetzen* ['traducir' es 'conducir a la otra orilla'], *tradicere navem*. Quien está dispuesto a navegar y pretende tripular una nave y, con velas desplegadas, conducirla a la otra orilla, debe efectivamente desembarcar en un lugar donde hay otro suelo y sopla otro aire” (255).

Dada su inclinación metafórica –dblemente metafórica, en realidad, pues se trata de la metáfora de una metáfora, de la *figuración* de un *traslado*–, no es de extrañar que la “traducción” haya sido imaginada repetidamente como la “navegación” entre dos orillas, puertos, territorios o países. Pero lo decisivo, como se adelantaba, es que, cualquiera sean las vicisitudes del viaje, se ha supuesto casi unánimemente que el recado o la carga que se lleva, lo que en el contrato de transporte tendría que ser asegurado, es el “sentido”. Ya Pierre Daniel Huet (1661), al comparar la traducción con una barca sorprendida por la tempestad, recomienda que ante la amenaza de naufragio se arroje al mar primero lo menos valioso: la elegancia, los ritmos, los colores y las florecillas, en síntesis, todo cuanto sirve “solo al placer”; luego, de ser necesario, el capitán deberá desprenderse de mercancías de mayor valor –la naturalidad y la claridad, por ejemplo–, conservando finalmente solo aquello que es indispensable para sustentar la vida, a saber, los pensamientos, las ideas, sentido que debe ser salvado “a toda costa”.

Se comprenderá que esta metáfora básica o concepción corriente y dominante de la traducción, un contrato o exigencia mínima que se figura al traductor en deuda semántica, supone entre otras cosas: 1) que es posible acotar y poseer el sentido de un texto original; 2) que este sentido corresponde a una carga invariable capaz de amoldarse a nuevos recipientes, es decir, que es independiente de la forma que lo contiene; 3) que este sentido puede circular, se deja transportar de una lengua a otra, trasvasijar de un receptor a otro; 4) que el traducir corresponde al vehículo, transporte, pasaje o comercio de este sentido; 5) que hay un mar, esto es, un medio continuo de paso a través del cual la integridad semántica puede ser conducida de la orilla de una lengua a la de otra. Si se prefiere reformular estas implicaciones del imaginario metafórico en una consideración conceptual, a su vez, la pretensión y exigencia de trasladar el sentido de una lengua a otra remiten al horizonte de una semántica general, al ámbito de los problemas epistemológicos, y más ampliamente filosóficos, de las relaciones entre lenguaje, pensamiento y representación del mundo. Entonces, esta posición tradicional y optimista, aparece sustentada en al menos dos supuestos decisivos y relacionados. En primer lugar, en la unidad del pensamiento humano, lo que implica la universalidad de las ideas y de la experiencia objetiva del mundo más allá de las lenguas particulares, convicción de la retórica y poética clásicas que deviene baluarte del ideal ilustrado. En segundo lugar, en estrecha relación con lo anterior, se supone la trascendencia del sentido al lenguaje, sea en tanto idealidad u objetividad, lo que implica la separabilidad de significado y significante, de contenido y forma, de objeto y percepción. Así, el traductor transportaría el sentido de una orilla a otra dejando atrás solo su envoltorio externo, el recipiente sensible (el significante paradójicamente insignificante).

La puesta en cuestión de estos supuestos fundamentales –un cuestionamiento que se ha intensificado hasta adquirir cierto protagonismo en las ciencias del lenguaje y la filosofía contemporáneas– comenzó a tomar fuerza decisiva a partir de una serie de concepciones sobre los vínculos entre pensamiento, lenguaje y representación del mundo que a la vez derivan y corrigen el trascendentalismo de la revolución crítica kantiana. Desde ya, en las intuiciones lingüísticas



Al concebir el lenguaje como un principio activo que impone su síntesis para la captación de los fenómenos, la forma lingüística y el contenido objetivo de la experiencia aparecen condicionados. Es decir, la forma lingüística no podría separarse de los contenidos del pensar.

Al concebir el lenguaje como un principio activo que impone su síntesis para la captación de los fenómenos, la forma lingüística y el contenido objetivo de la experiencia aparecen condicionados. Es decir, la forma lingüística no podría separarse de los contenidos del pensar; no habrían ideas claras y distintas susceptibles de ser contempladas por una mirada interior muda. No solo el pensamiento, sino toda la síntesis de la experiencia de sí mismo y del mundo estaría mediada y determinada por el lenguaje, forma de representación de lo subjetivo y lo objetivo. El lenguaje es la capacidad de síntesis humana que permite forjar toda su cosmovisión: “La producción del lenguaje constituye una necesidad interna de la humanidad... y es indispensable para el desarrollo de sus capacidades espirituales y para acceder a una concepción del mundo”, concluye Humboldt (*Sobre la diversidad* 32).

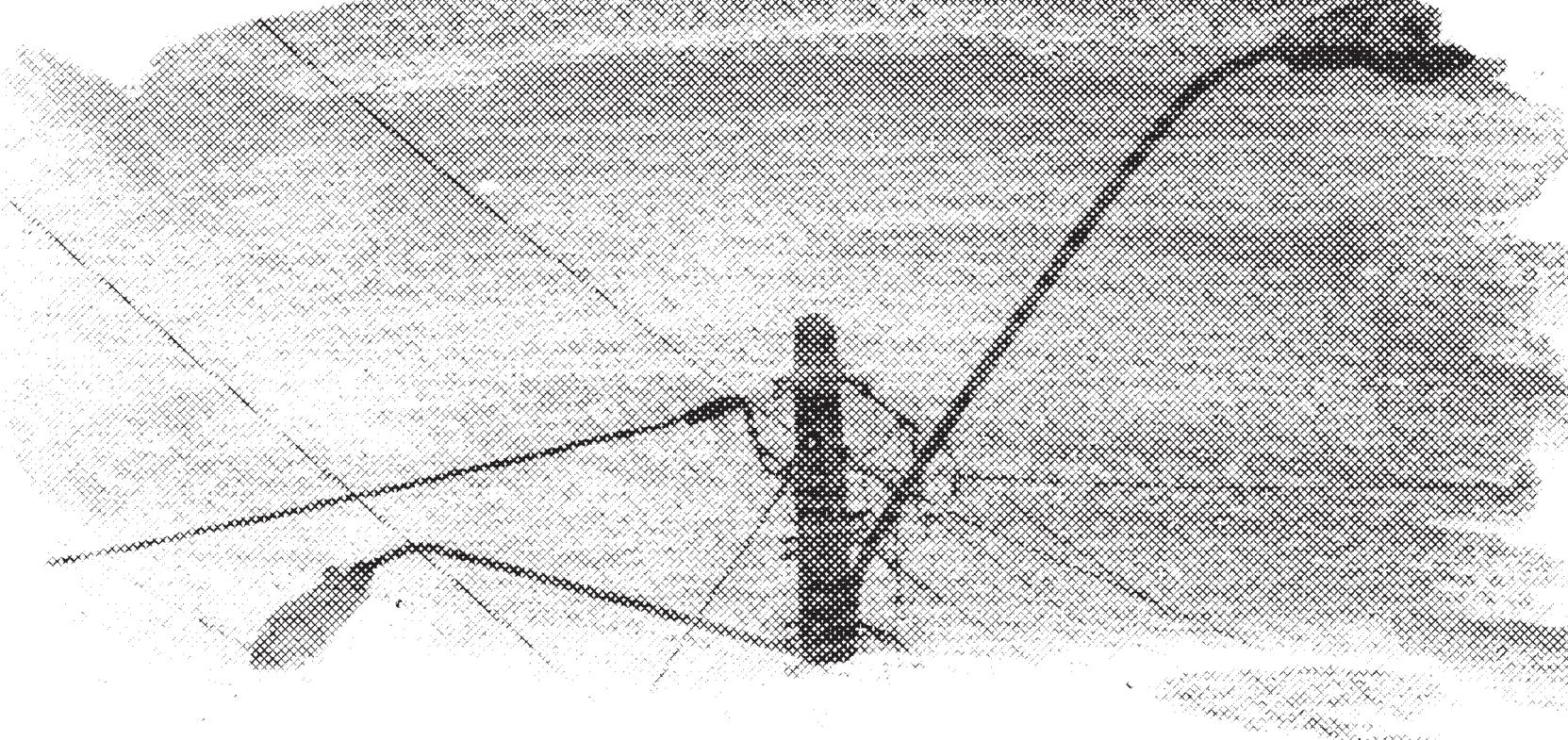
Ahora bien, al aceptar que el contenido de la experiencia está indisolublemente vinculado y condicionado a las formas del lenguaje, el contrato semántico del traductor solo podría cumplirse a cabalidad a condición de que las formas de las lenguas fuesen universales, de que existiesen al menos formas profundas y compartidas (como lo quiere hoy Chomsky) tras la diversidad de las lenguas históricas, lo que permitiría un mismo sentido.

Pero este no sería el caso. Y es que, de acuerdo a una segunda concepción fundamental de Humboldt para la evaluación de este transporte semántico: “El pensar no depende meramente del lenguaje en general, sino, hasta cierto grado, también de cada lengua determinada y singular... Una parte muy significativa del contenido de cada lengua depende de ella tan indudablemente que la expresión lingüística no puede ya continuar siendo indiferente para el contenido” (*Escritos* 16).

No solo se desautoriza el mundo como objetividad en sí, sino también el universalismo de la experiencia. No se supone que toda lengua tenga una misma forma profunda sustentada en la supuesta gramática de la razón (o de la razón como lenguaje), lo que permitiría la universalidad de las categorías del pensamiento y, con ello, de la experiencia y los conceptos, sino que cada lengua estaría limitada a la formación de ciertas ideas. Finalmente, si cada lengua tiene una “forma

de Hamann. Pero sobre todo en las reflexiones de Wilhelm von Humboldt, quien desplaza la perspectiva trascendental kantiana desde la subjetividad al lenguaje, situando ya no a la universalidad de las formas de la razón, sino a la particularidad de las formas de la lengua como clave de la síntesis de la experiencia, lo que deja como corolario un argumento implacable contra la pretensión de transportar un sentido estable de una lengua a otra.

La primera concepción decisiva aquí es la inseparabilidad de pensamiento y lenguaje. Ya Hamann había lanzado: “La razón es lenguaje, *logos*, este es el último tuétano del hueso que no dejo de roer y que me corroerá hasta morir” (ctd. en Berlin 158). Humboldt, en un tono algo más solemne, sentencia: “El lenguaje es el órgano que forma la idea... Por eso actividad intelectual y lenguaje son uno e indivisibles” (*Sobre la diversidad* 74). “El lenguaje no actúa como partiendo de los objetos ya plenamente percibidos. Pues sin el lenguaje no habría ante la mente objetos (como tales). El hombre vive con los objetos tal como el lenguaje se los trae” (*Werke* 434).



interna” y “carácter” propios, produciendo un corte y síntesis particular de lo fenoménico, conforma una visión de mundo distinta e incommensurable con las demás. Humboldt resume el argumento: “He llamado la atención sobre el hecho de que la diversidad de lenguas excede una simple diversidad de signos, que las palabras y la sintaxis determinan al mismo tiempo los conceptos, y que, considerados en su contexto y su impacto en el conocimiento y la sensación, la diversidad de lenguas son de hecho diversas visiones de mundo [Weltansichten]” (*Escritos* 131).

Las consecuencias de esta disparidad entre las lenguas a distintos niveles para la exigencia y pretensión del traslado del sentido ya habrán saltado a la vista. Lo cierto es que todo el estudio humboldtiano acerca de la diversidad lingüística lleva a poner a la concepción tradicional de la traducción, o a su imposibilidad mejor dicho, en el centro de la reflexión sobre el lenguaje (inversamente, se puede conjeturar que los quince años que trabaja Humboldt en su versión del *Agamenón* de Esquilo habrían sido decisivos para forjar su concepción general de las particularidades y diferencias lingüísticas). La conclusión es implacable: “Toda traducción me parece simplemente un intento por realizar lo imposible”, escribe a A. W. Schlegel (ctd. en Barnstone 42). Y es que la incommensurabilidad entre las diversas lenguas y la experiencia semántica a la que dan pie impediría toda especularidad o equivalencia. Las diversidades a todos los niveles –en el sistema léxico (afectando las redes de significación, la sinonimia y connotación de las palabras), en el sistema gramatical (afectando los modos de presentación de los eventos, incluida la concepción del tiempo), en el sistema fonético y articulatorio (afectando las relaciones entre sonido y sentido), en el sistema textual (en que se forja y asienta una visión de mundo peculiar)– harían que el traspaso de un sentido estable, aun limitándose a su aspecto puramente conceptual, sea imposible.

El fracaso sería evidente en lo que respecta a la literatura y la poesía. “Es imposible sentir plenamente a un poeta extranjero”, sentencia Humboldt (“Essais” 29). Pero aun si uno se limitase a lo prosístico, si se suscribiese solo a la exigencia o contrato mínimo de traducción que se ha discernido, la tarea no podría ser exitosa. He aquí a Humboldt, explicando

su intento desesperado por traducir la filosofía kantiana a los franceses, en “Carta a Schiller” (1798), hace notar: “La conferencia duró cinco horas... Se me acusará incluso de haber afrancesado [*französirt*] ingenuamente a Kant... Entenderse propiamente hablando es imposible, y ello por una razón muy simple: no tienen la menor idea, el menor sentido de lo que está fuera de las apariencias; la voluntad pura, el bien verdadero, el yo, la conciencia pura de sí, todo esto es para ellos completamente incomprensible. *Cuando se sirven de las mismas palabras, les dan siempre otro sentido. Su razón no es la nuestra, su espacio no es nuestro espacio, su imaginación no es nuestra imaginación*” (27) –el énfasis es mío.

Si los conceptos de “razón”, “espacio” e “imaginación” de los hablantes de una lengua no son los de los hablantes de otra, lo cierto es que los argumentos kantianos encuentran no solo una resistencia a ser comprendidos entre los franceses (por entonces más preocupados de las consecuencias de otra revolución que de la copernicana), sino una oposición directa en las constataciones de Humboldt, quien rompe aquí con la universalidad de la experiencia que daría la razón. De hecho, incluso si, dejando de lado todo lo “fuera de las apariencias”, uno se limita a los términos más aparentemente ostensivos de la lengua, la tarea no sería más exitosa; cerrando el foco, Humboldt advierte: “Incluso en el caso de objetos puramente sensibles, los términos empleados por lenguas diferentes están lejos de ser verdaderos sinónimos, y... al proferir ιππος, equus o caballo, no se dice exactamente la misma cosa. Se sigue *a fortiori* lo mismo para el caso de los objetos no sensibles” (ctd. en Berman 244).

En último término, entonces, si volvemos a embarcarnos en la metáfora náutica, habría que reconocer que lo que se desprende de este argumento construido al alero de las concepciones de Humboldt es que no podría haber transporte de sentido estable entre dos orillas, ni siquiera navegación, en realidad. Y es que no habría un medio homogéneo para llevar a cabo el comercio semántico. Las lenguas serían discontinuas unas de otras: no se unirían ni diacrónicamente, apelando a raíces primitivas que determinen la significación estable de sus términos, ni sincrónicamente, a través de la universalidad de la representación. De una lengua a otra, o de una familia de lenguas a otra, no habría intermediarios ni

Ya no se trata de la imposibilidad empírica de llevar a cabo el traslado semántico, donde, a pesar de todas las dificultades, de la desmesura e infinitud de la tarea, aun se podría intentar traspasar una parte del sentido, la que resistiese a las vicisitudes del viaje entre las lenguas. La imposibilidad aparece aquí como necesaria, *a priori*; no permite siquiera salir de puerto.

formas de transición. Ya no se trata de la imposibilidad empírica de llevar a cabo el traslado semántico, donde, a pesar de todas las dificultades, de la desmesura e infinitud de la tarea, aun se podría intentar traspasar una parte del sentido, la que resistiese a las vicisitudes del viaje entre las lenguas. La imposibilidad aparece aquí como necesaria, *a priori*; no permite siquiera salir de puerto. Humboldt advierte que: “Todas las tentativas de colocar en el centro de las diversas lenguas singulares unos signos universales para los ojos y los oídos son simplemente métodos abreviados de traducción y *sería una necia ilusión figurarse que con ellos salimos fuera, no digo que de toda lengua, pero ni siquiera del círculo restringido y determinado de la nuestra*” (*Escritos* 16) –el énfasis es mío. Desde las orillas de las lenguas los comerciantes de sentido no podrían mirarse sino con la triste convicción del abismo insalvable que los separa.

¿Quiere esto decir que el traductor literario estaría condenado a la frustración y melancolía ante la imposibilidad? Claro que no. Solo quiere decir que la tarea literaria que se ha realizado históricamente es algo muy distinto a este simple transporte de sentido estable que la reflexión tradicional insiste en encomendarle al traductor. Pues si la traducción poética comienza reconociendo ciertos límites infranqueables –desde ya, la renuncia *a priori* a la posesión y el traspaso del sentido pleno, único de lo que se ha dado cuenta aquí–, se determina positivamente ya como una acogida a las formas de significar de la obra extranjera, acogida cuyos efectos estilísticos y semánticos en la lengua propia son a menudo inanticipables. Y si esta acogida se diacroniza como un despliegue de la significación pendiente en las obras del pasado al ser reinscritas en un nuevo tiempo, el doble movimiento de hospitalidad poética que se discierne –en el espacio y en el tiempo– va forjando un lenguaje del parentesco ya no como la identidad y universalidad de una gramática de la razón, sino como el desplazamiento y contagio activo entre las formas de decir de las diversas lenguas particulares.

Pero esa es otra historia, claro está. No la historia de la reflexión prescriptiva y teórica sobre la traducción, sino aquella que enseñan los testimonios y resultados de los grandes traductores literarios de todos los tiempos¹. ¶

¹ Para esta otra historia y concepción de la traducción, donde, más allá de la renuncia a la apropiación y transporte de un sentido estable, se discierne una hospitalidad a las formas de significación poética, un despliegue de la significación del pasado y, por último, la construcción de un lenguaje del parentesco como contaminación creciente y nunca acabada entre los comportamientos de las lenguas históricas, me permito remitir a mí “*Broken Vessels: Philosophical Implications of Poetic Translation (the limits, hospitality, afterlife and Marranism of languages)*”. *The New Centennial Review* 9.3 (2009): 95-136. Y más ampliamente, a la obra de próxima aparición: *Las vasijas quebradas: cuatro variaciones sobre la ‘tarea del traductor’* (Ediciones Universidad Diego Portales), de la cual ha sido extraído este capítulo ahora publicado en una versión breve.

Bibliografía

- Barnstone, W. *The Poetics of Translation*. New Haven: Yale University Press, 1993. Impreso.
- Berlin, I. *El mago del norte*. Madrid: Tecnos, 1977. Impreso.
- Berman, A. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. París: Gallimard, 1984. Impreso.
- Borges, J. L. “Pierre Menard, autor del Quijote”. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1989. Vol. 1. 444-450. Impreso.
- Dubois, J. et al. *Dictionnaire de linguistique*. París: Larousse, 1973. Impreso.
- Grimm, J. “La pedantería de la lengua alemana”. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Ed. M. A. Vega. Madrid: Cátedra, 1991. Impreso.
- Humboldt, W. von. “Carta a Schiller”. *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*. París: Seuil, 2000. Impreso.
- *Escritos sobre lenguaje*. Barcelona: Península, 1991. Impreso.
- “Essais esthétiques sur Herman et Dorothee de Goethe”. *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*. París: Seuil, 2000. Impreso.
- *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano*. Barcelona: Anthropos, 1990. Impreso.
- *Werke in fünf Banden*. Vol III. Darmstadt: Edition Flitner-Giel, 1963. Impreso.

T R A D U C C I Ó N

Pasha Malla:

“La película que hicimos sobre papás”

(The film we made about dads)

Por Andrea Pelegrí Kristić

* “The film we made about dads” de *The Withdrawal Method* © 2008 Pasha Malla. Permission granted by the Publisher, House of Anansi Press (www.anansi.ca).

Pasha Malla (St. John's, Terranova, 1978) es un escritor canadiense, criado en London, Ontario. Realizó sus estudios de Magíster en Inglés y Escritura Creativa en la Universidad de Concordia. Ha publicado sus cuentos en importantes revistas literarias norteamericanas como *McSweeney's*, *Nerve*, *Esquire*, *Salon* y *The Walrus*, y colabora regularmente en *The Globe and Mail*. En 2008 publicó su primer libro de poemas, *All our grandfathers are ghosts* (Snare Books) y durante el 2011 pretende lanzar su primera novela en Anansi.

“The film we made about dads” forma parte de su primer libro de cuentos, *The Withdrawal Method* (Anansi, 2008), el cual recibió los premios literarios Danuta Gleed y Trillium, además de varias nominaciones a otros galardones. En sus cuentos, Malla relata momentos cotidianos, aparentemente banales y simples, centrándose en los pequeños dramas de sus personajes, siempre con humor e ironía. Esta es la primera traducción al español que se ha hecho del autor.



The film we made about dads

In the first scene of the film we made about dads, we caught them as children, well before they became dads themselves, when their own dads were full-on capital-D Dads-with-moustaches who had been in the war. We got some great shots of the dads at age eight swinging from the monkey bars in the schoolyard playground. Afterwards, we interviewed them about their goals. The answers: astronaut, fireman, psychiatrist, florist, psycho killer, Oscar Robertson. We asked them, “Describe your dad in one word”. The unanimous response was: “Mean”.

Next we found the dads at sixteen, getting hand jobs on the couch. The cameras were rolling. The dads were oblivious and said nothing, just rolled over on top of their lovers and, fully clothed, humped away until something damp oozed through their jeans. “Can you edit that so I look better?” wondered the dads, wiping themselves down in the bathroom. We smiled, keeping our distance, and told them we’d see what we could do.

In college the dads grew beards. They bought cars and one night tried acid. We had run out of funding and couldn’t shoot. “Remember this”, we encouraged the dads, who were giggling at the rain.

A few years later, we received a grant and resumed filming. By then the dads were done college and had found wives to marry. At the altars, the dads said “I do”, and the wives said, “I do”, and the dads kissed their new wives and the wives kissed back and then they ran out of the church while people threw rice at them and cheered. The dads and their wives went to Niagara Falls, where they stared silently into all that water and thought, Hmm, and later fell asleep with their shoes on. “Maybe edit in some love”, we told the post-production crew. “Okay”, they said.

The dads and wives bought houses. The wives taught grade school and brought home children’s drawings that they pinned to their fridges with magnetic fruit. The wives looked at the drawings and said “Aw”, in a pointed way. The dads were stuck in middle management; they built workshops in their garages. “That’s my workshop in there”, they told the wives. “That’s my space”. We went out into the garages

and panned over the workshops, over the workbenches in the workshops, and the tools that would rarely get used. “This is golden stuff”, we said to one another. We were making a film about dads.

There were moments we didn’t get. The dads told us about nights of laughter with their wives; they told us about moments of tenderness, shared joy, or sorrows, a walk in the park and ducks. But the cinematographers’ union allowed us a cameraman only for a certain number of hours. We would show up in the morning and the dads would say, “You should have seen us last night”, but we could only shrug and say, “Sorry”.

Then the wives got pregnant. The dads inseminated the wives with their sperm, which shot out of a dad’s penis and into the corresponding wife’s vagina, etc., and nine months later a baby plopped out like a prize. We had to find some stock footage for the delivery, because the doctors wouldn’t let the crew into the delivery room. The result was a beautiful montage with flowers blooming and shots of the universe and the emergence into the world of living things, hippos and such, all set to a specially commissioned soundtrack of synthesized brass and drum machine. At the hospital, the dads stood in the hallway with unlit cigars wagging from their mouths, talking to anyone who would listen. “My wife is having a baby!” they hollered, thrusting a cigar in whoever’s direction. The person, usually no one the dads knew, would decline the cigar and back away nervously, as if from a bear.

When the dads saw the babies, shrivelled and purple in their wives’ arms, they declared, “That’s the most beautiful thing I’ve ever seen in my life”, and then cupped the babies’ skulls in their hands as though they were testing fruit. The babies cooed and gurgled and so did the dads; it was unclear who was imitating whom.

Two years later there was a plan for another baby, and the process repeated itself: the sperm, the vagina, the cigars, the unintelligible exchange of sounds. We used different stock footage this time, crosscut with scenes of the first child, confused and alone in a field of lavender (this we staged using a blue screen).

Now, with two kids, the dads were really cooking. Along with the children, they had gas barbecues, station wagons, digital cable. They were no longer stuck in middle management; they were somewhere better. The kids got older, and the dads coached their soccer teams. The dads drank beer on Sunday afternoons and watched football. But the dads might add something incongruous. "I also have season's tickets to the opera", they might say. Or: "It's fine if one of the kids turns out gay". These things, we decided, would best be snipped right out of the film.

When it was time for the children to move away from home, the dads were strong. The wives wept in the driveways as the children pulled away in cars with couches strapped to the roofs, and the dads held the wives and stroke their hair. It would later be easy for us to erase the tears that ran down the dads' faces. We have computer programs for that sort of business.

Then the dads became granddads. Their sons were now dads. In minivans the sons brought grandchildren, and the dads crouched in front of the babies among them and produced noises as they had at babies they themselves had once sired. For older grandchildren small change was produced from unlikely places, behind the grandchildren's ears or the couch, and then displayed magically. "Grandpa!" the grandchildren said. When it was time to go, the dads hugged their sons and their grandchildren and marvelled in the driveway that the boys among them, although they had their shoes on the wrong feet, would one day also, somehow, be dads.

After some time, it became difficult for the dads to sit down, nearly impossible to urinate. The dads' pee came in a dribble. There was some putting off and some more putting off, but at the wives' insistence a medical examination confirmed it: the dads had very advance-stage cancer of the prostate. There was no hope, the cancer was everywhere, they would be dead in six months, said the doctors, with their hands on the dads' shoulders and a look of caring in their eyes. We scored this segment of the film with a single cello sawing away, sad and lonely. Back at home, we took long, long takes of the dads standing at the window, watching cars pass by on the street. The wives hovered nearby and drank sherry.

When the dads died, no one knew quite what to say. At the funerals, former co-workers made speeches about dedication that left everyone feeling empty. This we recognized would be impossible to convey in our film, unless we resorted to voice-over. But we shot what we could: the mourners and flowers and the open coffins with the dads lying inside, silent and still. People walked by, peering in, some of them sniffling back tears. "It was time", declared the wives, sensibly. They left and went back home to stand in the parlours of their houses, where they nibbled triangular sandwiches and accepted the condolences of family and strangers with polite nods, whispering, "Thank you, thank you. Thank you everyone".

When it was all over, when the wives were left alone in their houses, when even their children had driven away in minivans, we rushed back to the studio to put together a rough cut of our film about dads. We had spent years making a film about dads, and now the dads were gone, and our financial backers had expectations. Our crew had been there for all the critical moments: we had captured everything in the dads' lives, from the formative years to the golden, deformative years. Now it was time to make some art. And there were reels and reels of film piled around us in the studio, but we just sat there, looking around –at the computers, at the rushes, at one another– not quite knowing where to begin.

La película que hicimos sobre papás



En la primera escena de la película que hicimos sobre papás, los grabamos cuando niños, mucho antes de que fueran papás, cuando sus papás eran papás-con-bigotes, con P mayúscula, que habían estado en la guerra. Logramos unas tomas buenísimas de los papás a los ocho años balanceándose en las barras del patio del colegio. Después los entrevistamos sobre sus metas. Las respuestas: astronauta, bombero, psiquiatra, florista, psicópata, Oscar Robertson. Les dijimos “describe a tu papá en una palabra”. La respuesta unánime fue: “Malo”.

Luego encontramos a los papás a los dieciséis, con alguien corriendoles la paja en el sillón. Las cámaras grababan. Los papás estaban en otra, sin decir nada; se montaron sobre sus pololas, completamente vestidos, y las puntearon hasta que algo húmedo brotó de sus jeans. “¿Pueden editar eso para quedar mejor?”, preguntaron los papás, limpiándose en el baño. Sonreímos, manteniendo la distancia, y les dijimos que veríamos qué se podía hacer.

En la universidad los papás se dejaron crecer la barba. Compraron autos y, una noche, probaron ácido. Nos habíamos quedado sin financiamiento y no podíamos grabar. “Acuérdense de esto”, alentamos a los papás, mientras se reían de la lluvia.

Unos años después obtuvimos una subvención y reanudamos la filmación. Para entonces los papás habían terminado la universidad y encontrado esposas para casarse. En el altar los papás dijeron “acepto”, y las esposas dijeron “acepto”, y los papás besaron a sus nuevas esposas y las esposas los besaron de vuelta y salieron corriendo de la iglesia, mientras la gente les tiraba arroz y aplaudía. Los papás y sus esposas fueron a las cataratas del Niágara, donde miraron fijamente, en silencio, toda esa agua y pensaron “mmm”, y después se quedaron dormidos con los zapatos puestos. “Quizá métele amor en la edición”, le dijimos al equipo de posproducción. “OK”, dijeron.

Los papás y las esposas se compraron casas. Las esposas enseñaban en la básica y se llevaban a la casa los dibujos de los niños y los sujetaban con imanes de fruta a sus refrigeradores. Las esposas miraban los dibujos y decían “ay” de

manera deliberada. Los papás estaban pegados en mandos medios; construyeron talleres en sus garajes. “Ese es mi taller”, le dijeron a las esposas. “Ese es mi espacio”. Fuimos a los garajes e hicimos un paneo de los talleres, de los mesones y de las herramientas que rara vez serían usadas. “Esto vale oro”, nos dijimos entre nosotros. Estábamos haciendo una película sobre papás.

Hubo momentos que no captamos. Los papás nos contaron de noches de risa con sus esposas; nos hablaron de momentos de ternura, de alegría compartida o penas, de un paseo en el parque y patos. Pero el sindicato de trabajadores de cine solo nos permitía tener a un camarógrafo por una cierta cantidad de horas. Cuando nos aparecíamos en las mañanas, los papás decían, “nos deberían haber visto anoche”, pero solo podíamos encogernos de hombros y decir “perdón”.

Después las esposas quedaron embarazadas. Los papás inseminaron a las esposas con su esperma, que saltó de un pene de un papá y entró a la vagina correspondiente de una esposa, etc., y nueve meses después ¡plaf!, salió una guagua como premio. Tuvimos que encontrar imágenes de archivo para el parto, porque los doctores no dejaron entrar al equipo a la sala. El resultado fue un hermoso montaje con plantas floreciendo y tomas del universo y la aparición en el mundo de los seres vivos, como hipopótamos y esas cosas, todo acompañado de una banda sonora compuesta de bronces sintetizados y máquinas de percusión. En el hospital, los papás esperaron en el pasillo con puros apagados moviéndose en sus bocas, hablándole a cualquiera que quisiera escuchar. Gritaron “¡mi esposa está pariendo!”, ofreciendo puros a cualquiera que pasara. La persona, generalmente nadie a quien los papás conocieran, rechazaba el puro y retrocedía nerviosamente, como si se tratara de un oso.

Cuando los papás vieron a las guaguas, arrugadas y púrpuras, en los brazos de sus esposas, declararon: “Es la cosa más hermosa que he visto en toda mi vida”, y luego recibieron en sus manos ahuecadas los cráneos de las guaguas, como si estuvieran probando fruta. Las guaguas arrullaron y balbucearon, al igual que los papás; no era muy claro quién imitaba a quién.



Dos años después hubo un plan para otra guagua, y el proceso se repitió: el esperma, la vagina, los puros, el intercambio ininteligible de sonidos. Esta vez usamos otras imágenes de archivo, intercalándolas con escenas del primer hijo, confuso y solitario en un campo de lavandas (esto lo montamos usando una pantalla azul).

Ahora, con dos hijos, todo iba de perilla para los papás. Junto con los hijos vinieron las parrillas a gas, las station wagon, el cable digital. Ya no estaban atascados en mandos medios; estaban en algo mejor. Los hijos crecieron, y los papás entrenaron sus equipos de fútbol. Los papás tomaban cerveza los domingos en la tarde y veían fútbol americano. Aunque los papás dijeron cosas fuera de lugar. “También compré abonos para la ópera”, dijeron. O “no importa si uno de los niños sale gay”. Decidimos que esas cosas eran mejor cortarlas de la película.

Cuando llegó el momento de que los hijos partieran, los papás fueron fuertes. Las esposas lloraban en los estacionamientos mientras los hijos se alejaban en autos con sillones amarrados en la parrilla, y los papás abrazaban a las esposas y acariciaban sus cabellos. Sería fácil para nosotros borrar más tarde las lágrimas que corrían en los rostros de los papás. Tenemos software para esas cosas.

Luego los papás se volvieron tatas. Ahora sus hijos eran papás. En camionetas, los hijos traían nietos, y los papás se acuclillaban frente a las guaguas que los rodeaban y producían ruidos como los que hacían con las guaguas que alguna vez ellos mismos engendraron. Para los nietos más grandes, los tatas sacaban monedas de lugares insólitos, detrás de las orejas de los nietos o del sillón, que aparecían como por arte de magia. “¡Tata!”, decían los nietos. Cuando era hora de irse, los papás abrazaban a sus hijos y a sus nietos, y en el estacionamiento se maravillaban pensando en que esos niños, aunque tuvieran los zapatos puestos al revés, serían algún día, de alguna manera, papás.

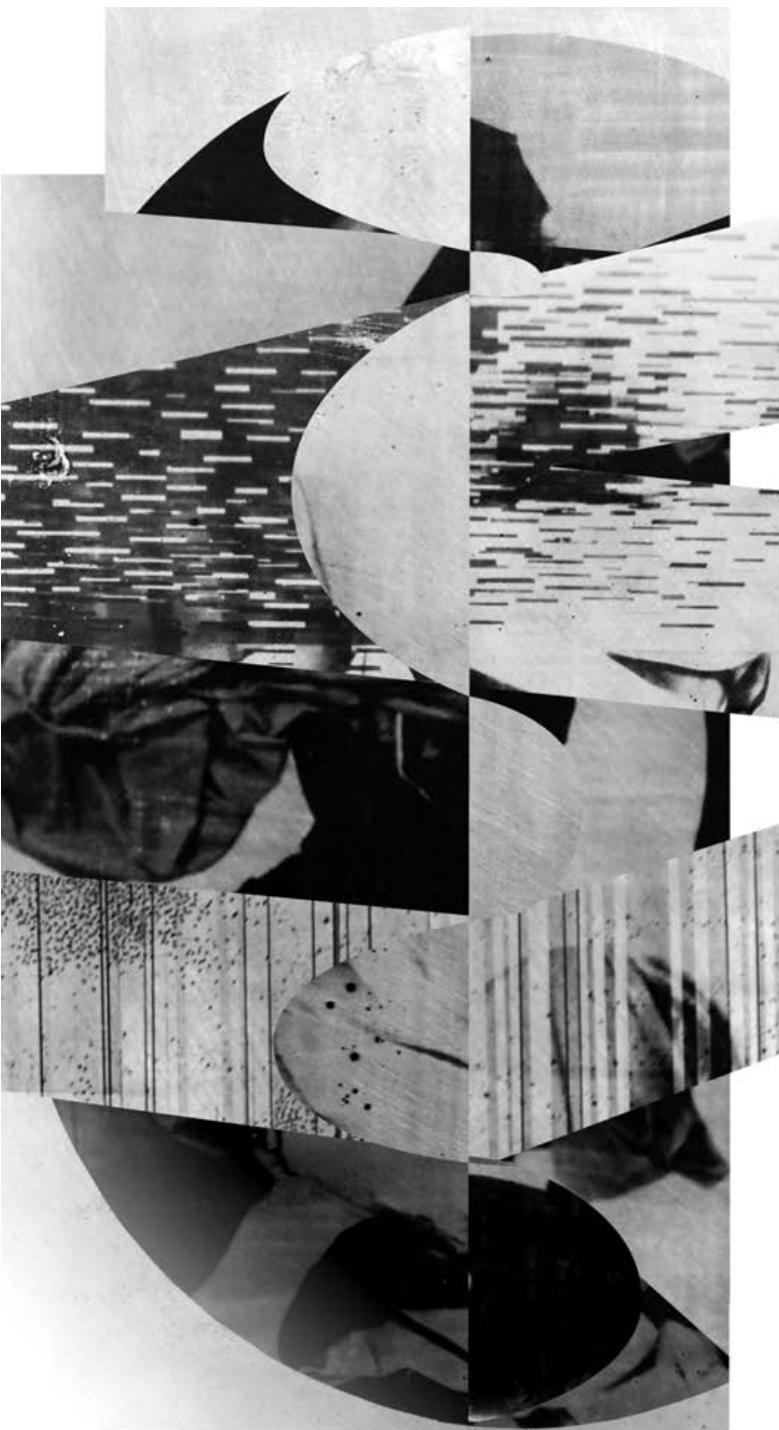
Después de un tiempo, sentarse se volvió difícil para los papás, y casi imposible orinar. El pipí de los papás caía a gotas. Hubo aplazamiento y más aplazamiento, pero luego de la insistencia de las esposas un examen médico lo confirmó: los papás tenían un cáncer muy avanzado en la próstata. No había esperanza, el cáncer estaba en todas partes, estarían muertos en seis meses, dijeron los doctores, entre palmadas en los hombros y miradas comprensivas. Este segmento lo editamos con la música de un solo chelo, gimoteando penosamente, triste y solitario. En sus casas hicimos largas, largas tomas de los papás junto a la ventana, mirando los autos pasar por la calle. Las esposas merodeaban en los alrededores y tomaban sherry.

Cuando los papás murieron, nadie sabía muy bien qué decir. En los funerales, antiguos compañeros de trabajo dieron discursos sobre dedicación que dejaron a todos con una sensación de vacío. Reconocimos que esto sería imposible de transmitir en la película, a menos de que recurriéramos a una voz en off. Pero grabamos lo que pudimos: los dolientes y las flores y los ataúdes abiertos con los papás adentro, silenciosos y quietos. La gente se paseaba mirando, algunos tragándose las lágrimas. “Ya era hora”, declararon las esposas, sensatamente. Luego volvieron a sus hogares, y se instalaron en las salas de estar de sus casas, donde picotearon unos sándwiches triangulares y aceptaron las condolencias de la familia y de extraños con corteses movimientos de cabeza, susurrando “gracias, gracias. Gracias a todos”.

Cuando todo se acabó, cuando dejaron a las esposas solas en sus casas, cuando hasta los hijos se fueron en sus camionetas, volvimos rápidamente al estudio para montar un primer corte de nuestra película sobre papás. Habíamos pasado años haciendo una película sobre papás, y ahora los papás ya no estaban, y nuestros patrocinadores tenían expectativas. Nuestro equipo había estado en todos los momentos críticos: habíamos capturado todo en la vida de los papás, desde los años formativos hasta los deformativos años dorados. Ahora era el momento de hacer arte. Y había rollos y rollos apilados alrededor de nosotros en el estudio, pero solo nos quedamos sentados, mirando –los computadores, el material inédito, los unos a los otros– sin saber muy bien por dónde empezar.

Antígona intransferible: el incesto de la traducción

Por Cristóbal Durán



En una conferencia pronunciada en 1978, Philippe Lacoue-Labarthe escribió las siguientes líneas a propósito de la versión de *Antígona* traducida por Hölderlin. Las escribe a partir del convencimiento de que dicha versión es el texto fundamental para comprender la interpretación hölderliniana de la tragedia: “En efecto, ella representa la más difícil y enigmática de las tragedias, de todas las tragedias, y por esta razón constituye el centro, que permanece ‘excéntrico’ (para hablar como Hölderlin); una especie de pivote imposible de centrar, alrededor del cual gravita su tentativa repetida de teorización, a duras penas, constantemente estorbada o impedida en su mismo movimiento. La razón es que *Antígona* es la más griega de las tragedias (transformada además a causa de la traducción, particularmente violenta en este caso, con el fin de ‘acercarla más a nuestro mundo de representación’, a nosotros modernos, y para hacerla corresponder con esa edad ‘hespérica’ que delimita nuestra localización histórica). Incluso es preciso decir que la razón de esto es que *Antígona* encarna la esencia misma de la tragedia, si es cierto que la tragedia será para siempre un género específicamente griego y, por esta razón, será ‘irreconstituible’, o acaso por completo intransferible [*intransposable*]. Además, es por eso que solo puede haber en rigor tragedia moderna en y como traducción de la tragedia antigua. Y es también por eso –regla general, pese a que ella se ilustra con un único ejemplo– que la traducción debe ser tanto más violenta y transformadora cuanto concierne a un texto más propiamente griego” (58).

Pasaré por alto el examen minucioso de estas líneas, que se han convertido en una referencia obligada a la hora de definir la poética hölderliniana de la tragedia y en una manera de enfrentarse a algunos aspectos que hacen de *Antígona* un lugar de discusión aparentemente inagotable. Me limitaré a señalar una cuestión que es proporcional a mi desconcierto inicial respecto de aquello que advierte Lacoue-Labarthe y con el modo en que afirma enfáticamente el estatuto excepcional de la tragedia mencionada. La primera pregunta que uno podría arrojar es qué es lo que hace de *Antígona* dicha figura excepcional, y qué le concede su carácter intransferible, imposible de ser reconstituido o planteado. Una primera indicación, de carácter general y referida a las dos traducciones de Sófocles hechas por Hölderlin –*Edipo Rey* y



Casi se podría decir que si puede haber transferencia o trasposición, si puede haber traducción, solo puede serlo a partir de eso intraducible que marca lo inexpresivo.

Antígona-, la encontramos en el hecho de que para él ambas tragedias puedan ser leídas, una junto a la otra, como una manera disímétrica de confrontar dos experiencias irreducibles en un momento histórico aparentemente coincidente. Frente a la más griega, *Antígona*, la tragedia más moderna sería *Edipo*. Y en la lectura hölderliniana ambas tragedias son definidas, entre otras razones, por una diversa manera de plantearse frente a lo que somos quienes habitamos la posteridad griega. En este sentido, si en *Antígona* hay algo intransferible, lo es primero y precisamente por el hecho de ser la más griega.

Pero habría que tener cuidado con interpretar lo intransferible como lo que queda, en su tribulación misma, consagrado al silencio. Incluso cabría decir que lo aquí entendido como intraducible se detiene precisamente en esa tribulación. Para Hölderlin, *Antígona* "encarna" la esencia de la tragedia, porque ella expone algo que el moderno no puede tocar, un exceso que para el moderno ya solo puede ser inscrito en el marco de la representación. A diferencia de *Edipo*, *Antígona* da cuenta de un exceso en la tendencia capital de las representaciones griegas para poder contenerse y por eso avista una resistencia en el mismo arte griego. Abre lo antiguo, una vez que se considera que ella, en cierto punto, contraría el mismo cometido que quisiera el arte griego para sí, la bella exposición y el despliegue ordenado de la forma. No solo la antigüedad se empezaría a mostrar como un simple modelo formado con antelación, sino que la búsqueda misma de un original despertaría aquí una resistencia en la cuestión de la traducción.

Ello haría que las versiones de Hölderlin comiencen a advertirnos que no solo no podemos dar completo crédito a un original que exige ser traducido, para tocar con ello los lindes de su experiencia, sino que todo original es la exposición conjunta de una copia que lo aleja para volverlo posible. Y lo que se aleja es precisamente la comunicación de ciertos contenidos para dar paso a algo que cada vez es más que lo que puede ser comunicable. Reconocemos en esto una parte de la tesis benjaminiana sobre la traducción, que también sitúa a su costado el ejemplo hölderliniano: "Las traducciones de Sófocles fueron el último trabajo de Hölderlin. En ellas el sentido salta de abismo en abismo,

hasta que amenaza con hundirse en la simas insondables del lenguaje" (Benjamin 143). Ya no podría tratarse de la imitación del espíritu o la conquista del sentido que se *transfiere* o *transporta* desde una lengua a otra¹, y que introduciría al lector en el espíritu del original (Humboldt), sino que se trata de una transferencia definida por algo que pasa sin entregarse por entero. Quizá en términos más precisos: su completa entrega sería el punto en que se "inmortaliza el temblor", y donde se cuidaría algo que concierne a un núcleo de la traducción misma, si recordamos la idea de "lo inexpresivo" que el mismo Benjamin aplicó a las obras de arte, desde su ensayo sobre Goethe, y donde también recordó la labor de Hölderlin al traducir a Sófocles.

Pero lo que inmortaliza el temblor, y que se tendría que ofrecer también como garantía de continuidad para este esquema de la traducción, no es ciertamente un índice eterno, que se mantenga intocado, y que de esta manera sea comprensible en cierta unidad ahistórica. Todavía podríamos preguntarnos qué hay de ese temblor que se congela en la *Antígona* de Sófocles, eso inexpresivo que ella persiste en secretar precisamente al considerar la discusión sobre las versiones de Hölderlin. Casi se podría decir que si puede haber transferencia o trasposición, si puede haber traducción, solo puede serlo a partir de eso intraducible que marca lo inexpresivo. Si *Antígona* se plantea como la más griega de las tragedias, en ella se haría más aguda esa medida que los griegos intentaron conquistar a través de su arte y que nunca pudieron hacer totalmente suya. Por eso la imitación del arte griego –la traducción de su tragedia– es la imitación de lo que nunca tuvo lugar, de lo que se perdió en dicho intento por conquistar su arte. Imitar el arte de los griegosería entonces imitar lo que no alcanzaron a ser. ¿Cómo encontrar eso en su arte, eso que no alcanzaron a ser?

¹ Consultar Szondi, Peter. *Estudios sobre Hölderlin*. Barcelona: Destino, 1992. 130. Impreso; Mas, Salvador. *Hölderlin y los griegos*. Madrid: Visor/La Balsa de la Medusa, 1999. 15. Impreso

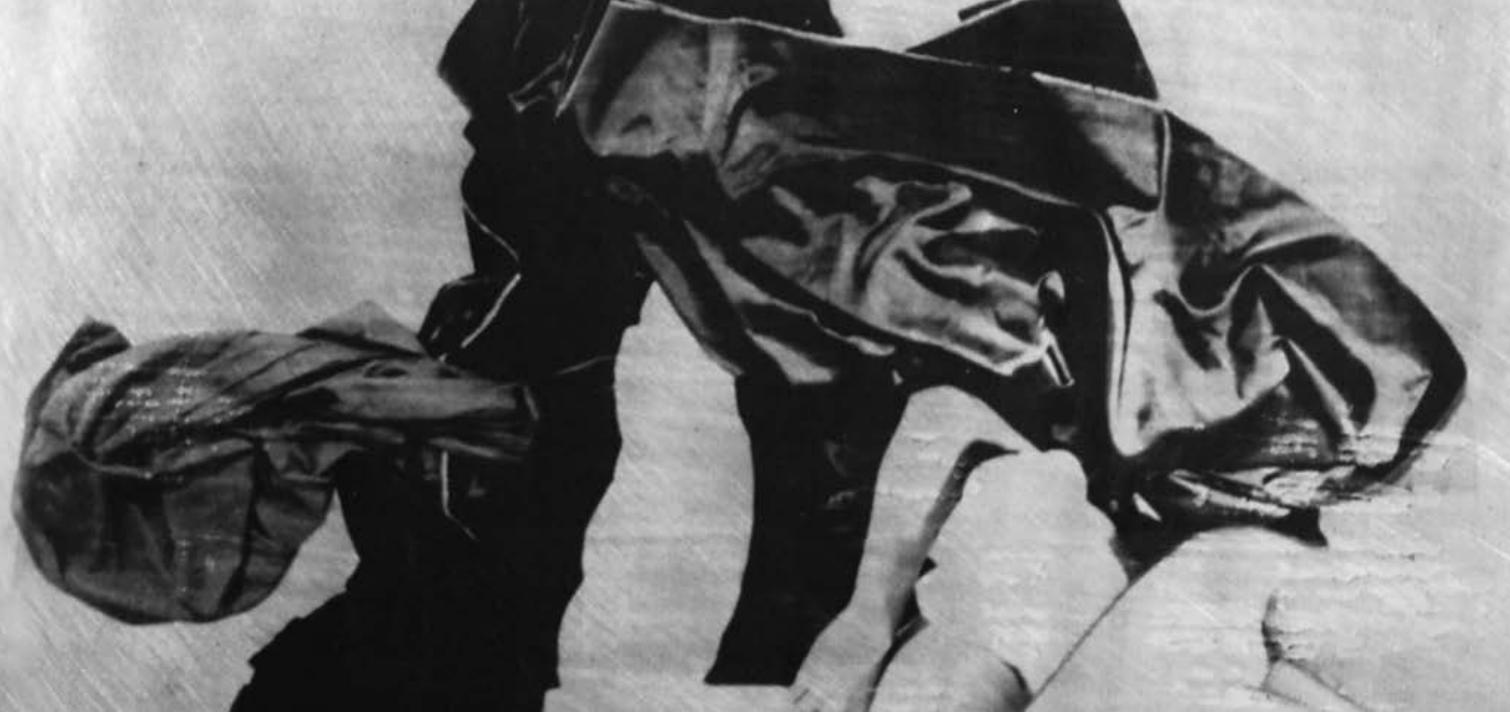


Si el parentesco es lo que ordena las relaciones entre un original y una copia, un modelo y su sucesión, lo que aquí se empieza a poner en juego al pensar la traducción es una heterogeneidad que corta hábilmente la naturaleza del texto original para hacerlo aparecer.

Desde aquí, dice Lacoue-Labarthe, se puede concebir el trabajo de traducción, y en particular aquella de *Antígona*: como la tentativa de “hacer decir al texto griego lo que no dejaba de decir pero sin nunca decirlo”, el intento de “repetir lo impronunciado en lo proferido mismo por dicho texto” (93-94). Lo que hay en juego, como se alcanzará a notar, es toda una tesis referida a la imitación en la historia, o de la historia como imitación. Si de este modo, la traducción de *Antígona* implica este imposible, si ella ha de ser traducida para que diga lo que *aún no* ha alcanzado a decir, toda la idea de la traducción de un original y de la mantención de la fidelidad de un texto tendría que ser reconsiderada. Lacoue-Labarthe arriesga varias fórmulas para conducirse en estas cuestiones, y siempre las arriesga con reservas: *Antígona* tendría que abrirnos al problema de “una repetición de lo que sucedió sin nunca haber tenido lugar”, o a considerar que lo que la traducción tendría que hacer es tratar de hacer decir al arte griego “lo que fue dicho (pero) *como lo que no fue dicho*: lo mismo en diferencia” (59-60). Si a partir de esto lo que se complica mayormente son las relaciones entre el original y la copia, y si con ello lo que se alcanza a poner en juego es también la perversión o la ruina del esquema histórico de la imitación, donde descansa en gran medida toda teoría de la traducción, sería lícito preguntarse una vez más qué es lo que hace de *Antígona*, y también de Antígona, una figura para lo intransferible.

Hasta aquí no hemos hecho más que notar que el carácter intransferible de *Antígona* viene dado por poner en cuestión cierto esquema con el cual se ha tratado de pensar muchas veces la traducción. Pero con ello lo que se pone también en jaque es cierto pensamiento de la tradición, de la herencia y de la transmisión. A fin de cuentas, de la filiación. ¿Qué habría en *Antígona/Antígona* que desencadena cierta repetición de lo impronunciado, de lo que no puede ser reconstituido? Tendríamos que intentar responder desde otro lugar, y quizás precisamente desde donde la forma de fidelidad a la tradición de la lectura de Sófocles encontraría no solo la más extendida incomodidad ante las versiones de Hölderlin (y recordemos con ello que para Hegel y Schelling, dichas versiones fueron el indicio de la locura y el hundimiento en lo incomprensible), sino la singular convergencia entre dos líneas aparentemente contradictorias, “una extraña mezcla de familiaridad con la lengua griega y una vivaz aprehensión de su belleza y su carácter junto con el desconocimiento de sus reglas más sencillas y una carencia absoluta de exactitud gramatical” (Hellingrath ctd. en Mas 25). Ese quiasmo que se ciñe a una fiel infidelidad respecto de cierta herencia, no solo promueve sino que también impide la exigencia que la traducción prescribe. De esta manera, *Antígona* no solo constituye un sitio que pueda ser examinado como aquel que “hace saltar los marcos de la *Bildung*” (Berman 25), en el sentido de la formación: quiebra o desrua la formación en su principio mismo, en el tránsito del reconocimiento y la ruptura. *Antígona* (y Antígona) es también intransferible porque ella marca la perturbación incommovible de toda transferencia.

No hay que olvidar entonces que lo que hace *Antígona* es poner en escena una apropiación de la ley que actúa contra la ley (Butler 26). Si confrontamos esto en el terreno de la traducción, podríamos notar también que la tragedia de *Antígona* lo que hace es exponer una perturbación en el orden de la transmisión o transferencia de un original, que es aquello que a grandes rasgos debería intentar toda traducción. Ello no quiere decir que la *Antígona* de Sófocles se vea perturbada solo secundariamente por una traducción derivada, y que se arriesga a ser incierta, como aquella de Hölderlin. Entonces cuando ella sitúa, desde el principio de la pieza, la defensa de su hermano muerto, Políñices,



y lo hace en nombre de unas leyes no-escritas, no es que sencillamente quiera restituir una verdad primordial u originaria frente a las leyes derivadas de Creonte y de la *polis*. No hay que olvidar quién es Antígona y su estatuto para que, a partir de ello, *Antígona* sea considerada la figura misma de lo intransferible. En su mismo nombre, como se lo ha documentado en más de una ocasión, coexisten el *anti* que contraría y el *genos* que marca a la familia, el linaje y la descendencia. Quizá ella sea una figura de lo que no puede ser reconstituido o de lo que no puede ser transferido, precisamente porque el incesto del que proviene se actúa en su origen como un secreto que no puede ser transpuesto. El original que ella defiende, si se quiere la pureza de su linaje y de sus herencias –el espíritu de la letra de una ley que nunca ha sido escrita–, es desde siempre y por siempre la posición transferida de un padre que es un hermano, de un padre que engendra, pero que co existe en la línea de sucesión.

“¿Qué ha engendrado Edipo?”, se pregunta Judith Butler (40-41). Ha engendrado cierta impureza en los límites del parentesco. Antígona es, en el marco de la tragedia, aquella misma posición que marcaba como tragedia para Hölderlin. Ella marcaba la experiencia de los griegos que quedó guardada y sustraída para los mismos griegos; esa experiencia que se tiene que imitar para ser modernos, pero que los griegos nunca pudieron capturar para poder ser transmitida. Algo intransferible. En este sentido, ocurre como si Antígona tocara algo extremadamente ejemplar de la traducción, pero a la vez algo muy singular y que precisamente concierne a cierto límite en que la tradición piensa su acto. Hegel, en su lectura de *Antígona* –como nos recuerda Derrida–, no habla de la generación de más, de la generación que marca la proveniencia de Antígona, y trata a dicha generación “como si ella fuese extranjera a las estructuras elementales del parentesco” (Derrida 186). En esa medida, Antígona es una huérfana, una huérfana de ley que persevera en la ley que destruye a cada paso. Si Antígona es la línea de sucesión de Edipo, es porque se afirma en su ruptura, persiste en transmitir lo que no puede ser transmitido siguiendo su modelo precedente.

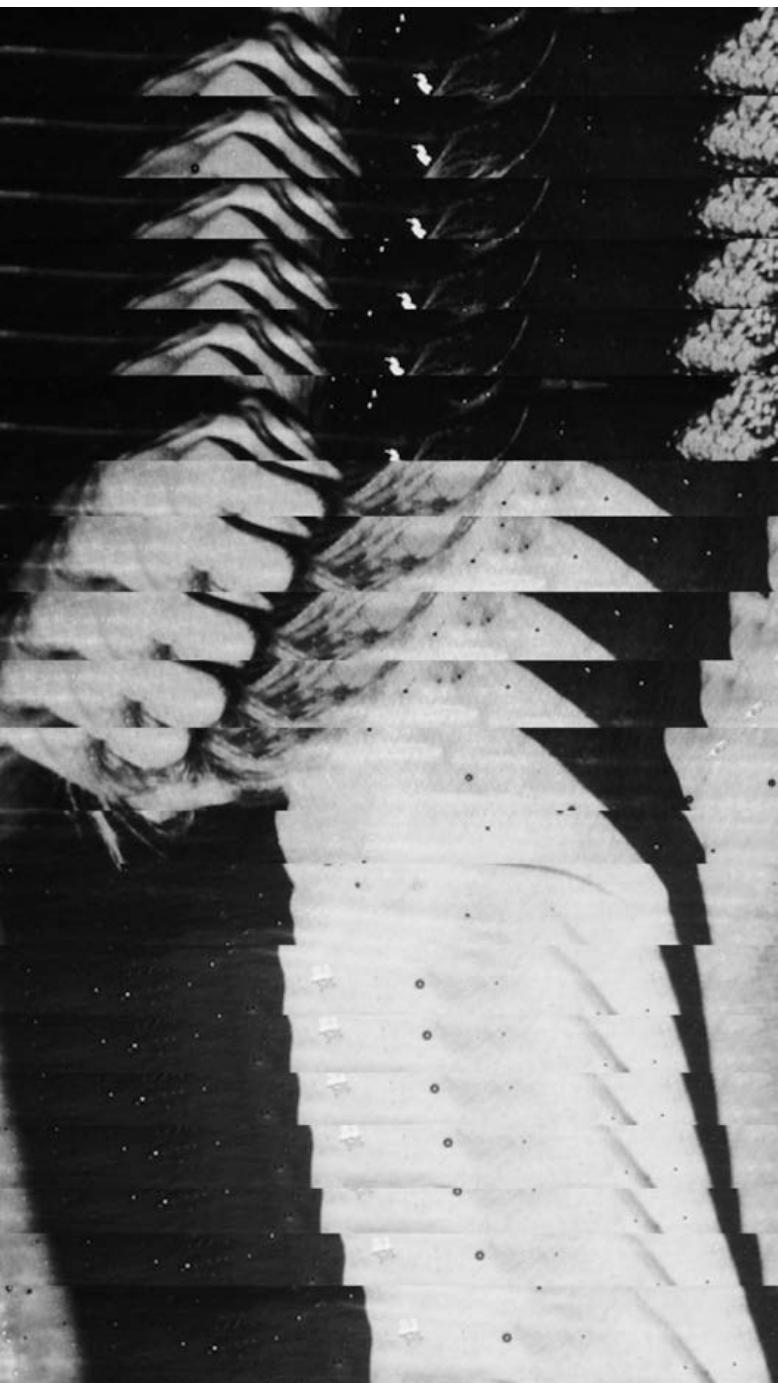
¿Qué consecuencias se pueden extraer de esto? Posiblemente más de una. Sin embargo, lo que nos interesa sugerir, apenas sugerir, es que Antígona –la pieza, la mujer– pareciera guardar un secreto, un secreto inseparable pero insituible. Ella guarda consigo su perseverancia en la prohibición del incesto, en impedir lo que siempre puede ser transgredido. Pero es la prohibición misma la que impide mostrar que haya una naturaleza previa, originaria, del texto original. Entonces, si el parentesco es lo que ordena las relaciones entre un original y una copia, un modelo y su sucesión, lo que aquí se empieza a poner en juego al pensar la traducción es una heterogeneidad que corta hábilmente la naturaleza del texto original para hacerlo aparecer. Pero si ese otro que la traducción pone puede ser afirmado como tal, siempre cabrá el riesgo de afirmar cierta homogeneidad del texto original. El Padre-Edipo es siempre el hermano y el contemporáneo. De la misma manera, no se puede decir tan sencillamente que la traducción sea un texto nuevo, por entero heterogéneo; decir eso sería otra vez marcar su homogeneidad, y hacer de él un parentesco imperecedero. Antígona traduce la traducción: ella naturalmente rompe con la naturaleza de su herencia. Lo que quiere decir que en el caso de la traducción la copia es cada vez lo que le falta por decir al original y lo que le queda por olvidar *al paso* de cada nueva generación. ¶

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa, 1996. Impreso.
- “La tarea del traductor”. *Angelus novus*. Barcelona: Edhsa, 1971. Impreso.
- Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. París: Gallimard, 1984. Impreso.
- Butler, Judith. *El grito de Antígona*. Barcelona: El roura, 2005. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Glas*. París: Galilée, 1974. Impreso.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Imitación de los modernos (Tipografías II)*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2010. Impreso.
- Mas, Salvador. *Hölderlin y los griegos*. Madrid: Visor/La Balsa de la Medusa, 1999. Impreso.
- Szondi, Peter. *Estudios sobre Hölderlin*. Barcelona: Destino, 1992. Impreso.

La poética del tartamudeo

Por Carlos Soto Román



Cada cierto tiempo en la historia de la literatura aparecen obras que debido a su enrevesada naturaleza, su íntima relación con el lenguaje en un idioma particular o a la compleja diversidad de estilos que incorporan, son tildadas de intraducibles. Ejemplos de obras calificadas de esta manera abundan, entre ellas el *Ulysses* de Joyce, *La Disparition* de Georges Perec, *Jabberwocky* de Lewis Carroll, *Grimm Wörter: Eine Liebeserklärung* de Günter Grass y, sin ir más lejos, *Altazor* de Vicente Huidobro. Sin embargo, todas fueron finalmente traducidas. Algunas veces con notorio éxito y otras con resultados catastróficos. Los traductores correspondientes de cada una no se amilanaron por aquello que parecía una empresa imposible.

En ese sentido, los cuestionamientos acerca del rol del traductor y de cómo debiera enfocar su trabajo son frecuentes, se perfila como una interrogante abierta, no exenta de polémica, que convoca interpretaciones tan diversas como variados son, en calidad y estilo, los resultados de dicha labor que invaden el mercado literario.

Norman Shapiro señala, por ejemplo, que la traducción es el intento de producir un texto tan transparente que no pareciera haber sido traducido. Una buena traducción, entonces, vendría a ser como un vidrio, del cual solo nos percatamos por sus imperfecciones. Para Lawrence Venuti, quien identifica la fluidez del texto como la estrategia de traducción que más ha prevalecido en la historia, “un texto traducido es considerado como aceptable por editoriales, correctores y por los lectores cuando la ausencia de cualquier peculiaridad lingüística o estilística lo hace ser transparente, dando la apariencia de que refleja la personalidad del autor, su intención o el significado esencial del texto en lengua original” (1). Se juega entonces con la ilusión de que la traducción no es una traducción propiamente tal, sino que es “el original”. Mientras más fluida sea la traducción, más invisible resulta el traductor, y más visible el autor y el significado del texto original.

¿Pero qué sucede cuando nos enfrentamos a la traducción de un texto cuyo motivo central es trabajar con la ausencia absoluta de fluidez, con aquello que la jerga patológica denomina trastorno del lenguaje?



Para su autor, *Blert* representa una exploración hacia el interior de la boca del tartamudo, una caminata a través de regiones labiales, un retroceso a través de estalagmitas hechas de molares y caninos, un navegar léxico al interior de la poética cavernosa de lo que significa realmente tartamudear.

Hace unos cuantos meses tuve la suerte de escuchar al poeta Jordan Scott en el festival de poesía canadiense “North of Invention”. Scott presentó allí su último libro: *Blert*. Escucharlo recitar es viajar en una montaña rusa y con justa razón. Al momento de su presentación yo desconocía un par de detalles fundamentales acerca del poeta y su trabajo. El primero: Jordan Scott es tartamudo.

El inicio de su lectura fue ameno, los primeros *lapsus* fueron deslices menores y sin importancia, pero me percaté de que algo fuera de lo normal sucedía. Mientras Scott sudaba y gesticulaba, resultaba evidente que una gran lucha se estaba librando en pleno escenario, cuyo fin no era otro que sacar las palabras fuera de la boca del autor. Como auditor me puse nervioso e invoqué a extrañas deidades para que iluminaran al orador en aprietos. En ese momento, me di cuenta del segundo detalle crucial que desconocía: Jordan Scott escribe intencionalmente de la manera más compleja posible con el fin de exacerbar su tartamudez. Mi sorpresa fue absoluta. Encontrarse con un proyecto original y comprometido con la poesía más allá del mismo lenguaje, no es cosa de todos los días.

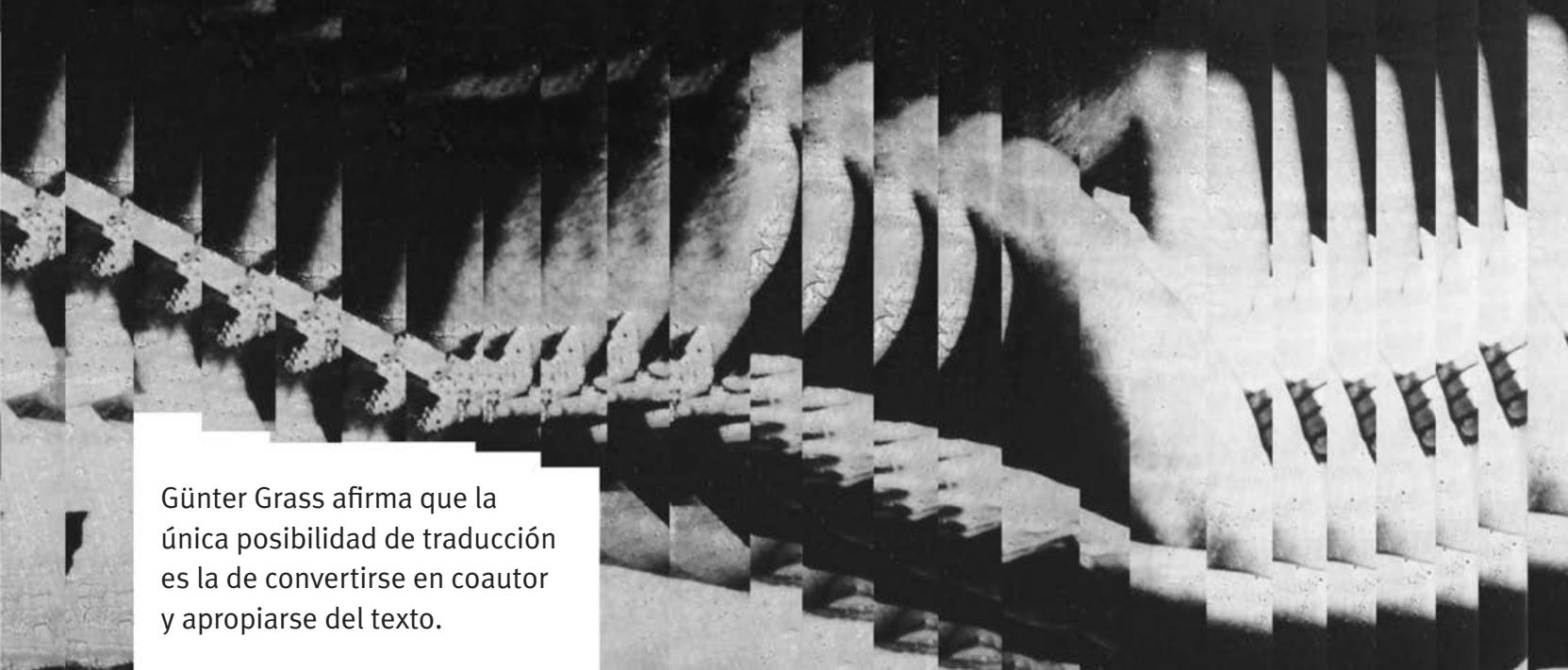
Scott ha tartamudeado toda su vida. Según el mismo refiere, los días de escuela en que hablar se le hacía imposible, su padre lo llevaba a pescar. Fue en una de esas jornadas en que, contemplando la marea ondularse en la orilla, su padre le dijo: “¿Ves cómo se mueve el agua, hijo? Así es como tú hablas”. Desde ese momento Scott comenzó a percibir su “disfunción” de forma distinta. Empezó a imaginar su boca como todo aquello que imitaba sus movimientos, construyó un nuevo glosario lleno de impulsos lingüales gimnásticos, de olas y frecuencias impredecibles e indomables. Fue capaz de descubrir otro idioma, una sonoridad oculta que reaparecía en sus intentos por acomodarse a la lengua impuesta.

Para su autor, *Blert* representa una exploración hacia el interior de la boca del tartamudo, una caminata a través de regiones labiales, un retroceso a través de estalagmitas hechas de molares y caninos, un navegar léxico al interior de la poética cavernosa de lo que significa realmente tartamudear. *Blert* encarna el tartamudeo en y a través del lenguaje mismo. El significado de *blert* es *foolish person*, o sea,

alguien que está por debajo del promedio de inteligencia. En el lenguaje de Scott, esta palabra apela al acto mismo de tartamudear, de interrumpir el aiento del habla, su fluidez. El poeta, en su discurso, a menudo utiliza la expresión *disfluency*, que se traduce como una falta de competencia en el habla o en la escritura, aunque en el trabajo de Jordan Scott es un as que el autor esconde bajo la manga.

Blert es un texto complicado. Quizá se deba en parte al mito de que los tartamudos poseen un extenso vocabulario. A la larga, la necesidad los obliga a buscar otras maneras de expresar aquellas frases que aparentemente son sencillas, pero de las cuales el más mínimo intento de enunciación resulta un verdadero infierno. Esa necesidad se conjuga y confabula con la necesidad personal del autor de explorar la esencia misma del tartamudeo: “[Z]izz, zag, Zohar, zone, Zola, zoo, zonked, zoot suit, two / (...) chee, chee-chee, cheekbone, cheek, cheerful, cheeky...ye, yearly, yeasty, cheese (...) / beer, beetle, beef...ff, FBI, ff, FBA, FB...bur, beef bur, Burberry, burb, burgers / SSB, SSC, SSE, SSP, SSR, SST, SSW...WWF...fury, furuncle, fur seal...lee, leer, leak, leech...Chabrol, cha-cha...faff, French (...) / hiccup, hibachi, hickey, hide and seek, hi-fi...Fri, friendly fire, Freedom fire, fries / SS, SSAFA...A, a, aargh, aardwolf, Ann Landers, Ana Banana, and / D, d, DA...A535, AAA, a / (...) cockpit, cochlea, cock-a-leekie, cock-eyed, Coca-Co...oak, oaktag, oakum, OAPEC...KKK, Kokane, Koko, Kit Kat, Coke” (45). Y hay otro detalle que se debe tener en cuenta al enfrentar el texto: esta poesía no fue concebida para quedar enquistada en el papel. Parte crucial de su proceso es el momento en que llega a la audiencia, el momento en que engaña, confunde, transporta y maravilla al receptor. ¿Cómo enfrentar el proceso de traducción de un trabajo semejante? ¿Estamos verdaderamente ante un caso genuino de poesía intraducible?

La ética de la traducción aquí, si es que se puede hablar de una, sería tratar de reflejar lo más fielmente posible las contracciones, el espasmo, el esfuerzo físico y el sufrimiento que cada palabra supone para el autor en el dramático y doliente proceso de verbalizar esos signos planos que se encuentran en el papel y que, en apariencia, fueron concebidos con la prohibición absoluta de abandonar ese lugar. Al menos de esa forma Scott enfrenta su proceso creativo:



Günter Grass afirma que la única posibilidad de traducción es la de convertirse en coautor y apropiarse del texto.

no busca la solución de un problema. Al contrario, intenta crear cuantos más obstáculos (lingüísticos) le sea posible, con el fin de lograr, a través de su verbalización, acaso como en una especie de mantra o hechizo, la liberación de nuevas fuerzas y formas ocultas en palabras que a simple vista parecen ser sencillas e insípidas.

¿Cómo entonces pensar siquiera en enfrentar un proceso de traducción? Me refiero a una traducción fiel, adecuada, que haga justicia al texto original y que corresponda a las inquietudes y dilemas, tanto como a la riqueza sonora que plantea la poética del tartamudeo.

Quizá la única forma adecuada de encontrar las correspondencias correctas al momento de enfrentar una traducción, sería encargando la tarea a un traductor tartamudo, que no solo sepa el significado de las diversas unidades léxicas en otro idioma, sino que también encuentre una conjunción entre esas equivalencias y la carga metafísica que llevan esas unidades. Su desdoblamiento. Aquel otro significado que aparece en la lucha por la enunciación de esa estructura. Para completar la labor, el traductor debería además ser el encargado de enunciar el texto, como el único capaz de interpretar esos nuevos fonemas y de resucitar el sonido que ellos esconden, y que se devela en el proceso mismo del tartamudeo. Dicha traducción funcionaría más bien por analogía que por equivalencia y el resultado final sería una reinterpretación de la idea original. De todos modos, no me sorprendería que una solución de este tipo se considere impracticable, pues las palabras, incluso las letras problemáticas para los tartamudos, no siempre son las mismas y estas cambian de un lenguaje a otro. Además, ¿cuáles son las probabilidades de encontrar traductores con experiencia en poesía que tartamudeen?

También está el camino contrario: encargar la traducción a un lingüista, quien como hombre de ciencia se lanzaría como un arqueólogo en busca de significados, equivalencias, cualidades e intenciones del texto para tratar de descubrir intertextualidades, semejanzas estructurales y culturales para posteriormente deleitarse, como un entusiasta entomólogo, con las posibilidades de disección de tan extraña especie. Sin embargo, los resultados extremadamente

académicos que pueden salir de esta variante corren el riesgo de exterminar por completo la vitalidad inherente del texto original, transformándolo en una pieza de museo inerte, rara, pero de cierto valor taxonómico.

Otra propuesta es la de Günter Grass, quien, a propósito de su último libro, afirma que la única posibilidad de traducción es la de convertirse en coautor y apropiarse del texto. Esta alternativa debiera incluir, como justificación ética a la “usurpación”, una nota introductoria en la cual el traductor comente la naturaleza del texto original y sus características, sobre todo aquellas más vulnerables, las dificultades que enfrentó, las opciones que fue tomando, etcétera.

Una alternativa más radical es ocupar la plataforma *YouTube*. Trabajar el formato video, subtulado simultáneamente en dos idiomas, el cual conservaría la esencia de los poemas, al tiempo que se responde a la necesidad de decodificación del mensaje original. Esta alternativa tiene la ventaja de ampliar el público objetivo, dada la masividad del formato, y no restringe la apreciación del trabajo de traducción exclusivamente al lector culto, poniendo al alcance de todo lector-observador (culto o novato, académico o no) la posibilidad de disfrutar de una obra tan peculiar.

La lista de posibilidades puede ser ampliada indefinidamente, sobretodo si consideramos que no existe tal cosa como una traducción perfecta. No obstante, y a pesar de las observaciones aquí vertidas, solo puedo agregar que, siendo un convencido de que el rol más importante del traductor es su capacidad de ser un nexo –un factor de acercamiento entre distintas culturas–, celebraría cualquier intento de traducción y divulgación de la poesía de Scott, independiente de sus imperfecciones inherentes, confiado en que será un importante paso de aproximación a uno de los trabajos más originales y rupturistas que conozco. ¶

Bibliografía

Scott, Jordan. “Two cheeseburgers, french fries and a coke”. *Blert*. Toronto: Coach House Books, 2008. Impreso.

Venuti, Lawrence. *The Translator's invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995. Impreso.

Entrevista a Guadalupe Santa Cruz: La traducción como delincuencia

Por Víctor Ibarra, Julieta Marchant y Angélica Vial

Interesados en la vinculación entre escritura y traducción, entrevistamos a Guadalupe Santa Cruz (Nueva Jersey, 1952) para reflexionar acerca de este cruce. La palabra *entrevista* –y su estructura endurecida por el periodismo– pareció provocar cierta incomodidad: ella prefería conversar y que, en el diálogo, surgieran perspectivas y temas diferentes a los que ha tratado en sus textos. Eludiendo el monólogo e inventando palabras –claro eco de su desconfianza frente al lenguaje y de su habitar en distintas lenguas–, la extensa y ramificada conversación (talada y reordenada para su publicación) suma nuevas reflexiones a este número sobre traducción.

Escritora, crítica, traductora, intérprete, profesora y artista visual, Guadalupe Santa Cruz inicia sus estudios de Filosofía en la Universidad Católica de Chile. Es exiliada a Bélgica, donde estudia Grabado en la Academia de Bellas Artes de Lieja. Tradujo *Sentido y sinsentido de la rebeldía: Literatura y psicoanálisis* (Editorial Cuarto Propio, 1999) de Julia Kristeva, y se ha desempeñado como intérprete de Cornelius Castoriadis, Jacques Derrida y Félix Guattari, entre otros. Es autora de las novelas *Salir* (Editorial Cuarto Propio, 1989); *Cita capital* (Editorial Cuarto Propio, 1992); *El contagio* (Editorial Cuarto Propio, 1997); *Los conversos* (LOM Ediciones, 2001); *Plasma* (LOM Ediciones, 2005); y *Quebrada: Las cordilleras en andas* (Francisco Zegers Editor, 2006); además, es coautora y coeditora de libros sobre género y ciudadanía como *Samaritanas, mediadoras y guardianas* (Instituto de la Mujer, 1996) y *A contramano* (Instituto de la Mujer, 1997).

LAS PERFORACIONES DEL LENGUAJE

¿Cuál es el lugar que tomas como traductora? Has señalado en otras entrevistas que estás cruzada por distintas lenguas, ¿cómo opera eso a la hora de traducir?

Creo que incluso antes de estar frente a un texto por traducir, yo enfrento cualquier texto, como escritora y como lectora, desde el saber que hay más de una lengua. Ser bilingüe o conocer más de una lengua, conocer otro idioma, es un saber y no un conocimiento: hay más de un modo de decir, de entender, de ver. Entonces, diría que ni siquiera eso es exclusivo a la traducción, sino que tiene que ver con mi manera de enfrentarme a cualquier texto. El lenguaje está lleno de perforaciones: no está resuelto el modo de decir nada. Pueden haber encyclopedias, diccionarios, la RAE, las reglas gramaticales, etcétera; pero más allá de todo eso, el saber que uno tiene es que hay un problema en el lenguaje y que decir no es algo inocente, ya que se puede decir de distintas maneras y que una misma manera puede ser leída de modos muy diferentes.

¿Lo que se traduciría sería, entonces, una cierta intención?

Ahí me pliego a lo que dice Benjamin: justamente hay lenguaje cuando no hay intención. La intención mata a la lengua. A menos que estemos hablando de “lengua burguesa” que, por supuesto, tiene intención, objetivos y, agreguemos, una cierta precisión y concisión. Si nos interesa lo literario, o la escritura, sabemos que estamos fuera del campo de la intención; de lo contrario, hablaríamos de discurso y no de escritura. Pienso eso desde Benjamin, y también desde Barthes cuando trata

irónicamente la literatura burguesa y su tiempo predilecto, que es un tiempo ya “sido”. Un tiempo que opera como una manera de asentar la historia en una versión consagrada. La literatura burguesa que es monumental, ¿no? Y pretende que el pasado fue como fue y se asienta en ese tiempo, ya resuelto. La escritura, en cambio, tiene un tiempo otro. La escritura no es comunicación, sino intimidación, dice Barthes. Yo vinculo esto al presente de la escritura, que no es un presente eterno, sino que se trata de un tiempo que sigue explotando, interpelando, ocurriendo; sigue aconteciendo y por eso intimida. Para mí la escritura, y la traducción también (porque las pongo en el mismo nivel de problema), es restituir lo incompleto, lo irresuelto que puede presentar. De lo contrario, son tesis, teorías, discursos, pero no escritura.

Y en medio de este lenguaje lleno de perforaciones y de una escritura que no implica intención, ¿cuál sería, finalmente, el espacio de lo traducible?

Cuando digo perforaciones me refiero a algo que es muy material y, al mismo tiempo, a una imagen. El lenguaje en sí es un problema de baches, de sombras, de manchones; remolinos en torno a algo, que no terminan de constituirse, de “completarse”. Cada escritura, o cada pensamiento, se hace cargo de ciertas perforaciones. Yo creo que eso es lo propio de una escritura: ahonda, se pasea o atraviesa ciertas perforaciones que le son más cercanas, más dramáticas, más cuestionadoras. No es una cosa metafísica esto que estoy diciendo; es muy material y muy singular. Por ejemplo, Marguerite Duras trabaja con ciertas perforaciones obsesivamente y se deja perforar, en su escritura, por ciertas fallas, por problemas de la lengua que son problemas de la experiencia –la potencia y la impotencia de los cuerpos, por ejemplo, en una colonia francesa, desde *lugares fallidos* (desencajados respecto del mapa y del organigrama oficial)–, de la memoria, del viaje –cruzar un río, el Mekong, puede ser más vasto y devastador que la travesía entre dos continentes–, de la traducción también –porque con su cuerpo no hizo más que traducir otro paisaje. Pareciera que cada escritura se arrimara (uno no sabe si es la escritura que se arrima o viceversa) a ciertas lagunas que presiente en el lenguaje y en la experiencia. Entonces, para mí, traducir sería algo así como permitir que el trabajo que tú haces deje

Yo creo que es una cosa de ritmo. Hablar más de una lengua es saber que el sentido va con el ritmo; y no es una cosa ni conceptual, ni de la RAE, ni de la definición, ni de la precisión, eso es totalmente secundario; es como el estucado. La obra mayor, la obra gruesa, es estar imbuida de ese ritmo.

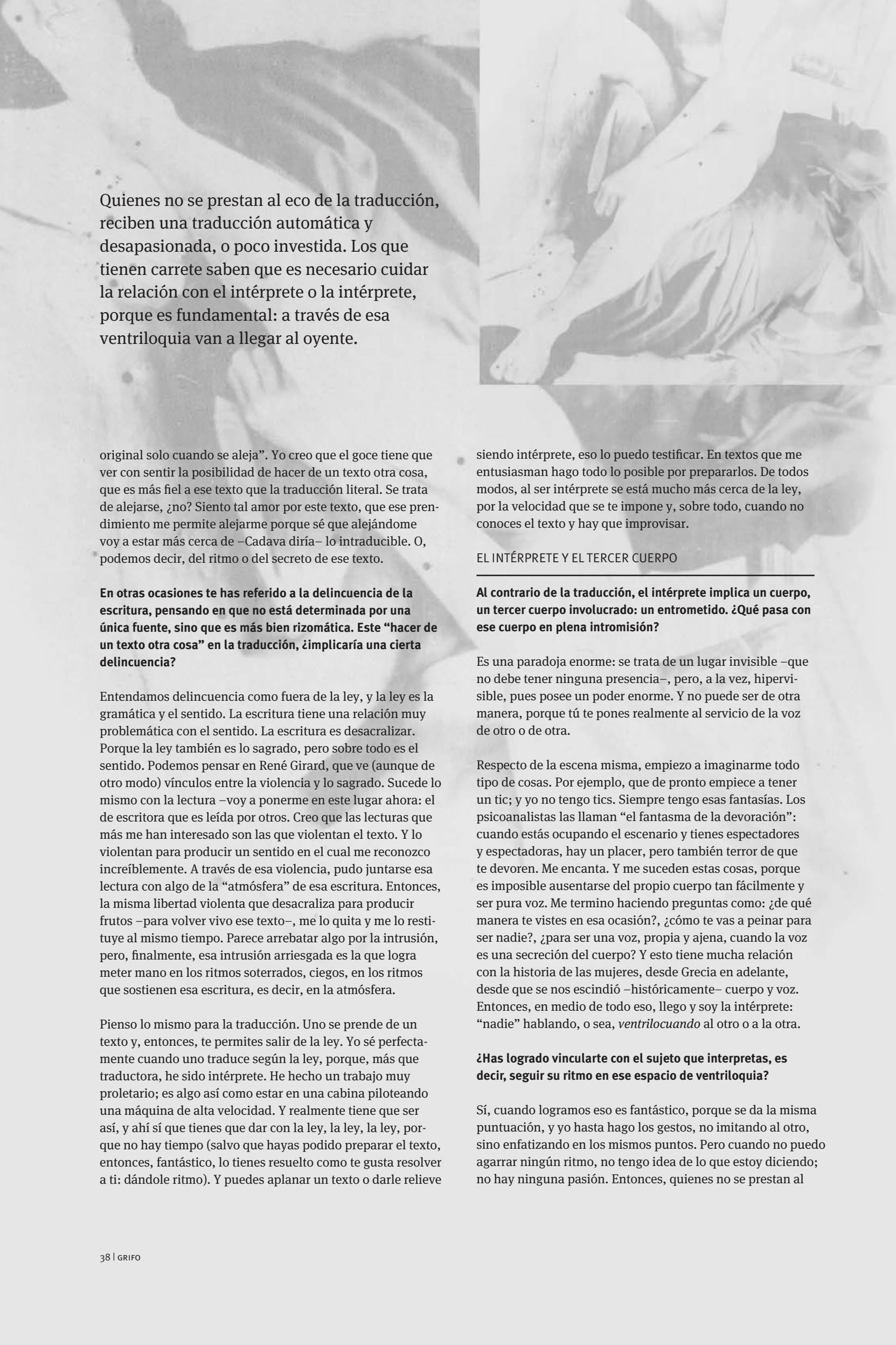
esas lagunas y perforaciones a la vista. ¿Esto qué significa? Que tú amas ese texto por traducir y que te conciernen las lagunas que crees percibir ahí, de tal manera que ese sea el ritmo que te lleve o conduzca en la traducción. Yo creo que es una cosa de ritmo. Hablar más de una lengua es saber que el sentido va con el ritmo; y no es una cosa ni conceptual, ni de la RAE, ni de la definición, ni de la precisión, eso es totalmente secundario; es como el estucado. La obra mayor, la obra gruesa, es estar imbuida de ese ritmo.

¿Qué es lo que se traduce? Esa pregunta es muy válida y muy concreta. Estoy tratando de traducir el ritmo de un paisaje, que es del autor o la autora que traduzco, pero que también es la historia de la lengua en que está escrito y el paisaje de esa lengua. Cuando digo paisaje, no se trata de esto: a ver, aquí está la tarjeta postal... aunque, bueno, nunca está de más mirar el mapa. Yo trabajo mucho con mapas, porque creo que algo nos dicen del ritmo. Señalan ciertos *écart*, “ecartamientos” diría –la palabra en español no existe. Un *écart* es una separación, una división, un apartamiento, pero no una línea o frontera, sino un espacio en sí mismo, un intervalo.

FUERA DE LA LEY

¿Cómo opera tu relación con el oficio de la traducción? O, más concretamente, ¿cuál es tu vínculo con el texto a traducir?

La relación se da desde el goce, yo diría que esa es mi guía. Y que solo por esa vía uno puede tal vez acercarse. Pero no se trata de un acercamiento literal, y esto tiene que ver con lo que dice Benjamin, y que luego comenta Eduardo Cadava en su libro *Trazos de luz: Tesis sobre la fotografía de la historia*: “La tarea de la traductora no es traducir (...) sino permanecer fiel a la intraducibilidad de la obra, practicar, en cada movimiento del lenguaje, cierta infidelidad al original. Es más: es solo en relación con esta infidelidad que puede decirse que la traductora finalmente “traduce”, en la medida en que esta infidelidad es la que hace posible una nueva vida para el original y la que nos dice que el original puede transformarse y convertirse en otra cosa”. Eso es muy benjaminiano: que la traducción le da vida al original, hace existir al original. Después dice: “Benjamin sugiere que la traducción roza al



Quienes no se prestan al eco de la traducción, reciben una traducción automática y desapasionada, o poco investida. Los que tienen carrete saben que es necesario cuidar la relación con el intérprete o la intérprete, porque es fundamental: a través de esa ventriloquia van a llegar al oyente.

original solo cuando se aleja". Yo creo que el goce tiene que ver con sentir la posibilidad de hacer de un texto otra cosa, que es más fiel a ese texto que la traducción literal. Se trata de alejarse, ¿no? Siento tal amor por este texto, que ese prendimiento me permite alejarme porque sé que alejándome voy a estar más cerca de –Cadava diría– lo intraducible. O, podemos decir, del ritmo o del secreto de ese texto.

En otras ocasiones te has referido a la delincuencia de la escritura, pensando en que no está determinada por una única fuente, sino que es más bien rizomática. Este "hacer de un texto otra cosa" en la traducción, ¿implicaría una cierta delincuencia?

Entendamos delincuencia como fuera de la ley, y la ley es la gramática y el sentido. La escritura tiene una relación muy problemática con el sentido. La escritura es desacralizar. Porque la ley también es lo sagrado, pero sobre todo es el sentido. Podemos pensar en René Girard, que ve (aunque de otro modo) vínculos entre la violencia y lo sagrado. Sucede lo mismo con la lectura –voy a ponerme en este lugar ahora: el de escritora que es leída por otros. Creo que las lecturas que más me han interesado son las que violentan el texto. Y lo violentan para producir un sentido en el cual me reconozco increíblemente. A través de esa violencia, pudo juntarse esa lectura con algo de la "atmósfera" de esa escritura. Entonces, la misma libertad violenta que desacraliza para producir frutos –para volver vivo ese texto–, me lo quita y me lo restituye al mismo tiempo. Parece arrebatar algo por la intrusión, pero, finalmente, esa intrusión arriesgada es la que logra meter mano en los ritmos soterrados, ciegos, en los ritmos que sostienen esa escritura, es decir, en la atmósfera.

Pienso lo mismo para la traducción. Uno se prende de un texto y, entonces, te permites salir de la ley. Yo sé perfectamente cuando uno traduce según la ley, porque, más que traductora, he sido intérprete. He hecho un trabajo muy proletario; es algo así como estar en una cabina piloteando una máquina de alta velocidad. Y realmente tiene que ser así, y ahí sí que tienes que dar con la ley, la ley, la ley, porque no hay tiempo (salvo que hayas podido preparar el texto, entonces, fantástico, lo tienes resuelto como te gusta resolver a ti: dándole ritmo). Y puedes aplinar un texto o darle relieve

siendo intérprete, eso lo puedo testificar. En textos que me entusiasman hago todo lo posible por prepararlos. De todos modos, al ser intérprete se está mucho más cerca de la ley, por la velocidad que se te impone y, sobre todo, cuando no conoces el texto y hay que improvisar.

EL INTÉPRETE Y EL TERCER CUERPO

Al contrario de la traducción, el intérprete implica un cuerpo, un tercer cuerpo involucrado: un entrometido. ¿Qué pasa con ese cuerpo en plena intromisión?

Es una paradoja enorme: se trata de un lugar invisible –que no debe tener ninguna presencia–, pero, a la vez, hipervisible, pues posee un poder enorme. Y no puede ser de otra manera, porque tú te pones realmente al servicio de la voz de otro o de otra.

Respecto de la escena misma, empiezo a imaginarme todo tipo de cosas. Por ejemplo, que de pronto empiece a tener un tic; y yo no tengo tics. Siempre tengo esas fantasías. Los psicoanalistas las llaman "el fantasma de la devoración": cuando estás ocupando el escenario y tienes espectadores y espectadoras, hay un placer, pero también terror de que te devoren. Me encanta. Y me suceden estas cosas, porque es imposible ausentarse del propio cuerpo tan fácilmente y ser pura voz. Me termino haciendo preguntas como: ¿de qué manera te vistes en esa ocasión?, ¿cómo te vas a peinar para ser nadie?, ¿para ser una voz, propia y ajena, cuando la voz es una secreción del cuerpo? Y esto tiene mucha relación con la historia de las mujeres, desde Grecia en adelante, desde que se nos escindió –históricamente– cuerpo y voz. Entonces, en medio de todo eso, llego y soy la intérprete: "nadie" hablando, o sea, *ventrilocuando* al otro o a la otra.

¿Has logrado vincularte con el sujeto que interpreta, es decir, seguir su ritmo en ese espacio de ventriloquia?

Sí, cuando logramos eso es fantástico, porque se da la misma puntuación, y yo hasta hago los gestos, no imitando al otro, sino enfatizando en los mismos puntos. Pero cuando no puedo agarrar ningún ritmo, no tengo idea de lo que estoy diciendo; no hay ninguna pasión. Entonces, quienes no se prestan al

eco de la traducción, reciben una traducción automática y desapasionada, o poco investida. Los que tienen carrete saben que es necesario cuidar la relación con el intérprete o la intérprete, porque es fundamental: a través de esa ventriloquia van a llegar al oyente. He visto trabajos de interpretariado que son fatales: la persona habla como cinco minutos y el traductor dice una cosa en dos. Y totalmente neutro.

¿Y, en esos casos, se daría más que nada un trabajo de síntesis, una reducción?

Sí. Y yo creo imposible la síntesis, cuando se trata de ideas y de escrituras. Hay ciertos modos de pensar que nunca se incluyen en las síntesis. ¿Dónde quedan las singularidades ahí?, ¿dónde queda el modo de decir? Esto pasa también por la relación de cada autor o autora, cuando habla en público, con sus propios temores. O si tienen una cierta distancia con su propia voz, como para pensar que alguien va a trabajar con esa voz. Es bien interesante eso de la amabilidad, en el sentido de la consideración de quienes hablan en público con respecto de la intérprete o el intérprete.

Cada relación es única. Digo eso porque me ha tocado ser intérprete de “monstruos”, de grandes nombres, y la experiencia ha sido bien distinta con cada cual: aunque no puedo decir “así fue con este y así fue con este otro”, sé que mi percepción de cada uno de ellos pasa por esa relación.

¿Y cómo evitar esa pérdida de singularidad?

Depende. Es que justamente ahí importa si se piensa la traducción como pura transferencia de información. Si es pura transferencia sería universal, pero si son personas para quienes el cómo se dice es tan importante como lo que quieren decir, debieran ser sensibles a esa otra voz de la traducción, pues tienen interés en lo singular.

¿Hablamos, entonces, de la importancia de un trayecto entre un sujeto (el que habla) y otro sujeto (el que interpreta), más que de un “resultado”?

O sea, todo es trayecto, no sé hacia qué, pero es trayecto. Pienso en la importancia que le doy a esa palabra francesa,

Los sentidos se están cayendo todo el tiempo. Me llama la atención que haya gente tan sorprendida por el “mal uso” de una palabra, porque a mí, en cambio, me sorprende la creencia en un solo sentido. Ahora, esa extrañeza ya es extraña, y esa extrañeza me hizo sentir extraña en todas partes.

a la cual habría que encontrarle o inventarle un equivalente: el *écart*, porque tiene que ver con trayecto, con intervalo, y eso mismo se relaciona con paisaje y con el ritmo de un texto por interpretar.

SER AFUERINA

Pensando en tu biografía y en que provienes de una familia cruzada por distintas lenguas ¿cómo opera ese cruce –que podría ser una delincuencia– en tu relación cotidiana con el lenguaje?

Las palabras nunca me parecieron evidentes, por ejemplo, hasta el día de hoy cuando me equivoco en el sentido de una palabra, no me parece tan grave. Recuerdo una vez en que íbamos a salir de paseo, de *picnic*, con una amiga y yo dije: “Estamos llevando algo muy frugal”. Y ella, comentó, con ironía: “¿Qué es lo que entiendes por frugal?”. Y yo entendía la palabra exactamente al revés: frugal como cercano a frondoso, a frutos, “pletórico”, lleno. En fin, después de ese pequeño escándalo ella me preguntó cómo no me importaba equivocarme. Sucede que las palabras me parecen bastante optativas, no me parece que estén ancladas; yo creo que ese es el remanente de ese cruce de ríos. Los sentidos se están cayendo todo el tiempo. Me llama la atención que haya gente tan sorprendida por el “mal uso” de una palabra, porque a mí, en cambio, me sorprende la creencia en un solo sentido. Ahora, esa extrañeza ya es extraña, y esa extrañeza me hizo sentir extraña en todas partes.

Fuera del centro, en el cual el significado es único.

Exacto, fuera de algo, porque cuando digo “fuera de la ley” no es que yo me he propuesto un programa de delincuencia, sino que me ha gustado también lanzar palabras a ver si “le achunto” al sentido. Poner a prueba ciertas palabras, porque no me parecen dadas.

Como no hay un centro, no hay un afuera ni un adentro, hay varios *écart*s, trayectos, intervalos. Entonces, ser afuerina es saber que hay solo trayecto y no lugares de llegada, cerrados, fijos. ¶

Ética y política de la traducción

Por Betina Keizman

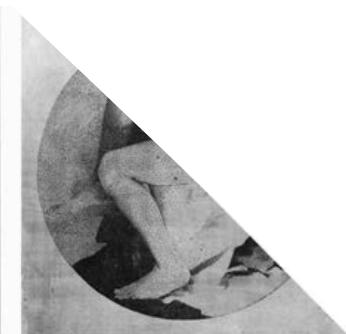


Es famosa la traducción que Sarmiento realiza del acápite de su *Facundo*: “On ne tue point les idées”. “A los hombres se degüella; a las ideas no”, malicioso, impreciso, certero. Es cierto que para él no había más muerte que el degüello, la única muerte tangible.

Su traducción errónea, que probablemente adolezca de mala fe, resulta perfecta si vemos en Sarmiento al pensador y político que impone su diseño en el campo lingüístico; si pensamos que es creador de una dicotomía que produce lenguaje y nación. Su traducción de *muerte* por *degüello*, entonces, es una operación más política que lingüística o literaria. Sin embargo, aunque el autor haya puesto su escritura al servicio de un destino autoimpuesto de civilizador en la barbarie, sería un error creer que el engranaje que va de la frase atribuida a Fortoul a la versión de Sarmiento expresa una alternativa exclusivamente política, ajena a la traducción misma, a *toda* traducción. Esta alternativa política es fundamental en todo proceso de traducción, cuando se ponen en juego los matices de una palabra, el valor, historicidad, la cadena de palabras afines y de mundos lingüísticos que un término evoca.

Traducir es pasar de un idioma a otro, y las sucesivas versiones de un texto –por ejemplo, clásico– son necesarias no solo porque el lenguaje evoluciona, sino porque en la traducción cada época realiza una lectura de las obras y del estado de su propia lengua. Si para el autor de *Facundo* no había más muerte que el degüello, su elección es la de un traductor que hace eco del sentido histórico de un término –dejo a los especialistas evaluar hasta qué punto hace eco de ese sentido o lo fragua y reivindica. Cambiar *muerte* por *degüello* responde a un problema de ética y política de la traducción, la preocupación de todo traductor reflexivo.

Abordaré esta preocupación desde otra ruta, la de mi experiencia en la traducción de *Albucius* de Pascal Quignard. Pero antes de adentrarme en los problemas de su traducción, propongo un esbozo de crítica literaria, pertinente, pues esta obra ficcionaliza la práctica de la traducción y nos permite pensar en algunos temas desde esa perspectiva.



Traducir es pasar de un idioma a otro, y las sucesivas versiones de un texto –por ejemplo, clásico– son necesarias no solo porque el lenguaje evoluciona, sino porque en la traducción cada época realiza una lectura de las obras y del estado de su propia lengua.



Albucius es la seudobiografía de un furtivo escritor latino de inicios del Imperio romano, alter ego de Quignard, cuyos textos rastrea, traduce y completa el autor-narrador. Entre el ensayo y la narración, el registro autobiográfico y el relato histórico, el autor francés se erige en traductor y arqueólogo del mundo perdido de Albucius. Con ese fin, retoma distintas fuentes, rememora el contexto histórico, rastrea fragmentos de las declamaciones de Albucius, las completa, repone los hiatos y, en especial, traduce cuestionando el valor y matiz de cada palabra. Cito un ejemplo: “Cestio y Séneca están de acuerdo en decir que se sentía angustiado por separarse de un utensilio de cocina, pero que le hubiera molestado llevárselo de viaje. Se trataba de una ensaladera o de una vasija (*lanx*) que había usado su bisabuela materna en la época en que Escipión Emiliano era censor. La ensaladera, esta gran escudilla que me cuesta representarme, era de roble negro. Él la colgaba con un clavo del muro, como si fuera la imagen de un hombre valiente. Haría falta pedir la opinión de un latinista mejor que yo. Cestio dice ‘*lanxpatinaria*’, un plato para pescado, un jarrón, una pescadera. Séneca dice ‘*lanx*’ (una escudilla grande, tal vez una compotera). Ningún testimonio habla de ‘*satura*’ (una verdadera compotera, una ensaladera). En su origen, la *satura* es un plato (*lanx*) donde se mezclan frutas y verduras cortadas en pedazos. Hay que pensar en lo que hoy llamamos macedonia o ensalada de frutas. Las fiestas denominadas Liberalia se celebraban en primavera: se ofrecía una vasija amplia repleta de las primicias de todos los cultivos a los dioses que protegían el trabajo de los labradores. Esta vasija era llamada ‘*lanx saturā*’, una palabra en lengua osca que significa popurrí. Entonces comenzaban los cantos libertinos o burlones al dios Manducus o a los cachetes de Bucco. Se invocaba a Fascinante (el falo). Para distinguirla de la *declamatio* a la que eran aficionados, los antiguos romanos utilizaron la palabra *satura* para designar una forma de relato (un siglo más tarde, el más famoso de estos popurrí es el *Satiricón*) en que la mayor parte de los géneros literarios existentes estaban cortejados y mezclados” (Quignard 16-17).

El fragmento anterior expresa las inquietudes de un traductor enfrentado a la complejidad de una palabra. Un problema de terminología, los matices del significado de *lanx*, la descripción de su uso, su genealogía de *satura* a sátira. Lo que Quignard nos recuerda es que en el vientre

del término está el mundo al que pertenece, un abanico de sentidos y de usos que solo una narración explicativa repone. Este fragmento es la respuesta a la pregunta “¿cómo traduzco o interpreto *lanx saturā*?”. Su respuesta es una declaración de imposibilidad de la traducción, porque en lugar de proponer una palabra se lanza a narrar el proceso de la traducción, las disquisiciones alrededor de la historia de un término, la confrontación de las fuentes. La ilustración paródica de este tipo de situación es el texto de dos líneas que incluye una nota al pie que lo cuadriplica. De atenernos a esta cita, concluiremos que el escritor invoca la traducción como imposibilidad, como utopía.

Sin embargo, este no es el único modelo de traducción que puede leerse en el texto, porque cuando Quignard traduce los textos de *Albucius* –navegando las imprecisas fronteras entre traducción y reescritura: él puede permitírselo, la ética del narrador difiere de la del traductor– lo hace rigiéndose por una exigencia a lo Benjamin, buscando por la vía del lenguaje, y en el lenguaje una fusión del espíritu. Por eso, Quignard fuerza su propio idioma, como dice Benjamin de Lutero y de Hölderlin, quienes en sus traducciones rompen “las trabas caducas del propio idioma” (88), y aquí llega a los problemas de mi traducción de *Albucius*.

La traducción de este libro supone problemas de teoría y práctica. Bajo la bendición de Albucius, Quignard latiniza su propio idioma. Las lenguas de amplia libertad sintáctica favorecen el juego estilístico de sus escritores, y el latín, que adquirirá en su desarrollo un orden normalizado, el *ordo rectus*, en el período de Albucius es aún una lengua precaria, en construcción, en la que cada autor sella un estilo, su fraseo particular. El escritor francés, el de la escritura elegante, escribe al estilo de Albucius, latiniza y extraña su idioma: “Il y avait un précipice abrupt. Sa profondeur épouvait le regard. Aux pieds d'une femme la roche est à pic, les parois du gouffre sont hérissées d'aspérités aigues et innombrables afin de déchirer le corps et la faire rebondir dans le cri et le sang. Je vis. Les dieux n'ont pas voulu que je cesse de vivre. Lata est sententia. Pronuntiatum est. Damnata es: interrogo te hoc loco, mulier. Responde mihi: sunt Dii? (On a voté. On a prononcé la sentence. Tu as été condamnée: je te le demande ici, femme. Réponds-moi: y a-t-il des dieux?)” (Quignard 170-171).



Muchos traductores inician su tarea identificando el ritmo del texto y buscando una cadencia afín en la lengua de destino. Toda traducción es un desafío al lenguaje y a la música del idioma y, en el caso de *Albucius*, los diferentes ritmos obligan a ensayar múltiples tonos.

Lo que traduzco como: “Había un abrupto precipicio. Su profundidad espantaba la mirada. A los pies de una mujer, la roca cae en acantilado, las paredes del abismo están erizadas de asperezas agudas e innumerables para destrozar el cuerpo y hacerla saltar en el grito y en la sangre. Estoy viva. Los dioses no han querido quitarme la vida. Lata est sentencia. Pronuntiatum est. Damnata es: interrogo te hoc loco, mulier. Responde mihi: sunt Dii? (Se ha votado. Se ha pronunciado la sentencia. Fuiste condenada: te lo pregunto aquí, mujer. Respóndeme: ¿existen dioses?)” (114).

En mi traducción recreo el ritmo cortado, algo artificial, que parece detener el flujo narrativo, el mismo que en otras partes del libro Quignard desencadena. Para *cesse de vivre*, en cambio, teniendo en cuenta que esta expresión no es en francés, ni es anacrónica ni amanerada, elijo un giro menos rígido que la traducción literal. En algunas partes del libro, la elección de Quignard a la hora de escribir al estilo latino es la del despojamiento y el ascetismo, como en la cita mencionada. En otras reproduce la metáfora deslumbrante y difícil –el hijo al que su padre condena a muerte dice: “Nous ne sommes que des débris dans l'affection des pères”, “No somos más que fragmentos en el afecto de los padres”– o la defensa de la metáfora extraña, percibida como defectuosa: *sac en bois* para hablar de la nave que debía llevar al hijo al naufragio y a la muerte, en lugar del *sac* que debía coserse y lanzar al mar.

Vuelvo a mi trabajo. Muchos traductores inician su tarea identificando el ritmo del texto y buscando una cadencia afín en la lengua de destino. Esta indagación, siempre acertada, implica mucho más que el ritmo –entiéndase la sintaxis–, también un registro, un tono, un modo de secuenciar. Toda traducción es un desafío al lenguaje y a la música del idioma y, en el caso de *Albucius*, los diferentes ritmos obligan a ensayar múltiples tonos.

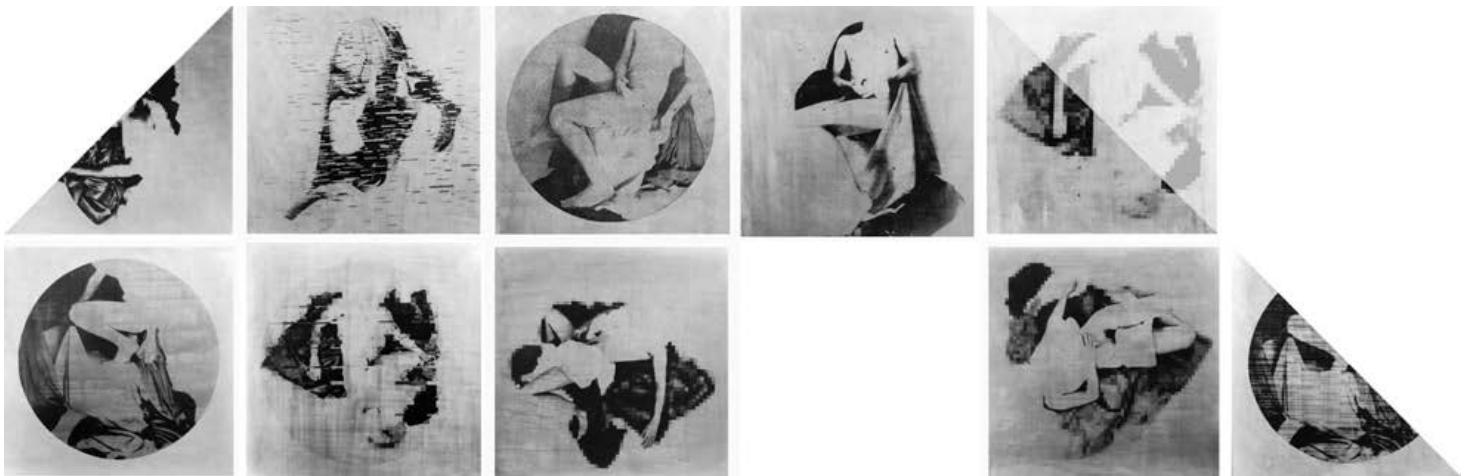
La variación y disonancia son propias de una lengua que se busca, que carece de un ritmo establecido. Según explica Quignard, en esa cantera en formación que era el latín en los albores del Imperio, Albucius fue llamado el “inquietador” de la lengua, porque se consagró a la búsqueda de la zona de encantamiento en que lenguaje y detalles descubren el

fuego sagrado de la narración. Lenguaje y detalles, el hallazgo de la “invención circunstancial” que Borges propone en “La postulación de la realidad” y el descubrimiento de una armonía en que los períodos musicales rítmicos se intercalan con otras sonoridades.

Reescribiendo a *Albucius*, Quignard excava en la lengua francesa y le restituye una libertad ancestral. El desafío de su traducción no es menor, porque esta búsqueda narrativa y expresiva se sumerge en terrenos que desesperarían a cualquier corrector de estilo más o menos meticuloso: los saltos entre presente y pasado no se someten a una correlación temporal, sino a necesidades dramáticas; las variaciones de registro son la regla; el hipérbaton –tan latino– trastorna alegramente cualquier norma sintáctica o de uso; las preposiciones se deslizan de sus automatismos; y, por último, las repeticiones, que sugieren una limitación de vocabulario, coexisten con fragmentos exquisitos.

Para aprehender un material tan heteróclito es imprescindible ser sensible a sus efectos de lectura, reconstruir las elecciones estéticas que el autor enfrentó o aspiró a hacerlo. Cuando era estudiante, recuerdo haber hecho un trabajo sobre Sarmiento. Una frase decía: “Sarmiento quiso decir...”. Riendo, el profesor que lo corrigió me preguntó si había hablado con él. Tenía razón en dudar de mis capacidades como médium, sin embargo, no es secundario preguntarse en una traducción por la intención del autor.

En *Albucius*, por ejemplo, y vuelvo al libro, se narra un pleito entre dos hombres por un panal y unas abejas que molestan a uno de ellos. En el texto se las nombra unas veces como abejas, otras como moscas. Queda descartado pensar en un error de edición o de falta de edición. Creo que en esta oscilación Quignard registra las fluctuaciones de una lengua en formación. Al traductor corresponde reproducir ese desafío, imaginar un idioma en que algunas palabras faltan –tal vez porque aún no han sido creadas o porque un uso indiscriminado desdibujó sus aristas más particulares– y en que sus sustitutos “aproximativos” suscitan ese lapso de belleza y de imperfección que Quignard-Albucius cultivaron.



Para introducir la figura de Julio César, Quignard rememora una saga nórdica en que el héroe Thorgeirr mata a un hombre simplemente porque lo halla en la posición perfecta para hachar su cabeza. Es como César, escribe Quignard, “no resiste la ocasión”. Esta ansiedad, esta perversa sensibilidad a los detalles, equivale en la escritura de Quignard a la imagen del escritor ganado por la pasión del lenguaje, alguien arbitrario y vehemente que no resiste hachar una cabeza cuando la halla en una posición que invita a hacerlo.

Una traducción ética es infiel. Es como la de Sarmiento, que acepta hundir el lenguaje en su propia época, entrar en resonancia con la intención de las escrituras que avanzan hachando cabezas, hachando los límites del lenguaje, sus mezquindades y sus cercos. ¶

Bibliografía

Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”. *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Terramar, 2007. Impreso.

Quignard, Pascal. *Albucius*. París: POL, 1990. Impreso.

—. *Albucius*. Trad. Betina Keizman. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010. Impreso.



TÍTULOS DE LA COLECCIÓN 33:

Floridor Pérez
CON LÁGRIMAS EN LOS ANTEOJOS

Juan Cristóbal Romero
XXXIII POEMAS

Óscar Hahn
POEMAS SIN FRONTERAS

Rafael Rubio
CAUDAL

Manuel Silva Acevedo
CONTRALUZ

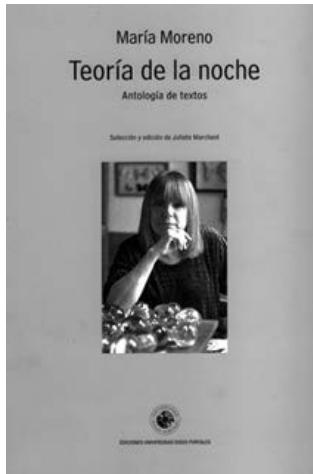
Pedro Lastra
DIÁLOGOS DEL PORVENIR

Gonzalo Rojas
CON ARRIMO Y SIN ARRIMO

Pfeiffer
Editorial

Novela argentina con apéndice chileno

Teoría de la noche. María Moreno,
Ediciones Universidad Diego Portales, 2011, 172 pp.
Por Raquel Olea



Teoría de la noche es un libro de crónicas, género privilegiado para producir otros modos narrativos de la actualidad. Este conjunto de textos, lo dice la autora, se sitúa en “esas zonas francas” del género periodístico, donde es posible exceder los mandatos de la profesión para transformar al cronista en sátiro, histrión o gracioso, y otorgar un plus de sentido e inteligencia a lo que todos han escuchado o saben por vías orales o por la comunicación mediática.

Lo más fácil ha sido encajonar a una textualidad que habla de la actualidad en la crónica, pero la escritura de María Moreno (1947), excesiva y desterritorializada, sobrepasa cualquier clasificación, construyendo signos itinerantes de la historia y abriendo provocadoramente las lógicas del poder, la moral y las costumbres. Moreno es, sobre todo, una lectora de signos que decodifica para volver a codificar críticamente; organiza nuevas tramas de sentido de aquello que no comparece en la información mediática o en la circulación anecdótica: su práctica escritural es la de la inteligencia que se detiene en una frase, un hecho, una imagen, un objeto, reutilizándolo en otro contexto, pensándolo para situar una ironía, una crítica incluso a una sentimentalidad que habla fundamentalmente de lo que podríamos llamar la *argentinidad*. Siguiendo el orden en que está escrito el texto –puede también leerse discontinuamente– nos adentramos en un tramo que construye una narración estética de una complejidad escritural que la ubica –sin estar pensada como novela– en lo mejor de la novela argentina (pero... ¿qué es una novela?).

Sí, propongo leer *Teoría de la noche* como una novela argentina –histórica, social, confesional, autobiográfica– que más allá del hecho de configurar una heterogeneidad de sentidos desde la dispersión de sus fragmentos, produce la composición de una perspectiva narrativa que habla de la cultura, la política y la sociedad argentina desde la segunda mitad del siglo xx hasta el presente. Los cinco capítulos que armarían la narración, concluyen con una mirada sobre Chile, “Yerhue el Ande”. Este último capítulo es un regalo de pluma inteligente que nos hace a los chilenos. Ojalá lo sepamos apreciar, aunque sospecho que el descabezamiento de mitos que ejerce podría levantar algún resquemor aquí donde todo se ha vuelto tan políticamente correcto, tan consensuado y tan *nice* –para citar el inglesamiento del que los chilenos hacen gala según la propia autora. Por suerte, Moreno escribe “Pedro”, refiriéndose a Pedro Lemebel, quizás uno de los pocos que entre nosotros se ha atrevido a la incorrección y a la insolencia que los veinte años de Concertación han evitado tan cuidadosamente.

La escritura de Moreno se fundamenta en el saber que su no saber le proporciona: “Escribo sobre lo que no sé”, que es una manera de decir que la escritura es aprendizaje en el saber, aventura del pensamiento y producción de mundo. Lo que ella asume con el uso de la primera persona, desafiando no solo el juicio del lector, sino que también poniendo la cara en lo que dice sobre sí misma y sobre los demás. Con este gesto, se sitúa en la tradición literaria argentina al lado de sus amigos escritores muertos: Lamborghini, Perlóngher, García, Puig; todos, como ella, provocadores, políticamente incorrectos, grandiosos perdedores y sujetos nocturnales.

Productivo y saludable leer estas crónicas llenas del mejor humor, de la inteligencia y la culta erudición de una escritora singular en Latinoamérica. Su libro, producido bajo la impecable edición de Julieta Marchant, recorre, avanza y retrocede por todos los laberintos de la cultura contemporánea que nos avasalla con sus tecnologías mercadistas.

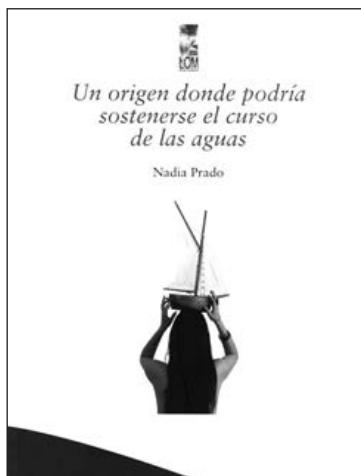
La escritura de María Moreno, excesiva y desterritorializada, sobrepasa cualquier clasificación, construyendo signos itinerantes de la historia y abriendo provocadoramente las lógicas del poder, la moral y las costumbres.

La serialidad del cadáver

Un origen donde podría sostenerse el curso de las aguas. Nadia Prado,

LOM Ediciones, 2010, 100 pp.

Por Rodrigo Morales



Un origen donde podría sostenerse el curso de las aguas es la continuación de *Job* (2006) en su gesto de repensar la lengua del trabajo. Diríamos que *Job* fue la escena laboral donde el poema develaba el tránsito de los dispositivos maquínicos y, además, el tiempo que, condenado a la labor de una lengua, se constituye nada más que por la oferta y la demanda. En tanto que *Un origen* es la presencia de un relato que en su construcción anuncia el tiempo que los dispositivos y equipamientos modernos le han conferido a la política del poema y su trabajo, el lugar donde aquel litigio salarial asume la huelga que el poema tiene como destino.

Todo pensamiento sobre la labor y su lengua debe tomar en cuenta la programación que existe a la hora de hacer referencia a su contexto. *Un origen* piensa el utensilio con las palabras que el contexto le resta al poema. Pone en evidencia un programa donde adjetivos y verbos se alinean para deserializar un decir. Si *Job* era el trabajo de un sujeto que ha sido alfabetizado en la serialidad –y que debe restarle a ella palabras que le permitan devolver el trabajo a su condición de categoría política–, *Un origen* es el momento mediante el cual la serialidad se piensa a sí misma desde el poema; es la improducción en serie de una interrupción.

Desde dónde pensar, entonces, la lógica del trabajo si es ella quien, por lo regular, nos piensa y administra. El poema que habita en *Un origen* nos da a pensar esa interrupción posible que, más allá de su insistencia enajenable, permite litigar contra la técnica y su ruido conquistado. Existe en este último libro de Nadia Prado (1966) una labor desde donde combatir, una lengua en la que es posible imaginar ese lenguaje que correlata la insistencia de las horas por labrar, “un bloque sobre sus intermitencias” (58), un pesado cuerpo donde descansar de lo obvio.

La obviedad, ese pensamiento de lo natural, impone en el poema un lugar también para que la técnica de la labor deposite sus adquisiciones; esto es lo que, a nuestro juicio, interroga *Un origen*. La obviedad es siempre lo que está siendo interrogado en este libro, puesto que ella advierte lugares comunes, narraciones y políticas. Diríamos que hay oficio donde hay un pensamiento advirtiendo lo obvio: “[L]a sordera hace al silencio y no la lógica contraria / arcontes y custodios del vacío imperativo presente / sorda y ciega rodeando la cáscara impenetrable” (38). Cáscara de esa obviedad imperante que administra lugares oscuros donde el poema y política se resguardan. Cavidad que, erigida sobre un abandono, insiste en preguntar por ese pensar de la obviedad que queda estático en su lugar de origen.

¿Dónde está la alteración de *Un origen*? Está en pensar a la masificación de un lenguaje como una política salarial que se exhibe en la monotonía de lo social; en sostener el cadáver de aquello que, producto de su uso y serie, pasa a retiro. En este libro el poema es, para la sociedad administrada por el comercio y por las leyes de la especulación, la traba de una lengua que cada vez que desaparece retorna como monumento de una técnica que le arrebata su pensar. Dirímos que *Un origen* interrumpe ese lirismo que condena a la lectura a su descanso. Es el retorno de una política textual que funde la retórica de lo frontal con el espacio de la crisis. El libro pareciese ser sostenido e interrogado por un solo verso: “[Q]uien no se debate es un cadáver” (38).

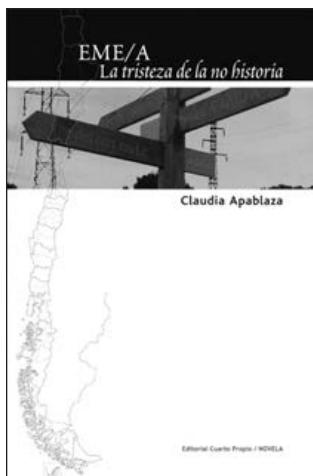
En este libro el poema es, para la sociedad administrada por el comercio y por las leyes de la especulación, la traba de una lengua que cada vez que desaparece retorna como monumento de una técnica que le arrebata su pensar.

No literatura e impostación literaria

EME/A. *La tristeza de la no historia*. Claudia Apablaza,

Editorial Cuarto Propio, 2010, 100 pp.

Por Matías Marambio de la Fuente



Si la historia de la literatura universal (*Weltliteratur*) comienza con Goethe –o, por lo menos, ese es el consenso–, la no historia de la literatura universal no empieza con Claudia Apablaza (o, por lo menos, no con EME/A). *La tristeza de la no historia*. EME/A es un volumen pequeño, delgado, cuya portada sintetiza, a mi modo de ver, gran parte del texto: un mapa incompleto, yuxtapuesto a letreros intervenidos en Photoshop de manera algo tosca, un espacio en blanco. Igualmente sucede con la novela, compuesta por cinco capítulos semiautónomos que desarrollan un itinerario que es más incompleto que abierto, contando historias que, apenas empiezan a desarrollar un argumento llamativo, quedan a medio camino: intervenidas, así como la portada, de manera algo tosca y dejando espacios (narrativos) en blanco.

S, amigo de uno de los narradores, está a la caza de manuscritos inéditos para conformar una biblioteca de la no historia de la literatura universal. Se le suman una serie de ayudantes una vez que el proyecto crece fuera de proporciones, una metáfora quizás del volumen incommensurable de textos que emergen hoy, sin nunca llegar a la imprenta. La tarea recopilatoria desarrolla un entramado de traiciones, robos, mentiras, búsquedas incesantes de protagonismo: “Sigue el proyecto. Todos Judas, todos ladrones y todos arrepentidos. No se ha podido establecer el verdadero proyecto de la *no historia de la literatura universal*” (20).

Con seguridad, el proyecto de la *no historia de la literatura universal* no se desarrolla ni establece a lo largo de la novela. Entre fragmentos de un archivo imaginario, EME/A aparece como sigla, personaje, proceso, institución y colectivo. Se trata de un título que se repite al interior de pequeños relatos sobre música, relaciones de pareja frustradas, viajes, y un largo etcétera. Más adelante, otra narradora se entrega a las digresiones de su “contacto con la Realidad” (85) en el Centro Cultural Manuel Rojas, para luego lamentarse sobre la inexistencia de la no historia: “[L]a no historia ha buscado su inscripción en registros, pero no, sólo hay un silencio y un vacío” (93).

El texto de Apablaza es una profecía autocomplida; una escenificación, a veces simplista, de la experiencia mayoritaria de los escritores ñuñoinos *clasmemedieros* que transitan el orbe promoviendo una literatura (su propia literatura) editada por espacios “independientes” y virtualmente desconocidos. Me parece que el ejercicio de EME/A es, las más de las veces, una repetición autocomplaciente de fórmulas literarias legitimadas. Por ejemplo: “Soñé con Chile y su larga carretera plagada de vísceras de perro. Soñé que vivía en Chile cuatro meses. Soñé que la crítica literaria enloquecía (...). Soñé con la cordillera plagada de cadáveres de los muertos por la crítica literaria” (23). Y también: “No me acuerdo de mi infancia. No me acuerdo de mí misma. No me acuerdo de mi país. No me acuerdo dónde nací. No me acuerdo si mi adolescencia se produjo el año 1945 o el 11 de septiembre de 1973 en las calles de Santiago de Chile” (32). No es necesaria una omnisciencia intertextual para atisbar los “calcos” de Diamela Eltit en algunos segmentos de EME/A. Se trata de recursos cuya vigencia en la obra de Eltit pueden mantener coherencia y vitalidad (aunque la existencia de estas repeticiones poco sutiles permite poner en duda la vigencia de la estilística eltiana; ¿se agota una retórica justo en aquel momento en el cual su apropiación no plantea desafíos escriturales?), pero que en el caso de Apablaza no dejan de ser ejercicios imitativos poco sugerentes.

Me parece inquietante que la situación precaria en la que trabaja gran parte de las/los escritoras/es no produzca formas de representación o negociación estética más desafiantes. Lo cierto es que intelectuales como Darío, Martí, Storni y Mistral, cada uno desde sus espacios específicos y con sus propias limitaciones, acometieron dicha tarea en condiciones análogas. Es de esperar que el texto de Apablaza no sea el índice más representativo del estado actual del campo cultural chileno.

El texto de Apablaza es una profecía autocomplida; una escenificación, a veces simplista, de la experiencia mayoritaria de los escritores ñuñoinos *clasmemedieros* que transitan el orbe promoviendo una literatura (su propia literatura) editada por espacios “independientes” y virtualmente desconocidos.

Un pájaro en el árbol

Guía para perderse en la ciudad. Víctor López,
Ripio Ediciones, 2010, sin numerar.

Por Kurt Folch



Primero el pájaro y sus partes, luego el árbol del lenguaje y sus hojas, las palabras, las imágenes que forman las palabras. El problema es –como a Feynman le afirmó su padre– que no importa cuántas palabras tengas tú o tu vecino en todos los idiomas para nombrar al pájaro; al final no sabrás nada de él. Lo importante es saber, realmente saber, algo sobre su naturaleza. Esa imposibilidad de las palabras parece ser el tema de *Guía para perderse en la ciudad* de Víctor López (1982).

López comienza con la imagen del pájaro y luego se arroja sobre “el hecho”. La maraña de eventos conocidos y desconocidos que son el mundo en el ahora infinito (que puede ser la realidad del pájaro, la del gato al sol o la de un insecto, pero no la nuestra). Las palabras ahí intentando, a veces, salir disparadas con un instante de luz directa. Pero inmediatamente caen congeladas. López así arma el trabajo –el poeta es un obrero en el andamio–, mira para abajo, ve a su hijo, a su madre, a su abuela. Evoca. No hay caso, las palabras recuerdan dentro del circuito cerrado que les da el propio lenguaje como sistema (su A B C, su orden) y las imágenes se transforman en tiempo gastado. Nada más.

El autor narra –sí, narra– desde una profunda melancolía que puede ser un paso hacia el movimiento puro y simple. Eso es imposible saberlo. Pero esta melancolía que repasa las hojas acumuladas en el patio afirma y sentencia, no puede sino hacerlo. La melancolía –que es endémica en la literatura o casi carne en el lenguaje literario– necesita ir encontrando, armando pequeños salientes para avanzar o descansar del espacio vacío que está ahí todo el tiempo y que es neutro. En todo caso, en esto hay algo positivo, pues transforma la dificultad de una misión imposible en peldaños para avanzar en medio de nada. La melancolía y las definiciones sobre el lenguaje no sirven para explorar ese descampado del ahora infinito del hecho (la voz del trueno, dar, comprender, controlar, etcétera). La melancolía del que avanza en círculos, la de López, va tanteando, sospecha de lo que toca, de lo que dice que toca, de lo que nombra tocando; salvo de los afectos, que no son descritos, sino simplemente afirmados –ellos constituyen quizá el único andamio seguro, el único realmente noble y el que seguramente no cambiará pase lo que pase con las hojas que se acumulan en el patio. Pero las preguntas de López, matizadas por la melancolía de un poeta atento a lo que ocurre –las referencias literarias, los cruces que luce y que no son inocentes, sino complejos, sofisticados–, salvan con un estilo suave, sin gritos, sin angustia.

Como en todo libro de poesía reflexiva (el problema de nombrar al pájaro, el problema de la mosca en la botella), las afirmaciones a veces pueden parecer un poco didácticas (un poema es esto, un libro es esto otro, la escritura no es eso; escribir lo que no se puede decir con palabras). Esto no es un “pero” en sí (¿quién tira la primera piedra?). López lo hace bien. Sale airoso, creo, porque el poema zigzaguea entre esas las reflexiones, las imágenes cotidianas (la lluvia, el parque, ella) e instantes de la memoria profunda (la madre, la abuela, el abuelo, el campo) –todas hojas en el patio–, generando una tensión sostenida por los silencios y el tono que une los fragmentos. Es un libro que impone una lectura pausada, revelando poco a poco una red de imágenes tan cristalinas como hondas.

Como en todo libro de poesía reflexiva, las afirmaciones a veces pueden parecer un poco didácticas. Esto no es un “pero” en sí (¿quién tira la primera piedra?). López lo hace bien.

Reducir la experiencia a un nombre

Exhumaciones. Yeny Díaz Wentén,
Camino del Ciego Ediciones, 2010, 75 pp.

Por Sebastián Herrera



¿Duelo o melancolía? ¿Un todo o solo un sí mismo? Estas preguntas no son menores, si pensamos en la preponderancia del tema de este libro: intentar rescatar la voz de los olvidados. *Exhumaciones* de Yeny Díaz Wentén (1983) despliega una voz cantada o “cantadita” que podría configurar una particularidad dentro de su poesía. No obstante, la autora parece notar en demasiado esto y transita en estas dos veredas, trivializando no solo su voz, sino a quienes se la proporcionan. Un lenguaje a partir del duelo sería un habla que se registra desde una pérdida y que abarca una lucha contra un todo imposible de reducir, mientras que el lenguaje melancólico nace del sí mismo, del yo. De ahí la importancia de definir desde qué lugar se configura el trabajo de *Exhumaciones*.

¿Por qué decir, pero, sobre todo, por qué decir y prestar el habla a otro? Estas son las primeras preguntas que saltan del libro, como si ceñir esta totalidad fuera suficiente para hablar de la problemática histórica y política que trae en sí el silencio.

Dios juega un papel preponderante. Su ausencia o presencia afecta, directamente, la fortuna de las voces perdidas, dando una rápida solución o falso consuelo a problemas de otro orden: “[Y] Dios nos dio la espalda / y mi lengua se arrolló en mi boca / y fui un montón de huesos y cenizas” (41). Totalizar y naturalizar, a través de la fantasía de un dios, irrumpen en la propia experiencia del libro. Su aparición no solo problematiza lo más evidente, sino que expone la preocupación de la autora: el lugar, dentro del campo poético, al que ingresa. Esto, porque su presencia es síntoma de la rápida solución que brinda al desamparado y, a su vez, de la íntima relación que tiene con la enunciación que presenta el nombre (por ejemplo, Artemio Segundo Jara Pardo), el cual suministra, a la autora, la autoridad que necesita para desplegar su voz con aparente naturalidad: “Qué oscuro se ha poní'o mi corazón” (17).

“A la orilla de la carretera hago de'o pa' que me lleven al cielo” (7). Este verso, que abre la sección “Animitas”, no solo revela una tradición religiosa, sino que es metáfora del propio problema que arrastra la voz poética: la necesidad de un aventón, a través del nombre, para desplegar su escritura. Qué diferencia hay entre nombrar a Norato, Seveso, Huinao, Parra o Foucault. A mi modo de ver –y pensando en cómo operan los nombres en este libro–, existe una necesidad de validar la escritura y la experiencia, a través de la reproducción de lo visto para luego reutilizarlo como artificio literario. Naturalizar ciertos nombres y totalizarlos, para dar una rápida solución a la compleja relación que hay en su particularidad, quita peso a la experiencia escritural de Díaz Wentén, disfrazando o disimulando una voz que bajo ningún punto de vista es disimulable, ya que responde a procesos, contratos históricos y políticos que la poesía sola no puede solucionar.

Duelo o melancolía, disimular o simular, hacer ausente lo que está presente o aparentar una presencia cuando no la hay, es el problema que presenta *Exhumaciones*. Libro con un lenguaje propio que se pierde en un reduccionismo totalizador –al igual que Pablo Paredes en el poema “Cuidado con el perro quiltro”: “Me gustaba que se llamase Yasna, me gustan los nombres que avisan la pobreza”–, olvidando que la solución estaba en alejarse y dejar que la propia experiencia del lenguaje designara a este sujeto ausente y permitiera, posteriormente, la indagación en ese lugar desconocido.

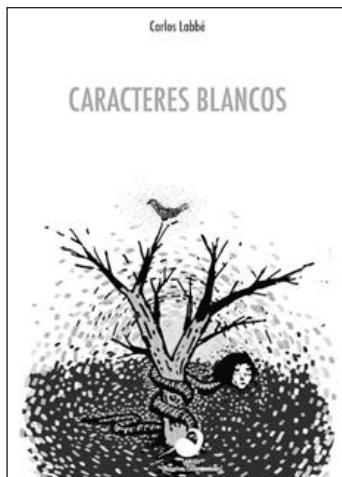
Duelo o melancolía, disimular o simular, hacer ausente lo que está presente o aparentar una presencia cuando no la hay, es el problema que presenta *Exhumaciones*. Libro con un lenguaje propio que se pierde en un reduccionismo totalizador.

Lo fragmentario como intención

Carácteres blancos, Carlos Labbé,

Sangría Editora, 2010, 150 pp.

Por Carolina Silva



Escenarios múltiples. Escenas diversificadas y dispersas. Infinidad de imágenes, acentos y silencios. Uniformidad: la novela. Intenciones heterogéneas.

El ritmo constante del texto que transita de un montaje a otro, con distintos movimientos, entonaciones, márgenes y bordes, llegando en algún momento a la calma, al lugar prestado: el desierto, la intención de linealidad de la obra. Lo demás, fragmentos. Escenas diferentes, pero, en su mayoría, recurrentes –siempre se trata de la misma escena, aunque su forma varíe. La voz, la musicalidad de la escritura. La forma, el diálogo, el ritmo. La inmersión y el arrojar al lector a escenas sin pausas que hacen del acto de lectura un instante delirante: “Agradecer, hundir la cabeza contra la almohada, lograr poner un pie en el suelo frío y luego otro. Prender el calefón, correr desnudo hacia la ducha” (67). Calma. El desierto, la tinta blanca, el reflejo del sol: “Él tomó conciencia de que los dedos de su mano estaban palpitando cuando los puso entre los de ella” (45).

Escucho –leo a Carlos Labbé (1977)– como el ruido que hace la máquina del sistema braille. La lectura de aquello que se escribió con un sonido estridente, solo con el dedo, solo con los sentidos. El silencio para escuchar aquello escrito: sinfonía confeccionada con tonos altos sin saber realmente qué es lo que se oye. Pausa de la escena, volvemos al desierto. Desierto con y desde el deseo del otro, de la sed, del hambre, de aquellos recuerdos que nos inundan. La repetición constante, la narración de cada hecho, de cada respiro, movimiento y detalle hacen de este libro un ir y venir entre lo desenfrenado y la calma, entre la contingencia y lo sereno.

Si bien el texto está intervenido con otros anteriormente publicados, la concatenación de fragmentos, historias y escenas parecen dar el verdadero significado de la obra, su productividad y sentido. Se hace manifiesto, se fenomenaliza su intención. Situar de un lugar a otro, vertiginosamente, al lector y, con ello, voces. Primeros y terceros hablantes, nombres, silencios.

Existe, entonces, la infinita posibilidad de escenas, de lecturas, de escenarios que hacen factible que el texto se transforme en acontecimiento. No olvidemos el desierto, el lugar que este autor ha tomado prestado para realizar un lineamiento dentro de *Carácteres blancos*. Prestado este lugar, se apodera otra voz, otra entonación, otro ritmo. Son estas imágenes las que dan la sensación de pausa y descanso.

Así, tenemos dos escenas probables: el devenir vertiginoso y el desierto. Dentro de ellas, la simultaneidad de fragmentos que son otros lugares, ruidos y más, que se repiten; signos y códigos que pueden provocar la curiosidad de querer saber qué viene luego. Por ello, el relato puede convocar al lector a seguir o, al contrario, detenerse y guardar: frenar el rápido movimiento que el texto llama de modo dominante.

La repetición constante, la narración de cada hecho, de cada respiro, movimiento y detalle hacen de este libro un ir y venir entre lo desenfrenado y la calma, entre la contingencia y lo sereno.

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Andrés Claro (Santiago, 1968). Realizó estudios de posgrado en Filosofía y Literatura en l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, con una tesis bajo la dirección de Jacques Derrida, y en la Universidad de Oxford, de la cual es Doctor en Literatura Inglesa y Comparada. Ha publicado los libros de poesía *Del tártero y del firmamento* (Alfa-Beta, 1988) y *Los cantos del mayordomo* (1991), así como traducciones literarias –recientemente, el volumen *Kirigirisu*, selección y versiones de *haikus* (Ediciones Tácitas, 2010). Autor de *La Inquisición y la Cábala: un capítulo de la diferencia entre ontología y exilio* (LOM Ediciones, 1996) y *Las vasijas quebradas: cuatro variaciones sobre la 'tarea del traductor'* (de próxima aparición en Ediciones Universidad Diego Portales). Es profesor invitado en el Departamento de Literatura Comparada de The State University of New York, y se desempeña como docente en el Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile.

Cristóbal Durán (Santiago, 1978). Magíster y candidato a Doctor en Filosofía de la Universidad de Chile. Entre sus últimas publicaciones se cuentan trabajos dedicados a problemas de filosofía política, cuestiones referidas al pensamiento sobre la música y a la deconstrucción. Ha traducido a Philippe Lacoue-Labarthe, Catherine Malabou y Jacques Rancière, entre otros.

Kurt Folch (Valparaíso, 1970). Ha publicado *Viaje Nocturno* (Stratis, 1996); *Thera* (Libros La Calabaza del Diablo, 2002); y *Paisaje lunar* (Libros La Calabaza del Diablo, 2009).

Sebastián Herrera (Concepción, 1984). Periodista. Realizó la investigación del Documental *La Colorina*, sobre la vida y obra de la poeta Stella Díaz Varín (Fondo de Fomento Audiovisual 2007; Mejor Dirección Sanfic; y Mejor Documental Festival de Trieste, Italia, 2008). Obtuvo la Beca de la Fundación Pablo Neruda el año 2008. Algunos de sus textos aparecen en las siguientes antologías: *Puro Cuento* (El Mercurio-Aguilar, 2004); *Apnea* (Backdoor, 2006); y *Pendrive* (Mantra, 2008).

Víctor Ibarra (Rancagua, 1987). Estudiante de Literatura en la Universidad Diego Portales. Cursa el Diploma de Pensamiento Contemporáneo en la misma casa de estudios. Editor de la revistas *toy-toy* y *Grifo*, y miembro del colectivo teatral Recreo. Actualmente desarrolla su tesis de Licenciatura sobre el *Hércules Furioso* de Lucio Anneo Séneca.

Betina Keizman (Buenos Aires, 1966). Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Literatura por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro de CRIMIC de la Université Paris Sorbonne (París iv). Ha publicado *El secreto de Marlene Rochaell*, novela juvenil (Ediciones Colihue, 1997); *Zaira y el profesor*, cuentos (Beatriz Viterbo Editora, 1999); *El minotauro y la sirena: Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*, en coautoría con Mauricio Carrera (Lectorum, 2001); *El secreto de Melquías*, cuento infantil (Alfaguara, 2002); y *El museo de los niños*, novela (Progreso Editorial, 2007). Tradujo *Por dónde comienza el cuerpo humano* de Pierre Férida (Siglo xxi Editores, 2004); *Haití: acuérdate de 1804* de Jean Casimir (Siglo xxi Editores, 2007); y *Albusius* de Pascal Quignard (El Cuenco de Plata, 2010).

Alejandro Madrid (Santiago, 1954). Estudió Filosofía en la Universidad de Chile y en la Université Paris Sorbonne, donde obtuvo su doctorado. Profesor de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y la Universidad de Valparaíso. En el Collège International de Philosophie, organizó y dirigió el seminario “Chili: des aventures de la pensé aux politiques du savoir”. Ha traducido desde el francés diferentes obras, tanto de filosofía como de literatura y ensayo.

Matías Marambio de la Fuente (Santiago, 1988). Licenciado en Historia por la Universidad de Chile. Actualmente, cursa el Magíster en Estudios Latinoamericanos en la misma casa de estudios, gracias a una beca otorgada por CONICYT. Editor de la revista digital *Indie.cl* y miembro del colectivo *Expasiva: red de pensamiento desviado*. Se desempeña como ayudante del proyecto fondecyt “Funciones políticas de las imágenes en Dictadura: la ilustración de libros en la Editora Nacional Gabriela Mistral (1973-1976)”.

Julieta Marchant (Santiago, 1985). Ha publicado el libro de poesía *urdimbre* (Ediciones Inubicalistas, 2009) y la plaquette *Té de jazmín* (Marea Baja Ediciones, 2010). Compiladora y editora del libro *Teoría de la noche* de María Moreno (Ediciones Universidad Diego Portales, 2011). Cofundadora de cuadro de tiza ediciones.

Rodrigo Morales (Santiago, 1980). Sociólogo por la Universidad Arcis. Autor del libro de poesía *Vaho* (Editorial Alquimia, 2009). Actualmente cursa el Magíster en Teoría del Arte de la Universidad de Chile.

Francisco Navarrete Sitja (Santiago, 1986). Licenciado en Artes por la Universidad de Chile y alumno becado del Magíster en Artes Visuales en la misma casa de estudios. Ha participado en diversas exposiciones, entre las cuales destacan: “Antología Visual de Jóvenes Fotógrafos Chilenos”, Museo de Arte Contemporáneo (2011); “Línea Polonio 210”, Galería ARTEK (2011); “Historia después de todo”, Galería BECH (2010); “Por la razón o por la fuerza”, Museo Municipal de Arte Moderno Mendoza (2010); “Ver para creer”, Balmaceda Arte Joven (2010); Concurso “Artistas del Siglo xxi”, Universidad Católica (2010); “iii Concurso de Arte Joven Cabeza de Ratón”, Museo de Artes Visuales MAVI (2009); “Espacio Contenido”, Museo de Arte Contemporáneo (2009); “Irrepetible”, Balmaceda Arte Joven (2009); y Concurso “Arte en Vivo”, Museo de Bellas Artes (2007). Próximas exposiciones colectivas 2011: “Segundo Concurso de Arte Joven”, Museo de Arte Contemporáneo (julio 2011) y “Tercer Paisaje”, Balmaceda Arte Joven Santiago (septiembre 2011).

Raquel Olea (Santiago). Doctora en Filosofía por la Universidad Johann Wolfgang Goethe, Alemania. En el año 2000 obtuvo la Beca John Simon Guggenheim. Entre sus publicaciones destacan: *Ampliación de la palabra: La mujer en la literatura* (SERNAM, 1995); *Lengua víbora: Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas* (Editorial Cuarto Propio/La Morada, 1998); *El género en apuros* (LOM Ediciones/La Morada, 2000); *Como traje de fiesta: Loca razón en la poesía de Gabriela Mistral* (Editorial Universidad de Santiago, 2009); y *Juliet Kirkwood: “Tengo ganas de ser nuestros nombres”* (Editorial Universidad de Santiago, 2010). Actualmente se desempeña como académica de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Santiago de Chile.

Andrea Pelegri Kristic (Santiago, 1985). Licenciada en Actuación por la Universidad Católica de Chile (2007) y candidata a Magíster en Teatro (teoría teatral y dramaturgia) en la Universidad de Ottawa, a título de becaria de CONICYT-Becas Chile. Ha traducido varias obras de teatro del francés al español, y ha trabajado como actriz y traductora en Chile y Canadá. En 2006 fundó, junto a Mauricio Quevedo, la compañía Tiatro, que ha ganado varios premios en festivales chilenos entre 2006 y 2008.

Hugo Savino (Barracas, 1945). Ha publicado *La línea del tiempo*, poesía (Paradiso ediciones, 2002); *Claridad del saltimbanqui*, poesía (ediciones cada tanto, 2011); *Viento del noroeste*, novela (Paradiso ediciones); y *Salto de mata*, retratos (Editorial Letranómada, 2010). Ha traducido a Stéphane Mallarmé, Paul Claudel, Philippe Muray, Henri Meschonnic, Philippe Sollers, Maurice Blanchot, Jacques Lacan, entre otros. Actualmente reside en Madrid.

Carolina Silva (Santiago, 1983). Egresada de Filosofía de la Universidad Arcis, y Diplomada en Psicoanálisis y Estética de la Fundación Centro Psicoanalítico Argentino.

Carlos Soto Román (Valparaíso, 1977). Químico Farmacéutico por la Universidad de Chile. Master of Bioethics, University of Pennsylvania. Ha publicado *La Marcha de los Quiltros* (Libros La Calabaza del Diablo, 1999); *Haiku Minero* (Libros La Calabaza del Diablo, 2006); y *Cambio y fuera* (Lanzallamas, 2009). Actualmente reside en Filadelfia, donde participa de la escena literaria local como miembro del colectivo The New Philadelphia Poets y como editor de la antología de poesía contemporánea *Selective Affinities* (<http://electiveaffinitiesusa.blogspot.com/>).

Angélica Vial (Santiago, 1978). Actriz, músico, estudiante de Licenciatura en Literatura y editora de la revista *Grifo*.

Verónica Watt (Viña del Mar, 1984). Psicóloga por la Universidad Diego Portales, Diplomada en Manejo Clínico de Disfunciones Sexuales y Magíster en Edición de Libros de la misma casa de estudios. Actualmente ejerce el cargo de directora de la revista *Grifo*.

ALFAGUARA



www.alfaguara.com/cl

PHILIP ROTH

Némesis

ROTH NOS DIRIGE A TRAVÉS DE LAS DIFERENTES EMOCIONES QUE UNA EPIDEMIA PUEDE ALIMENTAR: EL MIEDO, EL PÁNICO, LA IRA, EL DESCONCIERTO Y EL DOLOR

"PERFECTAMENTE CONSTRUIDA Y CON UN AUDAZ GIRO AL FINAL".
J.M. COETZEE

LITERATURA MONDADORI

10 Random House
Mondadori
2001-2011

