

DILEMAS DE LA TRADUCCIÓN
POLÍTICAS. POÉTICAS. CRÍTICAS

ENSAYOS

13

Dilemas de la traducción

Políticas. Poéticas. Críticas

SUSANA ROMANO SUED



Universidad Nacional Autónoma de México
Mérida, 2016

Primera edición: 2016

Fecha de término de edición: 24 de agosto de 2016

D.R. © 2016, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria. Del. Coyoacán,
C.P. 04510, México, D.F.

CENTRO PENINSULAR EN HUMANIDADES Y EN CIENCIAS SOCIALES
Ex Sanatorio Rendón Peniche
Calle 43 s.n., col. Industrial
Mérida, Yucatán. C.P. 97150
Tels. 01 (999) 9 22 84 46 al 48
Fax: ext. 109
<http://www.cephcis.unam.mx>

Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio
sin la autorización del titular de los derechos patrimoniales

ISBN 978-607-02-8331-4

Impreso y hecho en México

Índice

AGRADECIMIENTOS	15
PRÓLOGO. LECTURAS DILEMÁTICAS Y CEREMONIAS DE LA LETRA Silvia N. Barei	17
LIMINAR	25
PREFACIO	27
1. MIGRANCIAS Y TRAVESÍAS: POLÍTICAS Y POÉTICAS DE TRADUCCIÓN	29
1.1. El mundo global y la “naturalidad” de las traducciones	30
1.2. Nación, acervos y territorios: discursos, ideologías y traducción en la cultura tecnoglobal	36
1.3. Discursos de identidad	37
1.4. Conquista de América. Colonia y traducción	38
1.5. Invenciones románticas en la emancipación sudamericana	41
1.6. Del Salón Literario de 1837 a la Aduana Borges	42

1.7. El traductor argentino y la tradición	46
1.8. Coda: traducción, tradición, identidad. Horizonte de lo probable	49
1.9. Bibliografía	51
2. CANTOS PARALELOS: CRÍTICA DE LA TRADUCCIÓN CRÍTICA	55
2.1. Preguntas preliminares sobre criticar, discurrir, comentar, traducir	55
2.2. Inspiraciones (traducidas) en la travesía de la crítica	56
2.3. Juegos de lenguaje: anagramáticas	56
2.4. Instituciones: redes, tejidos, de allá, de acá	59
2.5. Aplicaciones y métodos en la diáspora criolla	63
2.6. Sacralización y desacralización de la crítica: lo impropio y lo apropiado de Héctor Libertella	64
2.7. Bibliografía	66
3. AVERROES O LA PALABRA EN DUELO. EL OBJETO PERDIDO DE LA TRANSPARENCIA	67
3.1. Introducción	67
3.2. El programa borgeano del deseo	68
3.3. El arte de alquilar o de la precariedad del sentido	70
3.4. Argumento	70
3.5. Perder lo nunca poseído. La dialéctica de lo propio y lo otro	72

3.6. La condición provisoria de la traducción	75
3.7. Utopías del deseo: el arte de fingir	76
3.8. Hablar en el medio	76
3.9. La Ley y las paradojas de la transgresión	79
3.10. El camino hacia el Otro texto: extrañamiento, apropiación, pérdida y compensación	82
3.11. Bibliografía	84
4. EXILIO Y TRADUCCIÓN: <i>HUASIPUNGO</i> EN VERSIÓN ALEMANA DE PAUL ZECH	87
4.1. Pueblos originarios, identidad nacional y cultura en América Latina	88
4.2. Paul Zech: la escritura en la diáspora	91
4.3. Paul Zech, segundo enunciador de <i>Huasipungo</i>	95
4.4. El prólogo, paratextualidad reveladora	96
4.5. Reflexiones conclusivas: Zech y la contribución intercultural de la actividad de traducir	102
4.6. Anexo	103
4.6.1. Breves apuntes sobre el glosario (<i>Wörterverzeichnis</i>)	103
4.6.2. Listado de términos definidos por Icaza	104
4.6.3. Definiciones extraídas del glosario de Zech	106
4.7. Bibliografía	109

5. DILEMAS Y VICISITUDES: EL CASO DE LA TRADUCCIÓN AL CASTELLANO DE <i>EL CONTRATO SOCIAL</i> DE JEAN JACQUES ROUSSEAU	111
5.1. Liminar	112
5.2. Las vicisitudes de <i>El contrato social</i>	112
5.3. Fragmentos: texto original o de partida (TP) y texto traducido (TT)	118
5.4. Cotejo crítico de los fragmentos	120
5.5. Comentario: La paradoja de la armonización naturaleza-cultura, y la conjetura sobre el pacto social	125
5.6. De pactos y comunidades	126
5.7. Epílogo: apuestas	128
5.8. Bibliografía	130
6. CONSIDERACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS. UN MODELO APROXIMATIVO PARA LA TRADUCCIÓN	135
6.1. Poética y metódica de la traducción	135
6.2. Fases del modelo de traducción	139
6.2.1. Fase I. Primaria/ monolingüe en el Sistema Literario Original (SLO)/ TLO	139
6.2.2. Fase II. Bilingüe/ de intermediación TLO-TLT	139
6.2.3. Fase III. Monolingüe terminal (en el Sistema Literario de Llegada, SLT)/ de producción de un texto terminal/ traducido (TLT)	140
6.2.4. Fase IV. Crítico-evaluativa/ campo de la recepción SLT	140
6.3. Bibliografía	142

7. EL DRAMA Y SU TRADUCCIÓN. EL CASO DE LA ÓPERA BALLET <i>LOS SIETE PECADOS CAPITALES</i> , DE BERTOLD BRECHT Y KURT WEILL	143
7.1. Observación preliminar	143
7.2. El drama en su lengua y en traducciones	143
7.2.1. La ilusión de <i>original</i>	144
7.2.2. El proceso de traducir piezas teatrales	145
7.2.3. El trabajo con el texto teatral	146
7.2.4. Cuestiones de estructura: La lengua, el diálogo y la puesta	147
7.2.5. Una convención del género: La estilización del habla de la escena	149
7.2.6. Modalidades de la estilización y grados de desvío	149
7.2.7. La dimensión semántica y el contexto	151
7.2.8. El campo de las referencias en el texto teatral	151
7.2.9. Palabra y acción en la escena	153
7.2.10. La dimensión actoral de la puesta	154
7.2.11. La exactitud diferencial, un principio del drama traducido	155
7.3. Traducir una extraña obra: <i>Los siete pecados capitales</i> (del pequeño burgués)	156
7.3.1. El texto original alemán (<i>Bjornetjenesten</i> [1933] 2015)	157
7.3.2. Aplicación del modelo	167
7.3.2.1. Fase I. Primaria/monolingüe SLO/TLO	167

7.3.2.1.1. Una aproximación a la estética brechtiana	167
7.3.2.1.2. La novela familiar de un dramaturgo	169
7.3.2.1.3. <i>Die Verfremdung</i> o el extrañamiento	172
7.3.2.1.4. Los siete pecados y sus claves	174
7.3.2.1.4.1. Primera clave: la estética del extrañamiento	174
7.3.2.1.4.1.1. Antecedentes, planos y reseña argumental	175
7.3.2.1.4.1.2. Los pecados capitales y el paradigma moral cristiano	178
7.3.2.1.4.2. Segunda clave: deconstrucción irónica de un modelo del mundo. Brecht frente a la moral protestante y al capitalismo	178
7.3.2.1.4.2.1. Relevamiento de algunos aspectos semánticos, base de la operación de extrañamiento	182
7.3.2.1.4.3. Tercera clave: la ironización de la utopía americana como desenmascaramiento irónico del paraíso terrenal	184
7.3.2.1.5. Relevamiento de los planos formales	185
7.3.2.1.6. Configuración	186
7.3.2.1.7. Reposición irónica y extrañada de los pecados	186
7.3.2.1.7.1. <i>Faulheit</i> (holgazanería)	186
7.3.2.1.7.2. <i>Stolz</i> (orgullo)	187
7.3.2.1.7.3. <i>Zorn</i> (ira)	187

7.3.2.1.7.4. <i>Völlerei</i> (glotonería)	188
7.3.2.1.7.5. <i>Unzucht</i> (impudicia)	188
7.3.2.1.7.6. <i>Habsucht</i> (codicia)	189
7.3.2.1.7.7. <i>Neid</i> (envidia)	189
7.3.2.1.8. Síntesis	190
7.3.2.1.9. Escala de invariantes	190
7.3.2.2. Fase II. Bilingüe/de intermediación TLO-TLT	191
7.3.2.3. Fase III. Monolingüe terminal (en el Sistema Literario de Llegada, SLT)/de producción de un texto/traducido (TLT)	193
7.3.2.3.1. Nuestra versión del libreto	193
7.3.3. Coda	204
7.3.3.1. Fase IV. Crítico-evaluativa/campo de la recepción SLT	204
7.4. Anexo	207
7.4.1. Muestra de libreto de partitura. Texto espectacular de <i>Los siete pecados capitales</i>	207
7.5. Bibliografía	215
8. DILEMAS DE LA TRADUCCIÓN DE POESÍA: DE LA IMPOSIBILIDAD A LA PROBABILIDAD	219
8.1. Poesía traducida	220
8.2. Contrapoesía de Paul Celan y (contra) versiones en castellano	221
8.2.1. ¿Se puede traducir la poesía de Paul Celan?	221
8.3. Contribuciones de la contracrítica	221

8.4. Crítica y traducción	223
8.5. Lengua y lenguaje	223
8.6. “Tenebrae”	224
8.7. La Shoah como (hipo)texto	225
8.7.1. “Tenebrae”	228
8.8. Migraciones textuales: la refección	234
8.8.1. “Tenebrae” (segunda parte)	234
8.9. Lengua, letra, rotura: la tiniebla ciega la luz	236
8.10. Negaciones y remisiones	237
8.11. Tres versiones de “Tenebrae”	238
8.11.1. Versión de Ricardo Ibarlucía	238
8.11.2. Versión de Hugo Echague	239
8.11.3. Nuestra versión	240
8.12. Coda	241
8.13. El último traductor en el horizonte de lo probable	241
8.14. Bibliografía	243
REFERENCIAS DE LOS TEXTOS	249

Para los navegantes y orilleros de lenguajes

Agradecimientos

Este libro reúne ensayos escritos a partir de numerosos proyectos de investigación auspiciados entre otros por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba (SECYT-UNCOR), por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas, Tecnológicas e Innovación Productiva (CONICET), por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por el Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD), y distinguidos por el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires (2013). Varios de los capítulos, editados en libros, revistas y actas de reuniones científicas de la Argentina y del extranjero, son resultado de investigaciones realizadas en el marco del Proyecto PAPIIT IG400113 “Poéticas y pensamiento: relaciones entre literatura y filosofía” del Centro Peninsular en Humanidades y en Ciencias Sociales (CEPHCIS) de la UNAM, en Mérida Yucatán. Los intercambios fructíferos entre los miembros participantes del proyecto, los debates y las críticas en torno de las temáticas desarrolladas en los seminarios y coloquios han nutrido sustancialmente los ensayos. Vaya mi agradecimiento a la directora, doctora Carolina Depetris, a quien expreso mi agradecimiento por impulsar su publicación. Agradezco también y muy especialmente a Florencia Freijo por el trabajo intenso y riguroso que dedicó a la corrección, edición y formateo del libro.

Prólogo

Lecturas dilemáticas y ceremonias de la letra

SILVIA N. BAREI

El presente volumen, *Dilemas de la traducción*, no por azar dedicado “a los navegantes y orilleros del lenguaje”, es un ejemplo de la versatilidad mediante la cual Susana Romano Sued despliega su escritura, sus “Cantos paralelos” en donde se potencia la *enargeia* que la caracteriza. Aquí nos encontramos en una relación de contigüidad con su propia trayectoria de búsquedas rigurosas, con una profundización de la indagación sobre las instituciones históricas de la traducción y la teoría y en volver a apostar por el lenguaje, por el comentario y por el texto poético. Escribir algo más, algo nuevo sobre la obra de la autora es una empresa difícil desde el principio, ya que el texto tiene la capacidad de sorprendernos mediante el poder organizador del idioma utilizado como recurso para poner en escena —y en orden— los nuevos textos sobre una reflexión sostenida en toda su producción escrituraria. La lengua es dimensión entrañable y también una manera de estar en el mundo mientras el mundo está en uno. La justeza de la palabra, el desarrollo de la expresión, los matices divergentes, la contundencia de las metáforas nos deja con pocos medios para encarar un trabajo sobre este texto renovado. Con la misma problemática como eje que recorre la producción de Romano Sued, esta obra hilvana nuevas reflexiones para la comprensión de una teoría diferenciada de la traducción y de su

relación con el fenómeno escritural, en contextos tecnoglobales. En este empeño, se opone acertadamente a un criterio serialista homogeneizante cuyo efecto último provoca el colapso de toda posibilidad de captación del objeto a estudiar. En alusión a su poema y a su reciente antología poética, *Algo inaudito pasa* en este asediar las escrituras, forasteras y propias.

La obra de la autora conforma ya un vasto mundo de escrituras moldeado en continua tensión entre el decir del poema, del relato, y la construcción de una prosa ensayística cuya reflexión central se ha abocado a los problemas fuertemente interrelacionados de la literatura, la estética, la filosofía, el psicoanálisis y la traducción. Y no estoy hablando de una conciencia aislada, de un nombre rápidamente reconocible en nuestro campo cultural, sino de una posición de sujeto inscritos en un contexto de situación y que ha resistido la ortodoxia dominante en el ámbito de las reflexiones sobre la traducción en la Argentina. En este volumen, Romano Sued reafirma y profundiza las dimensiones políticas y críticas de su apuesta escrituraria ante el reto de pensar la traducción, ya propuestas claramente en sus anteriores libros *La diáspora de la escritura* (1995), *La escritura en la diáspora. Poéticas de traducción* (1998), *La traducción poética* (2000), *Travesías: estética, poética, traducción* (2003) y *Consuelo de Lenguaje I y II* (2005 y 2007). En ellos, así como en los numerosos ensayos publicados por la autora durante las últimas décadas, algunos reunidos en este volumen, introduce junto a la distancia reflexiva una circunstancia personal y una retórica de la escritura cuyo vuelo se eleva por sobre la crítica y la teorización convencionales. Esa escritura se sitúa en un lugar crítico que ha perturbado los cánones de las teorías de la traducción, las retóricas conocidas y los estatutos “aceptables” impuestos por las poéticas clásicas, sin establecer ninguna complicidad orgánica con los valores que claman por una “traducción fiel” o, en otro extremo, por una apropiación vernácula exenta de “impurezas extranjeras”.

Dilemas que son la marca de ciertos callejones sin salida en donde suele caer la teoría de la traducción y de algunos aciertos en el nivel de la historia de sus propias políticas. Con acierto,

humor y un dejo de ironía, la autora nos dice al respecto en el inicio de su primer ensayo:

DDT (Dilemas de la traducción) podría ser el acrónimo del título de la presente obra, librándolo así a la economía de los signos. Las iniciales son idénticas a las de un viejo y conocido veneno, un producto mortífero para eliminar insectos que podrían malograr todo lo que estuviera a su alcance. En la dimensión de traducir y sus resultados no hay insecticidas ni antidotos para proteger o curar los estragos de las amistades falsas, de la duda metódica cartesiana, o del simple error. La exposición al ataque viral o bacteriano, el peligro del tropiezo, el arrepentimiento, conforman el horizonte constante de los traductores (31).

“El peligro del ataque viral y el del tropiezo” tal vez sean las metáforas más acertadas para enunciar los problemas expuestos en este espacio: entre otros, una nueva versión de las contradicciones que desgarran la institución de la crítica y la tradición argentina, movidas entre los desfiladeros de la sofisticación profesional y la apelación al lenguaje del sentido común, muchas veces en términos irreconciliables. La función del “dilema” es la de intentar varias respuestas posibles hasta quedar sin respuesta o de toparse con una insuficiente para la razón. Por ello el libro está lleno de interrogantes o “dilemas”, tal como lo propone el título:

¿Traducimos? ¿Somos traducidos? ¿Somos creadores originales? ¿Somos concientes de la dimensión ética de nuestra labor? ¿Qué poéticas y qué políticas de traducción nos orientan? ¿Se nos da acaso nuestro mundo de hoy como una diáspora infinita, de tensiones entre lenguas, identidades, hablas y comunidades? ¿Qué grado de responsabilidad se asume al optar por algunas de las versiones contenidas en los acervos ofrecidos en el universo disponible del espacio digital? ¿Cuán singular resulta una versión ejecutada por uno mismo, al ejercitar el rol de último traductor de un texto? ¿Qué función y qué alcances tiene la crítica de traducción en esta cadena de vinculaciones? ¿Cómo puede denominarse la labor de los editores, correctores y adaptadores de traducciones, quienes

reciben materiales en bruto por parte de las empresas y acatan las imposiciones algorítmicas de las *translation engines*? (35).

Me interesa siempre la pregunta porque con ella el texto ingresa a través de sus vacilaciones y sus dudas antes que por sus certezas. En investigación la pregunta nunca está cerrada y la respuesta siempre es provisoria, aunque se encuentre ya en la pregunta misma.

Situar el problema de la traducción en el ámbito de una reflexión sobre el lenguaje y la subjetividad permite a la autora ubicarse en la situación incómoda del “polemos” desde donde se sostiene un pensamiento original que emprende cada vez la travesía:

La travesía lleva la marca del sujeto, de los sujetos. Al igual que en el proceso de escritura, donde la creación proviene de la dimensión subjetiva y se corresponde con las peripecias únicas de la letra en su debatirse con la ley del lenguaje, en la escritura de traducción se ponen en juego dichas instancias que involucran de una manera irrevocable la identidad en su compleja composición, es decir, la subjetividad. Por lo cual, el conocimiento de los caminos elegidos por los escritores-traductores puede revelarnos ciertas claves sobre los derroteros del deseo de letra, de escritura, que enfrenta dilemas, interrogantes, y urgencias (31).

Asimismo, inscribir la traducción en una zona intercultural donde un texto no es sólo trasvasado a otras lenguas, sino estudiado en diálogo con el conjunto de códigos culturales que lo constituyen, permite recuperar los rastros de otras relaciones existentes en el seno dinámico del propio campo cultural, puesto que:

consideramos la traducción como un conjunto de movimientos de contacto, simétricos o desiguales, armoniosos o violentos, de dominación o de equidad, entre lenguas y culturas. Estas formas de contacto son promotores de envíos, incorporaciones y copias, transformaciones y/o reemplazos, de términos, tópicos, referencias, estilos, formas, cánones —o *mercánones*— que pueden estabilizarse y estereotiparse (40).

En este punto es notorio el establecimiento de una filiación concreta dentro de la cultura latinoamericana, lugar de enunciación que además de filiación es “afiliación”, tal como lo entendería Edward Said, es decir, una forma sediciosa de atravesar un orden, un conjunto de creencias, un modo de concebir el lugar del intelectual y de instalarse en él:

la mirada sobre la vicisitud del sujeto de estas orillas, presenta la complejidad proyectada por el sujeto mismo, en la difícil conceptualización de su estatuto identitario, particularmente en el dominio de la configuración de un discurso crítico propio, especialmente con respecto a la literatura; pues el sujeto de estas orillas, singular, periférico y americano, elabora y relanza en sus enunciados críticos aquellos saberes traídos de las metrópolis. La operación es siempre asimétrica. Este quehacer se ejercita en el proceso dilemático consistente en establecer un equilibrio, siempre delicado y provisorio, entre olvidos y memorias, afirmaciones y denegaciones, concretando el derrotero intercultural, de negociaciones entre otro ajeno, primordial, original y cuasi sagrado, y un otro propio (34).

El desarrollo de una lectura comparatista y contrastiva ha permitido a la autora la invención e incorporación de modelos y métodos de traducción que confrontan y discuten dialógicamente con fuentes y autores, dentro del mismo canon eurocéntrico, germánico en particular, tanto en obras artísticas como ensayísticas, por ejemplo, los casos de Walter Benjamin, Gottfried Benn, Bertolt Brecht, Jean Jacques Rousseau o Paul Zech, o aún un más allá, solamente posible gracias a la traducción, con los aportes de Theodor Adorno y Jorge Luis Borges. Asimismo, su estrategia abarca los ámbitos global y local, la identidad y la otredad. Estas reflexiones muestran que la autoridad procede no de un nombre o una lengua, sino del modo en que los procesos de memoria —muchas veces asimétricos y sometidos al olvido y a los efectos negativos de las diásporas— incorporan los textos a diferentes tramas de densidad social.

Destaco la sostenida constitución de un lenguaje personal, cuya urdimbre más profunda es la palabra poética a la que se

recurre a menudo para encontrar allí un lugar de recogimiento y, más aún, un “consuelo provisorio”, sabiendo claramente que toda palabra pende en el vacío y está sometida a la contingencia y el deseo inalcanzable del objeto. Desmantelado el mito de la identidad plena entre “original” y traducción, uno percibe que el valor más importante de esta nueva pieza, *Dilemas de la traducción*, consiste en su resistencia a las versiones más tradicionales de la tesis preocupada por impugnarle a la tradición traductoral cada traición y distorsión imaginable de los originales. Valor refrendado por la Secretaría de Cultura de Buenos Aires con una mención de honor a este libro singular.

Contra el lugar común del antiintelectualismo capaz de disolver la teoría en la práctica, Susana Romano Sued vuelve a señalar que la tarea ardua del intelectual consiste en escribir y volver a pensar significados, acontecimientos y objetos dentro de movimientos y sistemas más amplios, pues se cuenta con un enlace de relaciones múltiples entre mundos, textos y lenguas que se revela una y otra vez de manera tensiva y contradictoria. Detenerse en textualidades y subjetividades sostenidas en una praxis ética como la desplegada en este trabajo, es prestar atención a la aparición y también a la persistencia de saberes y formas tradicionales en contacto inevitable con modos nuevos de comunicación social y los nuevos soportes. Entre el espacio privado del lenguaje personal y el espacio abierto de los textos en las calles, en Internet o “en la polifonía de las Wikipedias”, y “en el acoso inconmensurable de los programas de traducción automática”, la perspectiva de pensar formas alternas de comunicación, refuerza lazos comunitarios y permite la experiencia del encuentro y el aprendizaje común, y la conmensurabilidad entre disciplinas. Como señala Terry Eagleton, se trata de “revertir el tapiz impresionante con el objeto de exponer toda la maraña desencantadamente desaliñada de los hilos que conforman la imagen ricachona que le presenta el mundo”.¹ Dicho en otros términos: sin abandonar sus linajes, la tradición debe ser transformada.

¹ Terry Eagleton. *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona: Península, 2013, 97.

En encrucijadas y travesías diferentes y complejas, la teoría de la traducción esbozada en los ensayos de este libro adquiere no sólo un espesor teórico sostenido, sino una dimensión política que incorpora la reflexión sobre la sociedad como alcance y expansión necesaria de la teoría. De este modo, el mundo literario, pero también el artístico, político y social, quedan disponibles para el ejercicio reflexivo, para el pensar y el repensar incesantes, plasmados en una escritura que ubica siempre a los textos y sus posibilidades de traducción más allá de sus propios límites.

Tal vez la clave para entender esta elección de perspectivas, métodos y objetos de estudio resida en la trayectoria académica y científica de la autora, investigadora superior y profesora plenaria de la Universidad de Córdoba y de universidades extranjeras, familiarizada con las corrientes de la crítica argentina y en especial con las corrientes teóricas de los departamentos de literatura en Alemania. La base de esa compleja formación y pertenencia académica muestra también una itinerancia de vida. “Itinerancia”, “viaje”, “travesía”, “diáspora”, “pasaje”, “aduanas”, son palabras caras a Romano Sued utilizadas en muchos de estos textos: señalan una deriva incesante entre escritura del ensayo, reflexión y práctica de la traducción y ejercicio poético constante. Y ofrece métodos y modelos para la concreción de la traducción. Porque la traducción, así como la poesía, constituyen de manera dominante sus zonas literarias. Zonas atravesadas por una lengua fuera de lugar, desplazada y siempre en viaje, que invitan a la aventura crítica y se empeñan en señalar que siempre se habla desde *una lengua propia, la del sujeto, que escribe en su lengua materna* (aunque pueda hablar muchas otras). Si las culturas son plurales y también lo son sus lenguajes y la constitución de sus sujetos, este estudio habla de esa capacidad significativa de un modo de enunciar apto para inmiscuirse en otros ámbitos de la lengua y poner en el centro la palabra viva, su corporeidad, su intersubjetividad, sus conflictos. Al hablar también de las redes de la sociedad contemporánea, sobre todo la latinoamericana, regional, se sostiene la idea de una permanencia en constante movimiento emancipatorio. He aquí enton-

ces dibujada la figura del traductor —más bien de la traductora pues ciertas traducciones aquí incluidas provienen de su propia praxis—: aquella figura con la capacidad de operar al menos en una doble lectura, siguiendo, por un lado, las líneas del texto que ha de traducir con la pericia y el rigor de la filología, y por el otro, ingresando el movimiento abierto de su propia imaginación. La transformación hace del espacio del texto el lugar mismo de los movimientos imaginados, un espacio en constante crecimiento que se detiene tanto en lo minúsculo como en lo infinito. Al mismo tiempo, se trasvasa el mundo del otro, el traductor escribe su propio mundo. La traducción es así, en su extraña coherencia, un extraño ceremonial capaz de revelar al sujeto encargado de escribir.

Comparto con Susana Romano Sued nuestra profesión de fe en la palabra, nuestra idea del trabajo literario como “un ensamble de textos y lenguas”, nuestro empeño en “olvidar la amenaza de lo imposible y transitar el camino, más aliviado, de lo probable. Un camino, en fin, desde donde se puede resistir” (50).

Liminar

Me resulta inevitable recordar a Gilles Deleuze y a Sigmund Freud al reunir los textos del presente libro, algunos de los cuales son la reescritura de ensayos que han formado parte de los volúmenes *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción* (2005) y de *Consuelo de lenguaje* (2007).¹ El recuerdo evoca las nociones de repetición y de diferencia. Pues aquellos escritos aquí “repetidos”, incluidas las “Ceremonias de la letra” de Silvia Barei, son diferentes: algunos han sido corregidos, rectificados, y hasta contradichos; otros han quedado idénticos, aún así existen diferencias en ellos. En términos de Freud, se trataría de la repetición de lo nuevo. Los *dilemas de la traducción*, *las políticas y las poéticas de traducción*, y *el consuelo de lenguaje* me siguen inquietando, al punto de oscilar entre la repetición y la diferencia, que en el universo de la traducción son términos, en ambos sentidos de la palabra, cuya persistencia se manifiesta en mi horizonte, unas veces como amenazante advertencia hacia el silencio, otras como impulso de escritura, parecida y distinta. En todo caso, permanece en mí el deseo de la búsqueda del objeto, sigo intentando capturarlo. Aunque, se sabe, más que capturarlo lo estamos perdiendo siempre, como a todo objeto ofrecido a nuestro deseo, que es la travesía misma. Lo he enunciado en otros lugares: los teóricos de la literatura somos irremediable-

¹ Varios de ellos han sido publicados en revistas especializadas, en actas de congresos y en volúmenes antológicos, tanto en formato papel como digital, y sus referencias se encuentran en el apartado bibliográfico de cada capítulo y en el listado de procedencia de los textos.

mente nostálgicos. Pero también deseantes, por eso persistimos, por eso persisto. Actitud determinante en medio del acoso de las máquinas de traducir internéticas, intrusas constantes en toda operación del navegar por la red.

Prefacio

La distribución que hemos adoptado en la estructura de este libro responde al criterio de comenzar por lo general y teórico, continuar con abordajes críticos, y culminar en los ejercicios poetológico, metodológico y ejemplificativo, como lo requiere, según nuestro criterio, la traducción de literatura. Así, en la primera parte los ensayos “Migrancias y travesías”, y “Cantos paralelos” abordan cuestiones de orden histórico, político, filosófico, literario y ético, desde una perspectiva “periférica”, argentina y latinoamericana, que incluyen interrogantes y dilemas suscitados a partir de dichas cuestiones. Lo amerita, como se verá, el complejo fenómeno de la traducción en tanto constituye una instancia insoslayable de la conformación de las culturas de todos los tiempos y en especial de la de nuestra contemporaneidad tecnológica.

“La busca de Averroes” de Jorge Luis Borges, ejercicio magistral de metafictionalidad abierta hacia múltiples dimensiones, —entre las cuales el dilema de la traducción ocupa el lugar preeminente— nos invita a compartir las peripecias y fatigas del aduanero y a constatar que la experiencia del traducir lleva consigo un conjunto de razones y emociones propias de una aventura en la que el autor nos hace participar de manera inquietante.

A continuación hemos incorporado dos textos más específicos de análisis y crítica no normativa de traducciones de obras “clásicas” como *Huasipungo*, de Jorge Icaza y *El contrato social*, de Jean-Jacques Rousseau. En ellos hemos puesto de relieve la problemática de la interculturalidad y sus efectos en las lenguas y

los sistemas receptores, esferas donde se juega el destino de las obras, con sus implicaciones jurídicas, políticas y sociales, en los momentos históricos en que cada traducción tuvo lugar.

Dado que los dos últimos ensayos presentan las traducciones de nuestra autoría de dos piezas literarias alemanas de diferentes géneros: el drama de Bertolt Brecht y la poesía de Paul Celan, nos ha parecido pertinente introducir, antes de los mismos, un capítulo con las consideraciones metodológicas y técnicas: un modelo aproximativo resultado de nuestras numerosas investigaciones y ejercicios translaticios. En este caso, hemos evidenciado los procesos y procedimientos seguidos en nuestra práctica y relacionados directamente con el modelo presentado en dicho capítulo metodológico, en el marco de teorizaciones de géneros y poéticas comparadas en el cotejo de versiones de otros autores. Se trata de una manera de mostrar los momentos y trayectos de nuestras búsquedas, de los hallazgos y de las soluciones, siempre provisionarias, planteadas por los dilemas de la traducción. Pues entendemos que pueden ser interesantes y útiles para quienes emprenden la compleja travesía de la transferencia de una cultura y una lengua a otra cultura y otra lengua, con la responsabilidad de asumir los efectos que semejante tarea puede tener en el sistema de la cultura y la lengua de llegada.

1. Migrancias y travesías: políticas y poéticas de traducción

Las travesías de los pueblos, sus desplazamientos y migraciones en todas las modalidades y épocas, han movido y mueven las ruedas de la historia. Desde su invención, los diversos sistemas de registro han acompañado esas travesías: de sujetos, comunidades, pueblos, naciones, hablas y textos. Cada una constituye una inscripción en el espacio y en el tiempo; y, por cierto, en la memoria. Los intercambios, dones, apropiaciones, transferencias, en fin, son el paño en donde se despliegan la identidad y la alteridad humanas. Estas transferencias interculturales componen los acervos de la humanidad, en el campo de la traducción las hemos denominado *diáspora*. El término, de raíz griega, en su etimología significa “desparramar”, “dispersar”. En el uso corriente tiene connotaciones negativas, dolorosas, pues se aplica a la forzada dispersión de comunidades enteras, o de sus antepasados, arrancados de su lugar, de su tierra, de su acervo, de su lengua, de sus tradiciones y experiencias. Asimismo, refiere a la conexión de esas comunidades de origen con aquel lugar, real o imaginado, vínculo moldeado con frecuencia por la idealización de aquella tierra, su gente, su historia. Ello contribuye a generar y consolidar una conciencia de identidad del grupo diaspORIZADO. Sin embargo, además de entenderse la diáspora como exilio —de pueblos, lenguas y culturas—, el término alberga igualmente el significado de “diseminación”, de semilla dispersa que germina allende los sitios y épocas de origen. Y desde ese significado es como se metaforiza el mundo, pues *metaphorein*, término

de origen griego, significa trasladar. Los errabundos viajeros, y los textos, en constante migrancia, son transferidos, hacen pie en alguna estación de lengua, de territorio, de tradición, luego vuelven a andar hacia otros horizontes.

En el campo del psicoanálisis, la transferencia, *Übertragung* en alemán –sinónimo de *Übersetzung* (traducción)–, forma parte del dispositivo clínico y constituye la potencia que suscita y sostiene el vínculo en la cura: una circulación deseante entre pasajes de la subjetividad, que ha de realizar una travesía en el tiempo y en el espacio de su propia historia. Desde esta perspectiva consideramos la traducción como una realización utópica y ucrónica de las obras de arte, de literatura, de pensamiento, de leyes, de credos. Pues en otro tiempo y en otro lugar se mantienen esas memorias de la cultura constituidas por saberes, creencias, creaciones, gracias a las operaciones transferenciales, de traducción, encargadas de la subsistencia de los rasgos identitarios albergados más allá de las fronteras temporales, geográficas y lingüísticas primigenias.

1.1. EL MUNDO GLOBAL Y LA “NATURALIDAD” DE LAS TRADUCCIONES

La tecno-globalización es el contexto ineludible para abordar los fenómenos contemporáneos de pasajes e intercambios entre culturas, literaturas, saberes y lenguas, con lo cual la interculturalidad se concreta en cada una de esas instancias. La traducción y las políticas editoriales globalizadas tienen un impacto directo y relevante en la producción y el consumo de literaturas extranjeras por parte de los públicos vernáculos, proceso en el cual casi siempre se revelan disimetrías de diversos órdenes. Las travesías de lengua y lenguaje desencadenan procesos con alcances muchas veces incalculables en todas las esferas de la vida humana, aunque pasen desapercibidos. Estos procesos han de ser observados y analizados desde una macroperspectiva global, y atendidos en sus instancias más circunscriptas, cercanas, específicas, como en el caso de la dimensión literaria, y de las problemáticas implicadas en el campo de la creación de obras y de su

traducción. La travesía lleva la marca del sujeto, de los sujetos. De manera similar al proceso de escritura, donde la creación proviene de la dimensión subjetiva y se corresponde con las peripicias únicas de la letra en su debatirse con la ley del lenguaje, en la escritura de traducción se ponen en juego dichas instancias, éstas involucran de una manera irrevocable la identidad en su compleja composición, es decir, la subjetividad. Por lo cual, el conocimiento de los caminos elegidos por los escritores-traductores puede revelarnos ciertas claves sobre los derroteros del deseo de letra, de escritura, que enfrenta dilemas, interrogantes, y urgencias. Precisamente, el DDT (Dilemas de la traducción) podría ser el acrónimo del título de la presente obra, librándolo así a la economía de los signos. Las iniciales son idénticas a las de un viejo y conocido veneno, un producto mortífero para eliminar insectos que podrían malograr todo lo que estuviera a su alcance. En la dimensión de traducir y sus resultados no hay insecticidas ni antidotos para proteger o curar los estragos de las amistades falsas, de la duda metódica cartesiana, o del simple error. La exposición al ataque viral o bacteriano, el peligro del tropiezo, el arrepentimiento, conforman el horizonte constante de los traductores.

En la actualidad el mundo global digital nos coloca ante continuos desafíos potenciados por los objetos técnicos, cada vez más complejos y convergentes en sus tecnologías, y cuya ontología ha sido, es, y será tópico de los estudiosos. Mientras tanto, los rasgos de identidad de comunidades y culturas, y con ellos la de cada sujeto, están atravesados por las pugnas entre las hablas propias, las *linguas francas* o pivotes de los códigos reticulares, y los sustitutos de traspasos que brindan los traductores informáticos: son las *translation engines*,¹ los cuales ofrecen “traducir esta página” tras la apertura de cualquier sitio en la web. Incomensurables diccionarios multilingües se nos ofrecen en la supernova de Google y otros supersistemas de interconectividad, además de

¹ Al respecto, véanse los sitios web: <http://lai.com/thc/temain.html>, <http://lexicoon.org/> y <http://www.softonic.com/s/traductor-automatico-web>, y la oferta creciente de traductores electrónicos multilingües.

los consensos económicos establecidos para el uso excluyente de formatos como el Trados u otros programas obligatorios para los profesionales de la traducción, tanto a quienes trabajan *freelance* como a los empleados formales.

Hoy participamos espontáneamente en la creación y progresiva expansión de una lengua artificial generada por las memorias algorítmicas, encargada de completar las construcciones sintácticas y gramaticales de las frases, mensajes y textos, a partir de la lengua eje y pivote: el inglés, la cual impone estructuras y modos de pensamiento al resto del mundo y convierte en una nueva babel las estructuras de los idiomas entre los que media (Kaplan y Kianfar 2015).² Dicho fenómeno actualiza la secular discusión, rezagada a mediados del siglo pasado, acerca de la traducción automática o mecánica, y se agrega a la necesidad de exploración lingüística de este fenómeno radicalmente transformador y destabilizador de las disciplinas concernidas. Justamente, en el flujo ininterrumpido de lenguas y datos de la matricial enciclopedia virtual multilingüe, la confianza del mundo usuario en las soluciones que brinda a las problemáticas del traducir abre un campo de indagación, enigmático, dilemático y, sobre todo, ético, que interpela a los estudios de traducción mundiales y orienta la mirada y la reflexión hacia el foco de la traducción colaborativa, concepto que dinamita la idea del traductor como actor solitario (Bistue 2009). Esta situación despierta de inmediato la inquietante pregunta acerca de qué eslabón en la cadena colectiva involucrada corresponde al traductor. También queda presa de este irreversible paisaje global la propuesta benjaminiana desarrollada en “Die aufgabe des übersetzers” (“La tarea del traductor”) (Benjamin 1972) cuyo contenido se codicia como objeto de colección.

A propósito, el pensamiento de Walter Benjamin, pieza inseparable del moderno acervo filosófico, estético, político y cultural

² Cualquier dispositivo que empleamos, teléfonos, tabletas, etcétera, la memoria algorítmica programada nos obliga en numerosos casos a deshacer y/o tachar palabras y hasta frases enteras para lograr escribir lo que nos proponemos.

de Occidente, es recuperado de manera continuada por parte de las distintas disciplinas sociales y humanas, así como desde las poéticas de la literatura y las artes audiovisuales inscriptas en sus respectivos contextos histórico-sociales, que a su vez se constituyen en reservorios permanentes de la memoria.

Existe acceso inmediato a las obras de Walter Benjamin en diversas ediciones: *princeps* digitalizadas, pirateadas, intervenidas o comentadas. Un doble click del *mouse* o el suave *touch* es suficiente para acceder a las páginas virtuales, los sitios habilitados por las llamadas redes sociales; lo que nos evoca las polifonías de las Wikipedias (en plural pues, como es sabido, en ellas se dispone de una lista de versiones de la información en múltiples idiomas). Luego, al mismo tiempo que se actualiza la recepción de la obra, se le diaspORIZA y somete a la reticulación sin límites, no sin riesgo de desfiguraciones, involuntarias o maliciosamente partidistas y eclipsadoras de las fuentes. La biblioteca, el sitio de la memoria milenaria por excelencia, otrora accesible sólo para los elegidos (del poder sacro o monárquico), estalla en la red con efectos incalculables. Un ejemplo, entre otros infinitos, es la inauguración de la Biblioteca Digital de la Unesco en Español publicada y distribuida hace unos años en la web. En tanto los precios de los libros físicos alcanzan niveles astronómicos gracias al encarecimiento de los insumos importados para su producción, sobre todo en los países llamados “en desarrollo” o en las “economías emergentes”. Por lo tanto, las obras son, hoy más que nunca, mercancías-*commodities* sujetas a las “reglas” del mundo financiero: cotizan en bolsa al lado de las acciones del petróleo o de los cereales y están sumamente alejadas de la ocupación y preocupación de un traductor y su ética de acercamiento a los lenguajes. Empero, la brecha en la compacidad del mercado, que permite resistencias y atajos, invierte la demanda de mercancía en una mercancía a demanda, por ejemplo, los libros ahora pueden editarse en forma electrónica, incluso en tiradas de un ejemplar, a un precio módico. Los procesos de factura, edición, publicación y distribución de obras, en particular los que atañen a los trayectos materiales de la tecnología digital, son abstraídos y

eclipsados para los usuarios, en una lógica engañosa encargada de postular a los libros como contenidos que únicamente cambian de soporte. Cabe asimismo advertir sobre las prácticas de *editing* y corrección de las versiones gestionadas por agencias de traducción que envían a traductores y especialistas en lenguas versiones en bruto de los textos, resultado de la acción de las máquinas o de las personas, a fin de ser adaptados correctamente o readaptados con algún retoque de las reglas gramaticales y estilos de las lenguas de llegada, bajo los modelos estandarizados de las lenguas hegemónicas. En este variado menú de mundos, textos, lenguas y hablas, la ejecución de tareas múltiples desempeñadas por numerosos sujetos dentro del vertiginoso flujo del tiempo impuesto por la cultura digital, se renuevan los interrogantes capaces de desencadenar el fenómeno y la práctica del traducir. En el centro de dichas interrogantes, y pensando la problemática desde la metáfora de la navegación entre orillas anticipada en nuestra dedicatoria, ahora expandida por la instantaneidad generada por la digitalidad y las convergencias tecnológicas, cabe abordar la cuestión de la circulación diaspórica de acervos críticos, de teorías que circulan entre las aduanas del pensamiento y del conocimiento. Desde el universo de la cultura de llegada, la mirada sobre la vicisitud del sujeto de estas orillas, presenta la complejidad proyectada por el sujeto mismo, en la difícil conceptualización de su estatuto identitario, particularmente en el dominio de la configuración de un discurso crítico propio, especialmente con respecto a la literatura; pues el sujeto de estas orillas, singular, periférico y americano, elabora y relanza en sus enunciados críticos aquellos saberes traídos de las metrópolis. La operación es siempre asimétrica. Este quehacer se ejercita en el proceso dilemático consistente en establecer un equilibrio, siempre delicado y provisorio, entre olvidos y memorias, afirmaciones y denegaciones, concretando el derrotero intercultural, de negociaciones entre otro ajeno, primordial, original y cuasi sagrado, y un otro propio. Estas tramitaciones están atravesadas de preguntas latentes en gran medida en nuestros contextos contemporáneos en donde la mencionada presión hegemónica tec-

noglobal impone códigos reducidos de intercambios y prácticas tendentes a una homogeneidad que hace peligrar los rasgos de identidades en su diversidad.

Ante estas cuestiones nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Traducimos? ¿Somos traducidos? ¿Somos creadores originales? ¿Somos concientes de la dimensión ética de nuestra labor? ¿Qué poéticas y qué políticas de traducción nos orientan? ¿Se nos da acaso nuestro mundo de hoy como una diáspora infinita, de tensiones entre lenguas, identidades, hablas y comunidades? ¿Qué grado de responsabilidad se asume al optar por algunas de las versiones contenidas en los acervos ofrecidos en el universo disponible del espacio digital? ¿Cuán singular resulta una versión ejecutada por uno mismo, al ejercitar el rol de último traductor de un texto? ¿Qué función y qué alcances tiene la crítica de traducción en esta cadena de vinculaciones? ¿Cómo puede denominarse la labor de los editores, correctores y adaptadores de traducciones, quienes reciben materiales en bruto por parte de las empresas y acatan las imposiciones algorítmicas de las *translation engines*?³

En lo que concierne a la problemática identitaria de la mis-midad y la otredad, de lo autóctono y de lo importado, del tráfico intercultural, cabe también preguntarse ¿cuán originalmente nacional es una teoría, una idea, una ley, un sistema filosófico, una fórmula científica, una literatura? ¿Dónde termina su pureza, su autenticidad, y dónde empieza su mixtura? Los programas y proyectos culturales y políticos locales, *nacionales*, ¿son creaciones originales o provienen de la importación, atravesando aduanas o sorteándolas? Y también, ¿en qué medida una obra literaria traducida puede ser considerada extranjera o local? ¿Pueden considerarse las traducciones de una obra como una parte complementaria o constitutiva de la misma, es decir, una metapoética?

Estas son algunas de las preguntas que continuamente impulsan y acompañan nuestras reflexiones sobre la traducción y nuestras prácticas del traducir. Los ensayos contenidos en este

³ Por ejemplo Systran, Reverso y Google, entre otros.

volumen son trayectos y recorridos transitados en busca de respuestas.

1.2. NACIÓN, ACERVOS Y TERRITORIOS: DISCURSOS, IDEOLOGÍAS Y TRADUCCIÓN EN LA CULTURA TECNOGLOBAL

Los mencionados desafíos generados por la radical transformación tecnológica de las culturas y las sociedades lo son también para la reflexión sobre la función ideológica, que en conjunto con la literaria, ha estado históricamente en la base de las estrategias y modelos de traducción que impregnan los discursos conformadores de la Nación. Éstos, han servido tradicionalmente al propósito de consolidar posiciones identitarias nacionalistas, o bien a la promoción de dislocamientos de las epopeyas cosmogónicas de los mitos cuando sus estrategias resultaban en extranjerizaciones. Así, la diaporización de lo extranjero desde el punto de vista de la exportación, puede ser acriollada (domesticada), o bien puede, siempre atravesando fronteras, remozar los horizontes de la cultura receptora, al dejar espacio a un cuerpo extraño capaz de desafiar los límites del lenguaje nacional. El traductor —sinécdoque representante del conjunto de sujetos implicados en el proceso translaticio— es portavoz de un discurso social. Un discurso que impacta en la subjetividad, instancia indiscernible de su propia práctica, pues el traducir y la traducción como resultado y factor de cultura consisten en una reescritura, la cual resulta mediatizada por las instituciones de una sociedad (Bistue, 2009). La función ideológica no se restringe a la carga individual y biográfica de valores, creencias, ideales de dicho sujeto, pues su lengua, la de su comunidad, está atravesada de historia, legados e improntas y transformaciones dinámicas aportadas por el discurrir social: por ejemplo, cuestiones institucionales complejas, como las políticas lingüísticas en el interior de un Estado, y políticas nacionales y transnacionales del mercado editorial. Éstos, junto a grupos letrados, bibliotecas, universidades, colegios profesionales, medios de comunicación, y sitios de internet, conforman una compleja red, aunque en muchos casos fantasmática o invisible,

encargada de determinar las selecciones de lo representativo de un acervo extranjero, que bien tiene lugar de manera arbitraria, incalculada o espontánea, o bien pasa por la previa evaluación de la colocación posible que dicho legado adquirirá en el campo de la recepción. En este campo la hegemonía del mercado juega un papel determinante aunque no siempre visible.

1.3. DISCURSOS DE IDENTIDAD

“Nación” es un concepto joven proveniente de la modernidad europea; es una construcción surgida alrededor de la segunda mitad del siglo XVIII. Se trata de una entera creación humana realizada en tres dimensiones: la identificación de los ancestros, el folklore y la cultura de masas (Thiesse 1999).⁴ Dicha construcción se efectúa en detrimento de otras identidades minoritarias o débiles, ya que cierta parte de la cultura, e incluso culturas enteras, pueden resultar ignoradas, sometidas al olvido, censuradas, discriminadas, en beneficio de otras privilegiadas por las fuerzas hegemónicas instituidas por la nación. La invención de la nación, establecida en el campo de las luchas históricas, políticas, bélicas y de instauración del poder, se despliega en una narrativa: por medio de actos performativos, fundantes, discursos encargados de fijar los campos simbólicos e imaginarios a partir de los cuales se gestan políticas y programas imperativos de la constitución de comunidades homogéneas, gobernables según la impronta ideológica y de sistema político económico que informa a las programáticas de Nación.

Resulta pertinente recordar que todo proceso de constitución identitaria conlleva una dialéctica implícita de lo *otro* y de lo *mismo*. La historia de la diversidad cultural nos muestra

⁴ Estos tres elementos clave en la construcción de las identidades nacionales tienen lugar en diferentes épocas, se presentan bajo formas diversas y permiten la difusión de la idea nacional. Se puede observar entonces que la invención de las naciones coincide con una intensa creación de géneros literarios o artísticos y está estrechamente ligada a la modernidad económica y social.

que mediante la incorporación de ideas, modelos, géneros, del conjunto de discursos *otros*, es, por medio de la *imitatio*, de la deglución y metabolización de lo otro, como se configura el mundo *propio*: proceso denominado, según el brasileño Oswald de Andrade (1990), *antropofagia cultural*. Estas apropiaciones son parte intrínseca y necesaria del pensamiento y la cultura para la construcción de identidades individuales y comunitarias. La traducción, aspecto sustancial de dicha construcción, constituye un fenómeno y una práctica, entre sus principales efectos se encuentra la *supervivencia* de las literaturas fuera de las fronteras lingüísticas de origen.

1.4. CONQUISTA DE AMÉRICA. COLONIA Y TRADUCCIÓN

Desde las lejanas épocas de la conquista y la ocupación del continente americano seguido de la colonización, la traducción se practicó en términos de sometimiento y servidumbre de las comunidades originarias. Los modelos, las ideas, las creencias, las literaturas *originales* debían ser trasladadas a nuestros suelos lingüísticos desde la superioridad jerárquica, lo cual garantizó la reproducción de formas de dominación.

Así como la historia de América Latina debe abordarse a partir de una historiografía singular, según lo enuncia Julio Ramos en su ensayo “Desencuentros de la modernidad en América Latina” (1989), es necesario considerar igualmente el carácter *sui generis* del fenómeno y de las prácticas de la traducción en nuestro continente, situación absolutamente diferente a lo acontecido en el continente europeo. En los albores de las lenguas romance, las culturas europeas fundaron sus respectivas tradiciones traduciendo a las propias lenguas incipientes, rudimentarias, “inferiores”, el alto prestigio de las culturas y lenguas de la antigüedad grecolatina. Por el contrario, los colonizadores españoles procedieron a la inversa, al ignorar y destituir de América toda cultura preexistente, borrándola y ocupando todos sus espacios con los contenidos traídos del viejo continente. Esta permanente política continuó durante siglos, aún en los pro-

cesos de independencia y consolidación de las naciones americanas, en las prácticas de traducción predominó la idea de la completa ausencia de equivalencia semántica: “Ni los conquistadores ni los misioneros atribuyeron verdaderamente sentido a las representaciones imaginarias, a los contenidos complejos de las lenguas americanas [...] América podría ser descrita como la gigantesca escena vacía de sentido donde se vierten los contenidos castellanos a las lenguas americanas” (Catelli y Gargatagli 1998, 129). Occidente da fecha de nacimiento a la historia de América con el descubrimiento. Germán Arciniegas (1944) fue el primero en señalar el carácter equívoco de esa denominación y propuso cambiarla por “encubrimiento”, nombrando así la sustitución de las lenguas indígenas por el castellano y el portugués en Brasil, cuyos hablantes nativos se convirtieron en súbditos de la lengua superior del conquistador.

Durante la conquista y la colonización se produjo la destrucción de las formas tradicionales de organización social, política, religiosa y económica de los pueblos americanos, y la conformación de una nueva sociedad criolla. Paralelamente, se reestructuró el mapa lingüístico prehispánico. La presión conquistadora de los idiomas de mayor prestigio hizo desaparecer una diversidad considerable de lenguas nativas. Por otra parte, debido a la imposición del sistema de la encomienda, numerosas comunidades fueron desmanteladas, como consecuencia sus lenguas fueron confinadas al entorno reducido del habla familiar. Es necesario considerar la instauración de lenguas mezcladas, *linguas francas* y *créôles*, así como todos aquellos fenómenos de interferencias y de préstamos, como efectos lingüísticos de la conquista española. A partir de los esfuerzos relativamente recientes, sobre todo durante el siglo xx, inició una lucha por el rescate de las culturas y lenguas prehispánicas. Así se ha iniciado con la recuperación del pasado precolombino de las culturas americanas estableciendo nuevas periodizaciones y generando discusiones acerca de los momentos, los lugares, y los hechos a ser reconstruidos, con el fin de recrear legítimamente la historia de América (Romano Sued 2011b).

Desde el ya anticipado punto de vista no normativo consideramos la traducción como un conjunto de movimientos de contacto, simétricos o desiguales, armoniosos o violentos, de dominación o de equidad, entre lenguas y culturas. Estas formas de contacto son promotores de envíos, incorporaciones y copias, transformaciones y/o reemplazos, de términos, tópicos, referencias, estilos, formas, cánones —o *mercánones*— que pueden estabilizarse y estereotiparse.⁵ Un caso revelador entre muchos es el de Octavio Paz y su construcción de una imagen de la cultura mexicana como hibridación exótica del acervo cultural europeo injertado en lo mejicano a partir de la conquista. Este autorretrato exportable, que satisface la noción europea de alteridad latinoamericana, alimenta complementariamente el concepto de cultura colonizada y promueve una comprensión restringida y restrictiva de la cultura, de la identidad y, por ende, de la traducción.⁶

América Latina se impregna del discurso modernizador durante el siglo XIX. Los idearios del romanticismo europeo, en conjunto con la herencia ilustrada, ingresan al continente y se diseminan por la vía de la traducción produciendo impactos profundos. Cada una de las naciones, en sus procesos de emancipación, constituye un caso específico de asunción del discurso moderno.⁷ En la actualidad, percibimos los efectos de dicha

⁵ Hay un aspecto parasitario en el proceso de apropiación cuando las políticas ejercidas desde el poder de dominación explotan las canteras culturales de los suelos colonizados y los integran al “erario” sin contraprestación simbólica ni material, con ello se facilita el buen vivir de la metrópolis a costa de la periferia.

⁶ Recordemos la figura de la Malinche, capturada en la duplicidad de traductora y traidora, a quien se le imputa la responsabilidad de haber facilitado la conquista a través de su condición de *lengua* y de amante del conquistador. Aquí, la remanida fórmula *traduttore-tradittore* vuelve a refirmar la tradicional asimetría entre un original en una lengua superior y su traducción a una lengua subalterna, que coloca al traductor bajo la sospecha de no honrar la deuda lingüística con su amo.

⁷ Ejemplo *princeps* es la traducción de *El contrato social* de J. J. Rousseau en nuestro continente y en especial en el Río de la Plata, según se desarrolla en el capítulo 5 de este libro “Dilemas y vicisitudes: El caso de la traducción al castellano de *El contrato social* de Jean Jacques Rousseau” (103-125).

modernidad, entramados con las prácticas de importación de discursos, de pasajes y de aduanas culturales.

El concepto de *importación*, sustraído de su impronta exclusivamente comercial para metaforizar los trayectos y derivas del traducir, abarca la noción de *aduanas*: a través de ella ingresan modelos, formas retóricas, ideas y modos de comportamiento, tanto de los textos como de los usos del vivir cotidiano. Es decir, entendemos el traducir superando el sentido básico de la permutación lingüística de vocablos. La cultura de una comunidad, de una nación, es el resultado de la incorporación de objetos materiales e inmateriales de distinta y múltiple procedencia, muchos de los cuales se originan en el contrabando. Son los modos particulares de apropiación de lo otro lo que hace distintiva a una cultura, y no la pureza de sus contenidos, por lo cual, se debe relativizar el alcance de lo original, de lo autónomo absoluto.⁸

1.5. INVENCIÓNES ROMÁNTICAS EN LA EMANCIPACIÓN SUDAMERICANA

En la Argentina, la fundación y legitimación del discurso crítico como institución nace casi junto con la república, después de 1810 y 1816. Se debe buscar su cantera permanente en las bibliotecas europeas. La incorporación de textualidades y escrituras de diverso cuño lingüístico y cultural generó, por una parte, un movimiento de descolonización antiespañola —y negadora de lo indígena—; por otra parte, promovió la reinstalación de una

⁸ El fenómeno de la importación/traducción, puede ser abordado asimismo desde las categorías ya “naturalizadas” de aculturación y transculturación, una manera igualmente enriquecedora de indagar sobre las mencionadas aduanas discursivas y el ingreso y adecuación de paradigmas, modelos, discursos, con la multiplicación correspondiente originada en los distintos soportes lingüísticos. Aquí cobra asimismo toda su relevancia la noción de Aduanas, concepto extendido a los pasos de los acervos de un lado hacia otro de las fronteras lingüísticas. Estas prácticas imperialistas y colonialistas legitimadas desde los centros de poder eclipsan la condición contrabandística. El *copyright* es exigido por lo general desde las hegemonías eurocéntricas y de mala gana se ejerce la reciprocidad.

dependencia concebida como necesaria garantía de esa ruptura con el orden colonial. Esto resulta evidente en las producciones críticas de mediados del siglo XIX, impulsadas por la consigna imperativa de incorporar lo *otro europeo* no español para fundar lo *propio*, y así consolidar los discursos nacionales.

Juan María Gutiérrez y Domingo Faustino Sarmiento son dos figuras clave del horizonte emancipador argentino. Imbuidos por el espíritu independentista ambos exhortaron a la ruptura lingüística y cultural con España, representante del atraso y el oscurantismo. Tanto para Gutiérrez como para Sarmiento un idioma, una literatura, una ciencia y un pensamiento nacionales, eran la base imprescindible para consolidar el proceso emancipatorio. Y la traducción era uno de los medios fundamentales para lograr su objetivo y construir las entidades de sujeto y del otro.

1.6. DEL SALÓN LITERARIO DE 1837 A LA ADUANA BORGES

En la década de 1830 los intelectuales porteños lanzaron un programa de fundaciones que contribuiría con la liberación total de España, si bien las tomas de posición y las discusiones no carecieron de contradicciones y diferendos. Emilio Carilla, en su obra *El romanticismo en la América hispánica* (1967) aborda la cuestión del antiespañolismo de los románticos en el Río de la Plata: “el ataque a España (a su historia, su ciencia, su literatura) no se detiene ante su lengua, aunque se hagan a veces concesiones [...] Juan María Gutiérrez, Sarmiento y Alberdi son los que adoptan en la materia una actitud más radical. Los tres testimonian en no pocos pasajes de sus obras, sus preocupaciones ante la lengua dentro de esa dirección” (170).

Los románticos apostaban por constituir un discurso nacional auténtico en todos los aspectos de la cultura. En uno de los discursos fundacionales de Gutiérrez, titulado “Fisonomía del saber español: cual deba ser entre nosotros” afirma:

Nula, pues, la ciencia y la literatura española, debemos nosotros divorciarnos completamente con ellas, y emanciparnos a este res-

pecto de las tradiciones peninsulares, como supimos hacerlo en política, cuando nos proclamamos libres. Quedamos aún ligados por el vínculo fuerte y estrecho del idioma: pero éste debe aflojarse día a día, a medida que vayamos entrando en el movimiento intelectual de *los pueblos adelantados de Europa*. Para esto es necesario que nos familiaricemos con los idiomas extranjeros, y hagamos constante estudio de *aclimatar al nuestro cuanto en aquéllos se produzca de bueno, interesante y bello* (Carrilla 1967, 171).⁹

Es preciso situar las estrategias intelectuales y escriturales de Juan María Gutiérrez en un punto de oscilación entre los polos de la centralidad y la subalternidad, pues su conciencia de ser periférico y dependiente de España, le impulsaban a un paradójico proceder: copiar, reproducir (de Francia, de Alemania, etcétera), para dejar de copiar y reproducir (lo español).¹⁰

Por su parte, Félix Weinberg, en su obra titulada *El salón literario de 1837* (1977) realiza un estudio minucioso del escenario, romántico e ilustrado a la vez, de la puesta en marcha de tan ambicioso programa de gestación de discursos propios, entre ellos el de la crítica literaria, y pone de relieve la fascinación que el pensamiento europeo y su literatura, especialmente francesa, ejercían sobre nuestros intelectuales. Weinberg retoma las palabras de un miembro del grupo del Salón, Vicente Fidel López: “(todas esas obras) andaban en nuestras manos produciendo una novelería fantástica de ideas y de prédicas sobre escuelas y autores [...] nuestro espíritu tomó alas hacia lo que creíamos las alturas [...] apren-

⁹ Las cursivas son de la autora.

¹⁰ De acuerdo con Julio Schwartzman, en su prólogo de *La lucha de los lenguajes*, en la hora crucial de Gutiérrez “la formulación de una teoría de la literatura nacional permanece escindida, largo tiempo, de sus ensayos prácticos, incluso si los mismos individuos son agentes de una y otros. En sus años iniciales el sueño romántico de país y su cultura es concebido en la vorágine de la guerra civil, de los programas apremiantes y de los exilios forzados”. Y agrega: “Seguir la trayectoria de Juan María Gutiérrez, nuestro primer crítico literario, ayuda a entender cómo, la constitución de un campo relativamente autónomo, exigió la decisión y el compromiso individual, tenaz y solitario de consagrarse a una parte del trabajo social que aún no estaba diferenciada de otras: el campo literario” (2004, 9).

díamos a pensar a la moderna y a escribir con intenciones nuevas y con formas novísimas” (Weinberg 1977, 17).

Weinberg sostiene que éste fue el origen de la asombrosa multiplicación de librerías en Buenos Aires. A propósito y al respecto en “La librería argentina”, un capítulo de *Las sagradas escrituras*, Héctor Libertella señala: “en 1837, en la única darsena del puerto, un grupo de jóvenes impacientes aguarda que descarguen su preciosa mercadería. Paquetes con ejemplares de Sainte-Beuve, Vico, Montaigne, Dumas, Herder, Hugo, Byron, Adam Smith, Locke, Rousseau. La ansiedad de esos jóvenes hace eco eléctrico en uno solo de ellos, que espera la buena nueva o la novedad bibliográfica en la ciudad. Es Marcos Sastre” (31).¹¹

Reinaba decepción y desencanto entre los ávidos intelectuales y literatos porteños con respecto a la universidad, que de ningún modo satisfacía sus demandas de nuevas ideas con las cuales pudieran reemplazar los modelos españoles caídos en desgracia; por lo cual acudieron a los acervos europeos “con el expreso propósito de que Buenos Aires recibiera [...] puede decirse, los primeros reflejos que alcanzan a este continente del brillo de las producciones de los sabios que se consagran a la ilustración y ventura de la Humanidad” (Weinberg 1977, 24).¹²

El objetivo era entrar a toda costa en el movimiento intelectual de los pueblos adelantados de Europa, pero con la salvedad de que “todo lo que se adoptara de Europa debería hacérselo según las características propias del desarrollo social local”. Nicolás Rosa, en *Los fulgores del simulacro* (1987), sistematiza la

¹¹ Las reuniones del Salón se realizaban en la librería de Marcos Sastre, en donde se podían encontrar, como recién salidos del horno, los novedosos ejemplares que traían el tesoro de allende el mar, en el vientre de los barcos, de la Europa no española.

¹² Allí el autor agrega un listado de los principales nombres que circulaban como fuentes favoritas en el horizonte de estos intelectuales: “Desde 1830, coincidentemente con la repercusión de las jornadas revolucionarias parisinas de julio, comenzaron a multiplicarse en los escaparates de las librerías porteñas centenares de volúmenes que generosamente abrían horizontes nuevos. Literatos, juristas, filósofos, políticos, historiadores de allende el Atlántico, entremezclaron sus nombres en la avidez insaciable de nuestros jóvenes” (Weinberg 1977, 17-18).

genealogía de la crítica en Argentina y analiza la construcción del discurso de Gutiérrez revelando contradicciones ocultas en la crítica romántica:

Los modelos literarios, como los críticos, operan en forma particular dentro del fenómeno de la dependencia cultural: la presencia del lenguaje tanto del modelo como en la práctica de la reescritura componen el funcionamiento de la ideología como una producción semiótica particular. Esta producción de sentido se dobla nuevamente sobre una actividad crítica que si bien es la figura inmanente del modelo, no establece una relación de congruencia absoluta con el mismo. De esta manera consideramos tres niveles estructurales en la condensación del proceso: el Modelo, la operatoria de la traducción, y la puesta en praxis de la misma (Carrilla 1967, 56-57).

El discurso crítico de Gutiérrez sería ejemplar, por un lado alberga en sí mismo una serie de tesis iluministas reimpresas sobre los esquemas de la estética romántica; por otro lado se propone como objetivo recomponer sus modelos por vías de la incorporación de “nuevos elementos y nuevas formulaciones que implican un estudio más avanzado en la práctica al mismo tiempo que construye una regresión ‘histórica’ fuertemente marcada en relación con los presupuestos románticos originarios” (57-58).

Los postulados de Rosa son clave para la presente mirada sobre la constitución de un discurso crítico fundante en relación con la apropiación del pasado y con la importación, lo que revela las condiciones históricas y discursivas a través de las cuales emerge el relato de la composición originaria y distintiva de la Nación y la literatura nacional en el contexto americano.

Una característica constante en Gutiérrez es la valoración de la literatura como un fenómeno histórico cuya ley fundamental es la causalidad y su registro en la ilación progresiva de la cronología: su preocupación —pionera en la Argentina— por el pasado lejano (colonial) y el inmediato (revolucionario) proviene de esta premisa, acentuada por su afán documentalista entendido como una recuperación del pasado. Hay allí el registro del

programa expreso para la literatura: la literatura americana sólo existe o existirá en oposición a la cultura española viciada por su fanatismo y su clericalismo beato, su conservadurismo y su falta de libertad política. Gutiérrez deviene en un caso ejemplar del dilema y de la contradicción generada por la transposición de los modelos estéticos de los romanticismos ensamblados con la ideología cultural de la Ilustración que superponía la realidad de lo natural a lo real histórico. Con respecto a la cuestión crucial de la formación del idioma nacional, Gutiérrez comprueba la relevancia y el impacto de la inmigración tanto en la lengua popular como en el cosmopolitismo porteño típico de una constelación europea no española —más bien francófila y anglófila—. Pero considera un mal necesario el hecho de pasar por el estado inevitable y transitorio de contaminación del idioma causado por los flujos migratorios y por la infatigable incorporación y lectura de libros extranjeros.

Se puede afirmar que con su proyecto modernizador ilustrado y romántico Juan María Gutiérrez anticipa aquellas contradicciones y crispaciones puestas en evidencia cien años más tarde por la figura ineludible del canon argentino: Jorge Luis Borges. Sus emblemáticas reflexiones acerca de lo propio y lo otro de la cultura y la literatura argentinas, condensan ejemplarmente el debate sobre la identidad nacional. Encontramos un paralelo en la figura del brasileño Haroldo de Campos, quien, recuperando la propia tradición brasileña de la mencionada antropofagia (Andrade, 1990), proponía y practicaba el derecho de apropiación de los recursos importados —diaspóricos— por la vía de la transcreación (De Campos 1977 y 1990). Borges sostuvo insistentemente que la traducción es siempre reescritura (*Nachdichtung* en alemán), una de las definiciones atribuida por la tradición a la traducción que compartimos plenamente.

1.7. EL TRADUCTOR ARGENTINO Y LA TRADICIÓN

La cantera Borges, a quien le debemos la enseñanza de la ironía y el humor como sacudidores de la doxa, sabía que para el

momento de su advenimiento a la literatura, los monumentos literarios españoles ya eran perdurables, como las pirámides egipcias y las construcciones de Tiahuanacu. Este saber lo acompañó en su propósito de desacralizar los legados. Borges se interrogó sin pausa sobre dichas herencias, en busca de fundamentar la existencia de una literatura nacional, más allá de toda simplificación folclorizante y superando también toda pose de cosmopolitismo. De sus postulados extraemos la siguiente serie de interrogantes que involucran una compleja cuestión de la identidad: ¿Qué lengua nos escribe cuando es una lengua heredada? ¿Qué pensamientos, qué ideas nos habitan que murmuran en el espejo de esa lengua otra? ¿Qué rango tiene la tradición? Son bien conocidas las respuestas ensayadas por Borges a sus planteamientos en su texto clave “El escritor argentino y la tradición” (1952), en su ensayo propone una provocadora tesis donde asegura que la tradición no sería sino una invención, un artificio retórico. La argentinidad o latinoamericanidad en la literatura no sería causa de la proliferación de rasgos típicos ni de un lenguaje más o menos gauchesco, sino de la universalidad de sus registros.¹³ Por lo tanto, la condición de lo argentino no proviene de la obligatoriedad de una remisión al pasado, a un supuesto origen, encarnado en una figura o en un modelo como podría serlo el gaucho; para cierto canon nacionalista “debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentinos es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara” (Borges 1994, 274).

Borges sostiene en ese mismo ensayo que la cultura occidental es materia disponible para la literatura con infinitas posibilidades de reutilización. Ante el fuerte reclamo ideológico de desextranjerizar y nacionalizar la cultura argentina, propone destituir las ideas de origen, de autor, de obra original y conclusa, para

¹³ Adorno denuncia y refuta en su *Teoría y estética* la remisión al origen como garantía del valor de la obra de arte. Véase *Travesías: estética, poética, traducción* (Romano Sued, 2003).

postular en cambio a nuestra cultura como un *continuum* de traducciones.¹⁴

Borges hizo de la traducción un programa literario, asimilándola a un modelo de lectura, de escritura y de práctica crítica. Su actividad específica de traductor, indisolublemente ligada a su escritura creativa, se refleja en la difusión en la Argentina de autores y géneros literarios como el policial y el fantástico, los cuales contribuyeron a ensanchar el horizonte estético y lingüístico de la literatura del país. En esa tarea desplegó sus posiciones críticas sobre la cultura, la literatura y la traducción, dispositivo fundamental en la configuración de los acervos culturales. Sus tesis: todo lo escrito es desde siempre traducción y la postulación del estatuto equivalente de la traducción y el original dado que ningún texto sería definitivo, aparecen profusamente en sus ensayos, cuentos y poemas. Por ejemplo, en “Las versiones homéricas” (1952), leemos que “la traducción parece destinada a ilustrar la discusión estética”:

presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H, ya que no puede haber sino borradores [...] La superstición de la inferioridad de las traducciones —amonedada en el consabido adagio italiano— procede de una distraída experiencia. No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces [...] El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio (Borges 1994, 239).

En el paradigmático relato “Pierre Menard, autor del Quijote” (Borges 1994, 444-450), Borges nos entrega una metáfora de la escena de la traducción: un escritor francés contemporáneo que genera, desde su propio universo mental, algunas páginas donde se reproducen textualmente dos capítulos del *Quijote*. Lo postu-

¹⁴ La afirmación moderna: “nada ha sido escrito aún”, y la clásica: “todo ya ha sido escrito”, forman parte del oxímoron de la biblioteca de Babel en el cuento homónimo de Borges, en ella están contenidos todos los libros en todas las lenguas (Borges 1994, 465-471).

lado engañosamente en el relato de Borges es la existencia de dos obras que participan de un mismo lenguaje, es decir, la siguiente paradoja reversible: en lo diverso se da lo mismo y en lo mismo, lo diverso.

Sin embargo, es necesario recordar que el texto de Menard, su transcripción del *Quijote*, está en francés, de este modo la identidad es imposible, o en todo caso el dato queda oscuro, y hace de la tesis borgeana algo equívoco y polisémico. Por un lado, sería imposible replicar fielmente en una lengua algo escrito en otra; en segundo lugar, aun si fuera posible obtener una réplica perfecta, ésta disolvería, por innecesaria y superflua, la existencia del original. Con lo cual la idea romántica de la originalidad, pariente de la devoción por el original, se destruye y se resacraliza al mismo tiempo.

1.8. CODA: TRADUCCIÓN, TRADICIÓN, IDENTIDAD. HORIZONTE DE LO PROBABLE

Cabe retomar en este punto algunas de las reflexiones anticipadas acerca de las figuras señeras para pensar la tradición, la cultura, el mundo de las ideas, la literatura, en general y de la Argentina en particular. Estas figuras operan a la vez como modelos de traducción y modelos de identidad, desplegadas desde una conciencia que se sabe en los márgenes, fuera de la centralidad metropolitana, y de toda cosmogonía mítica. Al mismo tiempo, nos enseñan que se trata de una historia en continua construcción, y con ello nos habilitan el acceso a la literatura y a los textos aligerados de la demanda de la réplica, de la transparencia, de la literalidad, de la traducción fiel. Lo auténtico propio proviene entonces de un proceso y lo traducido no es sino un momento en el largo diálogo establecido por las obras con las lenguas del mundo. Un diálogo que, gracias al aduanero y al *interprés* (quien habla en el medio), posibilita la germinación de las obras del mundo en otros suelos. Si consideramos la universalidad como un ensamble de textos y lenguas, entonces ya no se trata de rastrear los orígenes en estado puro, limpio de todo lo ajeno, sino

de atender a los modos de apropiación. Y también de olvidar la amenaza de lo imposible y transitar el camino, más aliviado, de lo probable. Un camino, en fin, desde donde se puede resistir.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T.

1983 *Teoría estética*. Madrid: Hyspamérica.

Arciniegas, G.

1944 *América. Tierra firme*. Buenos Aires: Losada.

Bastin, G. et. al.

2004 “La traducción en América Latina: propia y apropiada”. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 24: 69-94.

Benjamin, W.

1972 “Die Aufgabe des Übersetzers”. En *Gesammelte Schriften*, 9-21, Frankfurt-Main: Suhrkamp.

Bistue, B.

2009 “Multilingual Translation and Multiple Knowledge(s) in Alfonso X's *Libro de la ochava esfera* [1276]”. *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies* 40: 99-122.

Borges, J. L.

1994 *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.

Bradford, L.

2008a “The Agency of the Poets and the Impact of their Translations: *Sur*, *Poesía Buenos Aires* y *Diario de Poesía* as Aesthetic Arenas for Twentieth-Century Argentine Letters”. En *Agency and Translation*, 230-256. Amsterdam: John Benjamin.

2008b “La ‘circulación desconcertante de materiales’: poética cultural de los poetas/traductores argentinos en *Sur*, *Poesía Buenos Aires*, y *Diario de poesía*”. *Actas de las Primeras Jornadas Hispanoamericanas de Traducción Literaria*. Centro Virtual del Instituto Cervantes.

Carilla, E.

1967 *El romanticismo en la América hispánica*, Madrid: Gredos.

Catelli, N. y Gargataglia, M.

1998 *El tabaco que fumaba Plíneo*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

De Andrade, O.

1990 *A utopía antropofágica*. Sao Paulo: Globo.

De Campos, H.

1977 *A arte no horizonte do provavel*. Sao Paulo: Perspectiva.

1990 “Uma poética da radicalidade”. En *Pau-Brasil*, 7-53. Sao Paulo: Globo.

2004 *Brasil transamericano*, traducción de A. Sato. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Kaplan, F. y Kianfar, D.

2015 “Google y el dominio lingüístico”. *Le Monde Diplomatique* (187): 26.

González Boluda, M.

2010 Estudio comparativo de traductores automáticos en línea: Systran, Reverso y Google. *Núcleo* 22 (27). Consultado el 7 de febrero de 2015. http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-97842010000100008&lng=es&nrm=iso.

Libertella, H.

1993 *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.

Pareyra, M.

1998 “Traduire *La disparition* de Jacques Perec en Espagnol”. *Formules. Revue des Littératures à Contraintes. Traduire la Contrainte* (2): 61-70. <http://www.formules.net/revue/02/parayre.html>.

Ramos, J.

1989 *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

Romano Sued, S.

1995 *La diáspora de la escritura*. Córdoba: Alfa.

1998 *La escritura en la diáspora*. Córdoba: Narvaja Editor.

2000a *La traducción poética*. Córdoba: Nuevo Siglo.

2000b “Crítica y traducción: El sujeto y el otro en la periferia”. En *Die Moderne(n) der Jahrhundertwenden*. Baden Baden: Nomos Verlag.

2003 *Travesías: estética, poética, traducción*. Córdoba: FoCo Cultural Ediciones.

- 2005 “Crítica y traducción: ‘Psalm’, la contrapoesía de Paul Celan y sus (contra)-versiones en castellano”. En *Blickwechsel, Actas del XI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Germanística (ALEG)*, 366-379. Sao Paulo: Monferrer Produções.
 - 2006 “El otro de la traducción. Juan María Gutiérrez, Héctor Murena y Jorge L. Borges, Modelos americanos de traducción y de crítica”. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* (24): 95-115.
 - 2007 *Consuelo de lenguaje: problemáticas de traducción*. Córdoba: Alción.
 - 2009 “Traducción, nación e identidad cultural en América Latina”. *Nostromo, Revista Crítica Latinoamericana* II (2): 19-27.
 - 2011a “Comparar y traducir: la traducción y la otredad”. *Indes actuales de la literatura comparada Argentina*, dirección de A. Crolla, 272-292. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
 - 2011b “Culture and Translation in Spanish-Speaking South America”. En *Übersetzung-Translation-Traduction, An International Encyclopedia of Translation Studies*, vol. 3, 2240-2262. Berlin-Boston: Walter de Gruyter.
 - 2011c “The Culture of Translation in Brazil”. En *Übersetzung-Translation-Traduction, An International Encyclopedia of Translation Studies*, vol. 3, 2261-2272. Berlin- Boston, Walter de Gruyter.
 - 2014 “Migrancias y travesías. Reflexiones en torno a la cultura contemporánea y el mundo de las traducciones”. En *Recial. Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Área de Letras* V (5-6). <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/9525>.
- Rosa, N.
- 1987 *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- Schwartzman, J.
- 2004 “La lucha de los lenguajes”. En *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo II, dirección de Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé.

Subirats, E.

1994 *El continente vacío*. Barcelona: Anaya y Mario Muchnik.

Thiesse, A. M.

1999 *La création des identités nationales. Europe XVII-XX siècle*. Paris: Seuil.

Weinberg, F.

1977 *El Salón Literario de 1837*. Buenos Aires: Hachette.

2. Cantos paralelos: crítica de la traducción crítica

2.1. PREGUNTAS PRELIMINARES SOBRE CRITICAR, DISCURRIR, COMENTAR Y TRADUCIR

¿Qué enlaza el comentario crítico y la lectura interpretativa con la traducción? ¿Cuáles son las consecuencias políticas producidas por el ejercicio del traducir y por sus textos engendrados? ¿En qué medida un discurso traducido produce rupturas en el seno de la lengua de acogida y sus discursos críticos?

Estos discursos extensos, estandarizados y metodologizados ¿dónde colocan el poema, la narración, el drama, el ensayo cuando se ocupan de literatura? ¿Se ha vuelto superflua la literatura una vez conquistado, como ocurre especialmente con la prosa narrativa, el escenario del espectáculo público, la televisión, o las pantallas globales del mundo digital? ¿Se ha refugiado en el rincón privado de la conversación de los poetas, alzando las manos para cuidarse de los aparatos teóricos que la acechan?

¿Qué es un comentario? ¿Qué una ocurrencia interpretativa generada al término de una lectura? ¿Se trata de palabras que habitan al lado? ¿Qué es lo que trasponen algunos de los enunciados certeros del poema, de la literatura, al recinto del corazón, y arman una rapsodia, un centón, en el desierto deshabitado del ser? El texto, leído, comentado, traducido, los dichos alineados en los desfiladeros del alma y de la mente ¿forman una diáspora a veces feliz?

2.2. INSPIRACIONES (TRADUCIDAS)

EN LA TRAVESÍA DE LA CRÍTICA

Inspirados en las ideas benjaminianas que colocan los discursos supuestamente “segundos”, como la crítica, el comentario y la traducción, en un pie de igualdad con los discursos primarios, proponemos indagar las relaciones existentes entre ellos. La lectura de los aparatos y programas críticos enfocados en los discursos, entre ellos los literarios, la pregunta por el recorrido trazado por los mismos desde sus lugares (lenguas y lenguajes) de origen y la relación que establecen con las obras de creación singulares, nos generan, en tanto estudiosos y enseñantes de la literatura y la estética literaria, las presentes reflexiones, y preguntas.

2.3. JUEGOS DE LENGUAJE: ANAGRAMÁTICAS

Así como la dimensión lúdica albergó muchas de las reflexiones de Walter Benjamin y Ludwig Wittgenstein, las apreciaciones siguientes se encuentran en la misma dimensión. Un juego casi impuesto por el mismo impulso significativo, capaz de enlazar y desenlazar términos y sentidos. Según el *Diccionario de usos del español* de María Moliner, “parodia” en sus orígenes indicaba *parallel canto*, o *contracanto* o *canto al lado*. La enciclopedia nos esclarece: del griego *par odos*, *contra-oda*, *contra-canto*. Obra que transforma irónicamente un texto anterior mofándose de éste mediante todo tipo de efectos cómicos. Es “una obra de teatro de género burlesco o interpretación torcida de una obra de género noble”. Aristóteles atribuye su invención a Hegemon de Tasos, mientras Aristófanes parodia en *Las Ranas* las obras de Esquilo y Eurípides. La parodia comprende simultáneamente un texto parodiante y el texto parodiado, ambos niveles *se distinguen por una distancia crítica impregnada de ironía*. Retengamos esto. El discurso parodiante jamás debe permitir que se olvide el texto parodiado, so pena de perder su fuerza crítica. La parodia expone el objeto parodiado y le rinde homenaje a su manera. La parodia de una obra no es solamente una técnica cómica, instituye un juego de compara-

ciones y comentarios con la obra parodiada. Constituye, pues, un metadiscurso crítico de la obra original. A veces, en cambio, re-escribe y transforma la dramaturgia y la ideología de la obra parodiada (por ejemplo, *Macbeth* de Ionesco al parodiar el *Macbeth* de Shakespeare). Si somos benévolo y flexibles a la hora de presentar definiciones ¿acaso un comentario, una crítica o una traducción, son una especie de parodia? El mundo de los textos ¿podría considerarse, borgeanamente, un conjunto de parodias, del cuño de la propia lengua o de una lengua ajena? Podríamos pensar los textos traducidos como comentarios, como metadiscursos críticos de los originales y estaríamos cerca de la dimensión compleja del lenguaje en la cual habita el traducir.

La poesía, el texto, el canto que se traduce, generan un discurso contiguo, al lado, paralelo, aunque el lugar sea lejano, utópico. Y este paralelismo puede tener lugar en otro tiempo, es ucrónico, es futuro. Por otra parte, y en tanto concierne a las cuestiones de la palabra, la letra, la escritura, los cantos paralelos, las parodias, pueden transformarse gracias al juego que el mismo lenguaje ofrece, y hasta obliga a hacer. En una operación anagramática, algo nos coloca en el ojo del huracán de la letra, y nos acerca la transformación de parodias en rapsodia. Mismas letras, sentidos familiares, según lo hubiera dicho Wittgenstein cuando analizaba los parentescos entre conceptos y términos. Aires de familia literal y simbólica. ¿A qué objeto corresponde este nombre, rapsodia? ¿Y qué parecido trae con parodias? Hay aquí una zona familiar, por cuanto el *Diccionario de usos del español* nos propone, en segundo término, “Pieza musical compuesta por fragmentos de otras o sobre motivos populares. Centón” (Moliner 1984, 931).

Nos encontramos nuevamente en el universo de las traducciones: ¿podríamos considerarlas como especies de fragmentos de sus originales en conjunto haciendo el texto en la lengua de llegada? ¿No sería una de las canónicas formas de la circulación de obras en traducción? Avanzando en el juego de la similitud en la letra, llevamos más lejos el anagrama, lo alzamos en vuelo, en desplazamiento navegado, y con el acento griego llegamos a

la *diáspora*, es decir, la dispersión y diseminación. Si nos deslizamos de la dimensión lúdica a la epistemológica, constatamos que la construcción de conceptos, categorías, enunciados teóricos, constituyentes del conjunto de disciplinas a nuestra disposición, ya sea para la transmisión o para la investigación y producción de discursos, conlleva todas y cada una de estas tres palabras, consideradas en sí operaciones discursivas: *diáspora*, *parodias* y *rapsodia*. Estamos pues en el terreno más propio de la traducción y el traducir, en el corazón de la teoría, y en el tramo de lo llamado en el capítulo anterior “su importación”. La crítica, según lo constata Walter Benjamin en sus trabajos disciplinares acerca de los teóricos del romanticismo alemán, conforma con la traducción un conjunto de operaciones de discurso con todo lo que les es pertinente; se sitúa en el mismo nivel de la producción primaria de enunciados. He ahí *avant la lettre*, una teorización valorativa de lo denominado, a partir de Barthes y sus compañeros de ruta, *la literatura al segundo grado*.

Hemos anticipado también la ecuación de la identidad y la alteridad, del uno y del otro, ecuación binaria tensionada por la intrusión del *intepres*, quien vincula las dimensiones del intercambio y piensa y habla en el medio, se constituye en uno y trae, hacia nosotros, el otro, es decir, a una de las dimensiones involucradas en la relación de intercambio y transformación que entraña la transferencia de lengua y lenguaje. Un albergue, temporal y espacial, ofrecido para permitir la inscripción de las acciones humanas como memoria, como cultura, en su incesante discurrir. Ese término, “otro”, cierra el uno, conforma con éste el sentido asentado en los sujetos, anuda los órdenes lógico y simbólico, los emplaza recortando el orden de lo real, y hace suelo, es espacio de lenguaje entre mundos, y es umbral *de* la lengua y *en* la lengua de llegada.

Y es así como arribamos de nuevo al territorio ya varias veces visitado en este libro: el suelo diaspórico de la traducción, en donde tiene lugar la transferencia y el alojamiento de lenguajes y sentidos, tanto de las literaturas como de la teoría y la crítica que se ocupan de ellas. Las transferencias, sus modos de pensarse y

realizarse, están estrechamente vinculadas a las concepciones de lenguaje y a sus relaciones no siempre amistosas con la realidad, según nos lo muestra su larga historia.

Estas consideraciones son válidas para mundos, sitios y lenguas de cada lado del meridiano; son válidas entonces para nuestro continente, para América Latina, que, como hemos mencionado, ya vio llegar, quedarse y multiplicarse, palabras, leyes, oraciones y creencias, las cuales desplazaron las formas y tradiciones autóctonas. ¿En dónde se inscribieron y alojaron esas importaciones, no siempre legales, no siempre legítimas? Pues en innumerables y diversas instituciones ligadas al pensamiento y la escritura como la iglesia, las universidades, las bibliotecas y, mucho después, las publicaciones periódicas. Legados y archivos, inscripciones y escrituras, herencias y letra, afincados documentos que fueron creciendo como monumento y registro histórico de nuestra herencia cultural.

Hemos de enfatizar la construcción de la memoria como parte de los procesos dinámicos de constitución y reconfiguración de las culturas. ¿Con qué forma, si no con la de un archivo mutante, infinito, una suerte de libro inestable, parecido a la pizarra mágica que figuró Freud para nombrar el inconsciente o al *Libro de arena* de Borges?, rehaciéndose una y otra vez el contracanto, en la lengua contigua, trayendo el fragmento rapsódico al lugar de la llegada, allí el traducir sostiene memoria, cultura, archivo, así como autoridad, poder, políticas de la lengua, de la urbe, de gobiernos y gobernados, de bárbaros y educados.

2.4. INSTITUCIONES: REDES, TEJIDOS, DE ALLÁ, DE ACÁ

Según se ha dicho ya varias veces traducir es una de las actividades fundamentales para la conservación de esa memoria, cuyos archivos han sido hasta ahora los libros en las distintas lenguas, acosados hoy día por las memorias informáticas y los soportes digitales: placas madre, discos duros, letra blanda, *clouds*, supernovas digitales, en un huracanado sacudimiento de los datos, guardados allí, se tejen y entretejen según el significado homofó-

nico del término *web/weben*, “tejer” en alemán, y del inglés *web: red, malla, telaraña y tejer*, o *tejido* —origen del término *texto*—, en enredado tejido de los flujos digitales de la información. Pero antes, cuando lo digital era efectivamente el uso de los dedos de las manos, el acto de lectura y de importación de discursos originados en los centros metropolitanos del saber tenía lugar en el acto filológico de traslación del crítico, del profesor o del sacerdote. El profesor, crítico, ya sea a causa de su efectivo traslado de geografía y de lengua, o de la traslación de textos de una lengua forastera a su lengua materna de transmisión, ha sido a lo largo de décadas el aduanero de discursos y mundos.

Cada época ha elegido, y visto llegar, germinar, crecer y transitar lenguas y lenguajes en su suelo, en este suelo americano, teorías, saberes y discursos críticos. En el siglo emancipatorio, el xix, ya mencionado en páginas anteriores, el lugar de partida preferido para la travesía y las migrancias fue el francés. Idioma y lenguaje de dicha proveniencia acompañaron las letras y las artes, muchas veces fundándolas, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx y calaron en nuestras instituciones sureñas a medida que fueron traducidos por empresas establecidas o por el gesto individual de académicos y críticos, pero, eso sí, cohabitando e injertando las escrituras primarias o secundarias de los autores, conformando el aparato, o la utopía crítica en la cual *todo, es decir nada, tendría lugar*.

Un escritor crítico de curiosa erudición le habría dicho a Héctor Libertella que:

para capturar el objeto de cada libro teórico, y para adivinar sus maneras de formularlo, ya no necesito leer esos libros. Sólo me basta con echarle una mirada al índice onomástico: Thomas S. Kuhn viene a coincidir con ese grado casi alquímico de condensación formal de lectura, allí donde dice que una serie de factores son los que definen a la comunidad científica, empezando por la alta especificación en la materia hasta llegar, al final de todo un ciclo incluso a los enlaces que se establecen entre citas. ¿Lo mismo de lo mismo? Como que en esa mirada estrábica que va del borde al pie del texto y se desvía precisamente, en las notas al pie, en la red de

citas y la bibliografía, en el APARATO, en fin, es donde se vendría a identificar también la dominante de tantos trabajos en los últimos treinta años (Libertella 1993, 39-40).

Múltiples programas y paradigmas transformaron lecturas y escrituras en nuestro país, según se ha dicho, desde las épocas fundacionales en las cuales los románticos del Salón literario del 37 proponían la creación de un idioma nacional propio con su literatura, su cultura, su ciencia, cuya función consistiera en desplazar las rémoras estigmáticas y coloniales de lo español, satanizadas por el criollismo independentista.

Los primeros textos estructuralistas vinieron, como un vendaval, a arrasar las viejas costumbres de la enseñanza universitaria y de las escrituras en las revistas de cultura y literatura. Todo texto podía ser sometido a las aplicaciones inmanentistas y secas de la frecuencia y el número. Echando una mirada a los programas de cátedra de las carreras de las ciencias sociales y humanas de nuestras universidades, en una progresión cronológica desplegada en las décadas de los 50, 60 y 70 del siglo xx, se constata la emergencia, instalación, afianzamiento y hegemonización de las corrientes francesas, nuestro “pan de los ángeles”, según Dante denomina a la sabiduría en su *Convivio* (1304-1307). El poder del saber, su administración, su distribución y su consagración hegemónica necesitaron siempre de la traducción, ya sea como ejercicio de traspaso de los lectores-transmisores hacia los ávidos receptores de las novedades o como injertos en el propio discurso transferidos al discipulazgo.

Sin embargo, esa misma práctica de larga tradición contribuye sustancialmente a la dinámica de las culturas al custodiar la supervivencia de las literaturas por fuera de las fronteras lingüísticas de origen; funge además como la contaminadora por excelencia de las purezas vernáculos, y la responsable de olvidos, por la vía de la omisión, cooperando con predominio del canon en cada época y lugar.

Amistades y guerras, convivencias pacíficas, dentro de *ghettos* y entre ellos nichos, cotos, cofradías, cátedras, editoriales, revistas, congresos, jornadas, proyectos de investigación, seminarios

de posgrado, grupos de lectura, talleres teórico-críticos, planes de estudios, *curricula*, han sido las formas de instalación y distribución de aquello denominado por Foucault como *saberes*, en los que se pueden hurgar y rastrear orígenes, aunque sean provisorios.

Así se receptaron y distribuyeron, en diferentes momentos históricos, las diversas posturas teóricas compartidas por la comunidad científica, definidos por Thomas Kuhn como paradigmas, cuyos representantes habitaron y habitan las listas bibliográficas de los programas curriculares, de los *papers* y ensayos y de los catálogos de bibliotecas y librerías, así como el imaginario y el patrimonio de lecturas de los sujetos que las emplean y las transmiten.

De esta manera conocimos y compartimos las contribuciones y contracontribuciones del estructuralismo checo y francés, del formalismo ruso, de las estilísticas, del posestructuralismo, del desconstruccionismo europeo y estadounidense, de los estudios culturales británicos y de los norteamericanos, de la escuela crítica de Frankfurt, de la crítica de género, de la sociocrítica, de las críticas sociologistas, de las semióticas duras y blandas, cuadradas y arboladas, de los poscolonialismos y los estudios de subalternidad, de *gender*, de crítica genética, de las hermenéuticas, de polisistémicos, de las teorías de la recepción, de las rizomáticas, de las críticas revisionistas y de las postautónomas y multiculturalistas.

Esta lista puede seguir, y como cuando la fatiga de querer nombrar a todos y fracasar impulsa a exponer todos los nombres faltantes en un agrupamiento rápido, es posible afirmar que actualmente hay numerosas tendencias de difícil agrupación o encasillamiento bajo un denominador común: abordajes que, desde una mirada pluridisciplinar, consienten reportar y vincular aspectos políticos, ideológicos, sociales, económicos y culturales al interior de los análisis de las producciones discursivas. La agitación discursiva, agitación de lengua y lenguaje encargada de producir el encuentro con los discursos forasteros, podría considerarse un efecto de seducción intelectual masiva, señalada minuciosamente por Eduardo Grüner en su libro *El fin de las pequeñas*

historias (2002) bajo la hipótesis de que la importación y adopción, por ejemplo, de los esquemas discursivos de los *cultural studies* estadounidenses habría permitido justificar con comodidad la reconversión ideológica de los intelectuales “progresistas” adeptos anteriormente a los discursos revolucionarios, marxistas, así como las grandes cuestiones histórico-filosóficas del siglo xx. Ahora, en cambio, al centrar su energía —o pereza— intelectual en las cuestiones micro, en la fragmentación infinita de la historia y las sociedades, pueden contar con aparatos complejos y sofisticados para destinarlos a sus análisis e interpretaciones. Después del final de la historia, de la política, del arte, de la literatura, se practican las minisofisterías estetizadas de todos los discursos (Grüner 2002).

2.5. APLICACIONES Y MÉTODOS EN LA DIÁSPORA CRIOLLA

La importación y sobre todo las adaptaciones de aplicabilidad practicadas en la crítica, han convertido y convierten, en muchos casos, más de una vez los propósitos de las teorías en su contrario. Teorías destructivas en el sentido otorgado por Benjamin para despejar de toda carga de lectura institucionalizada a los textos, que se vuelven acumulaciones oficiales de interpretaciones válidas para aplicar y transmitir, o frases tristes útiles para letanizar el objeto perdido, su dirección única, su perderse en algún pasaje.

¿Podríamos hablar, entonces, de un giro o un tinte melancólico en la producción crítica? Si nuestra respuesta es afirmativa veamos el origen conceptual que podría haber tenido esta posición. Esto nos remite a Walter Benjamin, cuya escritura, cuyo mundo de pensamiento, se dice, estuvo atravesado por un impulso, un tono melancólico imbuido de la mirada angélica del dibujo de Durero y de la pintura de Klee. Al parecer, esta nostalgia de los objetos perdidos, que retornan desde su condición de depósitos de miradas, estaría presente asimismo en la reflexión benjaminiana de la traducción. El estado de acedía, bilis negra, encargada de perder al sujeto en una lontananza, ha sido tópico

que atraviesa varias épocas de la historia de Occidente, y lo hallamos en el cuento de Borges donde ficcionaliza la travesía de Averroes, traductor de Aristóteles, y su afán en la tarea, en el deber, y en la renuncia de traducir los conceptos aristotélicos de *comedia* y *tragedia* al incipiente castellano de su época. Las teorías metabolizadas en el impulso de hacer signo, caen ominosamente en la escena familiar y son anheladas y temidas al mismo tiempo, pues amenazan lo conocido. Pero allí es donde se encuentra el efecto de domesticación, de inocentamiento, cuando se procede a “hacer propio lo otro”, de echar mano del esquema tranquilizador de cada enigma. Todo puede citarse, injertarse, *intertextualizarse*. El benjaminismo contemporáneo y criollo, de moda y de uso aplicable, acaso olvide lo revulsivo de la apuesta de Benjamin: la insistencia en subrayar su mesianismo nostálgico implica el riesgo de llevar su discurso hacia el molino de la inutilidad de los ideales y sumergirlos en el agua torrentosa.

2.6. SACRALIZACIÓN Y DESACRALIZACIÓN DE LA CRÍTICA: LO IMPROPIO Y LO APROPIADO DE HÉCTOR LIBERTELLA

Libertella, otra vez nuestro invitado, hospeda a su vez estas posturas benjaminianas. Su escritura atraviesa múltiples géneros, en particular el discurso crítico, al cual tranquilamente podemos llamar “de ruptura verdadera”. Por eso mismo está confinado a la marginalidad por las instituciones académicas. Su escritura audaz extendida en *Las sagradas escrituras* (1993), ya citado anteriormente, nos propone una cierta amnesia del referente al comentar el horizonte de las obras contemporáneas (década de 1990), tanto las de literatura como las de teoría y crítica. Convoa en cambio al fantasma de una crítica lírica que no se ocupe de la literatura sino que provenga de ella o al revés, al de una literatura crítica, allí donde muestra con ostentación su campo de lecturas. Y dice: “En ambos casos, vuelve y vuelve a hacerse presente el viejo dictum: lo escrito proviene de lo escrito, un libro se hace la proyección holográfica de otros libros, y ya estamos otra vez en la definición kristeviana de texto: mosaico de citas” (19).

Parodias, rapsodia como paños de fragmentos de textos y voces, transculturaciones posmodernas que garantizan la pérdida del intervalo y desprecian el momento silencioso de la reflexión, sustituido por las “bajadas metodológicas”, degradaciones de los efectos subversivos antes mencionados. El conflicto de las facultades se vuelve la modorra de las facultades. O como decía aquel refrán, deliberadamente mal parafraseado, se termina sabiendo casi todo sobre casi todo.

Quienes nos ocupamos de leer literatura y de enseñar a leerla ¿con qué aparato crítico lo hacemos y cuáles son nuestras prótesis conceptuales? ¿Cómo nos arreglamos con la imposibilidad de la Cosa? Una Cosa estallada en el esquirrado universo de disputa entre el impulso a la satisfacción inmediata y el resultado que siempre pide más y sume en el sufrimiento.

¿Por qué está tan ausente de los claustros el trabajo de lectura de la poesía, una forma de la escritura que parece condensar la condición de sublime (y de siniestro) y desordenar el aparato? ¿Qué enlace entre la dimensión de lo poético y la de lo político nos atrevemos a construir con nuestro discurso teórico y crítico?

Las lecturas salvajes o emancipadas, desprotegidas con las cargas teóricas que anteceden a la experiencia del acto valiente de abordar la literatura, habilitan la creatividad crítica y desbordan los cepos, las metodologías. Una estrategia alentadora del acceso a saberes *apropiados*, en los dos sentidos del término, y los hace productivos para una crítica que devenga lírica, y dé a ver, como lo anhelaba Libertella.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R.

1953 *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Editions du Seuil.

Benjamin, W.

1989 *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.

Borges, J. L.

1975 *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé.

Grüner, E.

2002 *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós.

Kuhn, TH.

2004 *Estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Libertella, H.

1993 *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.

Moliner, M.

1984 *Diccionario de usos del español*. Madrid: Gredos.

Romano Sued, S.

1995 *La diáspora de la escritura*. Córdoba: Alfa.

2007 *Consuelo de lenguaje, problemáticas de traducción*. Córdoba: Alción.

3. AVERROES O LA PALABRA EN DUELO. EL OBJETO PERDIDO DE LA TRANSPARENCIA

Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios...

Jorge Luis Borges, “La busca de Averroes”

3.1. INTRODUCCIÓN

La lectura contemporánea de Borges, aún cuando forma parte definitiva del panteón de los clásicos, desafía las coordenadas de las escrituras consagradas en el infinito tedio de la academia y del canon. Por eso compartimos el enunciado provocador y estimulante de Nicolás Rosa: “Escribir hoy sobre Borges significa escribir *con* Borges. El problema es saber qué parte le corresponde a cada uno [...] toda escritura sobre Borges debe conjeturar —calcular— un encuentro de bordes —roce— con una parte de la obra de Borges, o presumir una congruencia icónica de un punto del texto escrito —operación del plegado topológico— con el texto a escribir” (1990, 147-148). Al escoger el cuento “La busca de Averroes” (1949) nos situamos en la alternancia del encuentro conjeturado de bordes, hacemos parte de nuestra escritura la suya, redescubrimos la travesía abismal de la búsqueda incesante de

las palabras que azotan la imaginación del traductor, y alimentan y envenenan su deseo, es decir, lo instalan en el espacio que traza el ir y venir del péndulo entre el luto y la melancolía: lo afincan en el desgarrante acto de la negociación, de la mestiza palabra, y de la renuncia al absoluto del concepto. Podríamos considerar este ejercicio una lección de transferencia de teoría en sentido heterotópico, que habla de la provisoriedad del significado y permite, a su vez, la reconstrucción perpetua de la identidad.

Algo inaceptable, por cierto, para el movimiento pesado y dominante de la completud del canon, de la homogeneidad imaginaria, es la labor melancólica del traductor.

3.2. EL PROGRAMA BORGEANO DEL DESEO¹

“La busca de Averroes” despliega efectivamente el trazado moroso y extenuante de una travesía, un punto de partida, un destino, como concierne a todo relato, con estaciones y desfallecimientos, con cruces de senderos de la fábula al discurso, del discurso a la fábula; de una lengua a otra, de una a otra cultura, pero no en un trayecto lineal sino figurable con la cinta de Moebius, con la capacidad de desmoronar los límites del adentro y el afuera, de lo propio y lo otro: Moebius y su cinta, Borges y su escritura, metatexto constante y traducción infinita. La apuesta de Borges es un abalorio en el collar de la traducción interminable. La escritura múltiple que promueve y acosa la traducción; la escritura como lo que no cesa de no escribirse, escenificada ejemplarmente en este relato, que funciona como metatexto de sí mismo y de la poética, extenuándose en una multiplicidad de puestas en abismo.

¹ Enrique Anderson Imbert señalaba, en un volumen de homenajes a Borges en ocasión de su muerte: “Su Teoría del lenguaje es idealista y por lo tanto sabe que las palabras son arbitrarios usos individuales dentro de un sistema en perpetuo cambio, pero sus cuentos se dejan regular por una impecable gramática. Su Teoría de la Estética se funde en el asombro ante una revelación que nunca alcanza a formularse, pero sus cuentos prefieren comentar revelaciones ya formuladas en la historia de la cultura” (1992).

En el cuento, la actividad de Averroes² consiste en la labor morosa y abismal del intérprete, sostenida en su carne por la memoria de los elementos. Allí lo vemos, mientras escribe (“trabajo fortuito”) refutaciones en su último capítulo del *Tahfut-ul tahafut*, la *Destrucción de la destrucción*, que enuncia contra el asceta: “la divinidad sólo conoce las leyes generales del universo, lo concerniente a las especies, no al individuo” (582). Es que la particularidad del sujeto, su travesía única e irrepetible concierne al albedrío de su voz, de su letra y su inteligencia. Averroes desliza, de derecha a izquierda, silogismos aliviados o combinados con el rumor del agua fresca y del bullicio del juego en el patio, el aroma de los jardines. Averroes quiere hospedar a Aristóteles, *traducirlo*. Aristóteles proveyó las enseñanzas que aligeran la carga de dichas travesías individuales (todo lo que puedan saber), habilitando el extraordinario gesto de la interpretación: como los ulemas —aquellos doctores o sabios de la religión musulmana— interpretan el Corán.

² Arab. Ibn Rosch (1126-1198) filósofo y médico árabe, fue juez en Sevilla y en Córdoba, hasta que cayó en desgracia a causa de supuestas infidelidades de sus teorías del Corán. Más tarde fue nuevamente admitido en la Corte. Las proposiciones fundamentales de su filosofía pueden resumirse en los siguientes puntos: 1) eternidad y necesidad del mundo, tesis contraria al dogma de la creación; 2) separación del entendimiento activo y pasivo del alma humana y su atribución a Dios, esta tesis, al reconocer sólo una especie de imagen del entendimiento al alma humana, la privaba de su parte más alta e inmortal; 3) doctrina de la doble verdad, o sea de una verdad de razón, cuya fuente se encuentra en las obras de Aristóteles, el filósofo por excelencia, y de una verdad de fe, las cuales pueden hallarse en pugna entre sí (Abbagnano 1963, 119). Por otra parte, según lo consigna el relato en cuestión, en su obra *Destrucción de la destrucción*, Averroes se manifiesta contrario a la tesis del filósofo árabe Ghazali, quien en su obra *Destrucción de la filosofía*, rechaza el pensamiento filosófico porque contradice al Corán. Averroes en cambio afirma que el Corán requiere interpretación, con lo cual da pruebas de la compatibilidad del Corán con la filosofía de Aristóteles. Con este escrito de Averroes se relaciona el salto de la ciencia occidental como complemento de la Teología. La recepción de Averroes en el Medievo europeo condujo a que la filosofía pudiera desarrollarse como disciplina en pie de igualdad con las otras ciencias.

3.3. EL ARTE DE ALQUILAR O DE LA PRECARIEDAD DEL SENTIDO

Esta paradigmática aventura, equivalente a la *journey* de Ulises, está precedida, como en el arco de entrada a un predio, por un epígrafe en francés del Averroes de Renan: *s'imaginant que la tragédie n'est une autre chose que l'art de louer*, traducido según la acepción primera del verbo *louer*: “imaginándose que la tragedia no es otra cosa que el arte de alabar”. Sin embargo, *l'art de louer*, es también *el arte de alquilar*, es decir, de habitar temporariamente o de adquirir un bien provisoriamente; una tenencia precaria. Esta cita encierra, entonces, la paradoja de la estancia temporaria en el ser de las cosas, el efímero paraíso del nombre exacto y su velo de perdurabilidad en las palabras. Por otra parte, esta paradoja es el asunto del cual el relato nos hace partícipes: la patética y bella labor de consumir un texto proveniente de otro tiempo, de otra lengua, de otro *otro*, y que captura —precariamente— al otro texto. La frase del epígrafe, puesta en lengua extranjera, desafía y prefigura al lector como traductor, quien duplica de antemano a la figura principal del relato, Averroes, en tanto se confronta con un texto extranjero y se lanza a buscar, marchando por el peligroso desfiladero de la asimetría y la diferencia.

3.4. ARGUMENTO

El cuento de Borges pertenece a la colección *El Aleph* (1949), el asunto principal puede resumirse, a nivel de la fábula (de la *histoire*), como el acto fallido: la derrota de Averroes, que se afana por traducir los aristotélicos conceptos *tragedia* y *comedia*, para alojarlos en su lengua y su cultura. En el nivel del discurso esta derrota replica, abominablemente, en sus derivaciones especulares, como “fracaso de Borges” frente a Averroes; lo cual llevaría al lector igualmente al fracaso. En este derivar de fracasos se abren dos caminos: el de la interpretación, hermenéutica que conduce a la traducción por la senda de la otredad; y el del recorrido por las reflexiones poéticas, por ciertos concep-

tos canónicos de la teoría de la literatura. Estas dos instancias de la laboriosa búsqueda aparecen alternativamente como las respuestas a los interrogantes acerca de la fe, de la razón y de la creación ante lo desconocido, y enfrentan a quien busca con la duda de la decisión. Según el cuento, el propósito de traducción de Averroes se ve perturbado, desde el comienzo, por dos imposibilidades: por un lado “ignorante del siríaco y del griego trabaja con la traducción de una traducción” (582-583). Por otro lado, su *texto de partida* o *texto de la lengua original*, se le presenta como clausurado, pues no llega flanqueado por *borradores*, por *versiones*, esos textos al segundo grado que suelen venir junto a los originales, completándolos. Sólo lo acompaña la sombra que proyecta la figura de Aristóteles y a la cual Averroes intuye como algo inmenso y digno de ser incorporado a la cultura islámica, el gesto garantiza su *compatibilidad y armonía con el Corán*.

Averroes se afana en la *búsqueda incesante*, disponiendo y alertando todo su aparato sensorial, perceptivo, así como sus saberes teóricos. Indaga y trabaja sobre categorías disponibles, *experimentando situaciones dramáticas*, como oyente-espectador de la narración sobre una *escenificación teatral*, discute conceptos fundamentales de la poética: sobre la *metáfora*, que, como hemos visto, en griego significa *traslado/traducción*, y sobre la recepción. El fracaso de Averroes, considerado un desmoronamiento de toda hermenéutica, convive aquí con la pertinencia del enunciado borgeano acerca de la efímera y universal conmensurabilidad entre mundos y tiempos en la contingencia única de una traducción y su simultánea negación nacida de la radical alteridad.

En el relato se abre entonces la gran pregunta que brota en el instante fugaz de la mediación (traducción) entre dos mundos y culturas —“el trauma de la diferencia”— subyacente a toda práctica de lectura de *lo otro*. ¿Cómo puede el traductor y comentarista que está inmerso en el mundo coránico del siglo XII *saber de qué se trata eso otro*? ¿De qué modo puede aproximarse a un desconocido distante catorce siglos de su siglo? ¿Cómo apropiarse, siquiera provisoriamente, de lo que está perdido de antemano, y cuya búsqueda sin embargo no puede abandonarse, pues forma

parte de la escena misma del deseo? La felicidad de la letra le tienta tanto como las noticias recibidas por sus sentidos. Pero el inquietante pulular de los dos términos, *tragedia* y *comedia*, vistos por Averroes primero en el libro tercero de la *Retórica* y luego insistentemente en la *Poética*, agujerea su bienestar, envenena su calma. La inquietud la conculca diciéndose sin convicción que “suele estar muy cerca lo que buscamos” (583). La experiencia tentadora de los sentidos: ver, oler, oír, saber, tocar, gustar, se amarran al reconocer y al recordar. Pero el conocimiento se vuelve un saber sólo si la experiencia puede convertirse en un enunciado posible, y si ese saber queda efectivamente del lado del sujeto.

3.5. PERDER LO NUNCA POSEÍDO. LA DIALÉCTICA DE LO PROPIO Y LO OTRO

El significante, perdido de antemano, hará del camino un alojamiento de melancolía, invirtiéndose aquí el siguiente aforismo de Kafka: existe un punto de llegada, pero ningún camino. Situación paradójica irresoluble, pues la lógica indica que no se puede huir de lo que ni siquiera se puede alcanzar. Como en la afección de la bilis negra, el deseo de Averroes permanece fijado en aquello inaccesible, pues los conceptos buscados son en realidad lugares vacíos; quien busca deberá ir llenando esos huecos en el arco trazado por su desplazamiento entre la posibilidad y la imposibilidad (ambos extremos canónicos en las teorías del traducir), y al precio de su propia subjetividad. Ese desplazamiento es la conquista de lo improbable.

Es evidente la analogía de Borges con la conceptualización que el mismo Aristóteles, objeto de la búsqueda de Averroes, hace de quienes están atacados por el *locus sevarus* de la melancolía (ingenio y prudencia para el mismo Aristóteles). Según el filósofo italiano Giorgio Agamben, quien busca lo perdido de antemano “sale de la muda cripta interior para entrar en una nueva y fundamental dimensión. Ya no fantasma y todavía no signo, el objeto irreal abre un espacio que no es la alucinada escena

onírica de los fantasmas ni el mundo indiferente de los objetos naturales” (2002, 33, 37). Se trata de un lugar intermediario epifánico, situado en una especie de tierra de nadie donde habría que localizar las creaciones de la cultura humana, “el *entrebescar* de las formas simbólicas y de las prácticas textuales a través de las cuales el hombre entra en contacto con un mundo, más cercano que ningún otro y del cual dependen, más directamente que de la naturaleza física, su felicidad y su desventura” (2002, 33, 37). Reconocemos en esa tierra de nadie el lugar de la poesía y de la traducción; en él se sitúa, y en grave riesgo, el creador, “que, poéticamente, se propone un fin que no está vedado a los otros, pero sí a él” (Borges 1995, 588).

Mientras Averroes escribe y reflexiona algo reclama su atención. Al asomarse a su ventana, se convierte sin saberlo en espectador de una representación: una puesta en escena con los rasgos de la comedia. Ahí, a la mano, a las puertas mismas de su hogar donde se afana en su obsesiva búsqueda, sobre las calles vecinas, transcurre lo que constituye precisamente la clave para su enigma de traducción:

en el estrecho patio de tierra jugaban unos chicos semidesnudos. Uno, de pie en los hombros de otro, hacía notoriamente de almuédano; bien cerrados los ojos, salmodiaba “no hay otro dios que el Dios”. El que lo sostenía, inmóvil, hacía de alminar; otro, abyecto en el polvo y arrodillado, de congregación de los fieles. El juego duró poco: todos querían ser el almuédano, nadie la congregación o la torre. Averroes los oyó disputar en dialecto *grosero*,³ vale decir en el incipiente español de la plebe musulmana de la Península (588).

Sin embargo, las prácticas espontáneas de representación física de lo ausente no alcanzan para derribar la inhibición impuesta por su ley coránica, que lo aleja de la noción misma de drama.

Más tarde, en casa de otros musulmanes, asiste al relato de un viajero sobre una representación dramática de una experiencia ocurrida en Sin Kalán (China). En la conversación se enuncian y

³ Las cursivas son de la autora.

recorren las categorías de la narración —admitidas por el Islam— y se *rodean* y *bordean* las del drama, sin que se las llegue a comprender ni aceptar, y, por lo tanto, los participantes no pueden apropiárselas: “En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo y asimismo en una terraza [...] rezaban, cantaban y dialogaban. Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie [...] Imaginemos que alguien nos *muestra*⁴ una historia” (585).

Esta transposición a términos narrativos de una escena dramática, concluye con la siguiente afirmación: si esas personas hablaban, “en tal caso no se requerían veinte personas. Un sólo hablista puede referir cualquier cosa, por compleja que sea” (586).

La clausura de la apropiación se fortalece allí donde la descalificación procede de acuerdo con la ley cultural, remitida por el Islam inexorablemente a *la madre del libro, el Corán, donde ya todo está narrado* (lo que se escribe de una vez por todas ya había sido escrito para siempre en la Madre del libro, así como los pétalos de la rosa perpetua enuncian desafiando la ley particular).

Las disquisiciones sucedidas en la escena componen con elocuencia un conjunto de preceptos poéticos, sobre la metáfora, los versos, la creación y, en palabras de Averroes, la permanencia del sentido profundo de los enunciados poéticos, más allá del capricho de la innovación y el asombro. Y es la enunciación borgeana, en su ventriloquía ejercida en la dicción de Averroes, la aquí pronunciada: “si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y tal vez por minutos [...] Un famoso poeta es menos inventor que descubridor [...] El tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos” (586). Al cabo de ese encuentro clave, en el que ha culminado el proceso de búsqueda, de enriquecimiento propio de todo camino hacia un texto, retorna Averroes a su labor de traducción y escribe, por fin, la definición.

⁴ Las cursivas son de la autora.

3.6. LA CONDICIÓN PROVISORIA DE LA TRADUCCIÓN

Aristù (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario.

Jorge Luis Borges, “La busca de Averroes”

Averroes, siendo él mismo sujeto y objeto de la búsqueda (confróntese la ambigüedad del título fundada en la ambigüedad del caso genitivo), captura en una definición las enigmáticas categorías del drama; pero lo efímero y fugaz, lo provisorio del alquiler de los signos: “ese mundo del lenguaje y de los signos que es creación de los hombres” (585), se hace aquí eficaz en el triunfo melancólico de la desaparición fulminante de Averroes: “Sé que desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz, y que con él desaparecieron la casa y el invisible surtidor y los libros y los manuscritos y las palomas [...] y tal vez el Guadalquivir” (587).

El discurso (autorial, borgeano) se crispa en el relato exasperado por las interrogaciones que le acosan, como un fantasma, y forman parte de una teoría *in situ* de la ficción: ¿de qué modo podría imaginar Averroes el *drama* careciendo de toda idea de teatro? ¿De qué modo podría Borges hacer consistir a Averroes, el buscador del siglo XIII, reponer su penuria, inventar su experiencia, cernir su escritura? ¿Cómo puede el lector contemporáneo capturar el doble asedio, a Borges y a Averroes, distantes en el tiempo y vecinos en la letra? La tensión cultural en el nivel de la fábula se corresponde con la tensión cultural en el nivel del discurso: Borges imagina y diseña al filósofo árabe Averroes —quien a su vez se había preocupado por la *interpretación* de la doctrina aristotélica y sus aportes conceptuales para la lectura y elucidación del Corán— desde el Buenos Aires de la década del 40, promoviendo un modelo de escritura y traducción en el vacío del espacio y del tiempo donde descubrimiento e invención son, paradójicamente, intercambiables.

3.7. UTOPIAS DEL DESEO: EL ARTE DE FINGIR

He aquí la inquietante ambivalencia del arte de fingir, de la escritura de ficción, del acceso y comprensión de lo creado que oscila, como se ha dicho más arriba, entre la posibilidad y la imposibilidad y cuyo acto mismo, tal como lo enunciara Adorno en su *Teoría estética*, constituye una prueba de lo imposible, lo instaurado por lo improbable, y es su condición de utopía.⁵

Como sujetos contemporáneos leemos a Borges desde una cultura que navega en la hipermodernidad. De este modo se pone en cuestión la credibilidad de las convenciones de lectura, un cuestionamiento constituido por varios términos, cada uno obstinado en encarnar al *otro*, *lo otro*, en una peregrinación hacia el saber; en una travesía retrogresiva cuyo punto culminante es Aristóteles. *Jamás*, dice la doctrina. Jamás podremos capturar al otro. Apenas (¡apenas!) conjeturarlo, imaginarlo: de Averroes a Aristóteles, de Borges a Averroes, del lector de Borges a Borges, todos y cada uno, hemos traducido, narrado, leído, y con ello reconsumado las prácticas del buscar, del sentir, del relacionar, del corresponder. Pues la visita al intersticio de la traducción cultural (articulación del concepto foucaultiano de heterotopía) propone en realidad un nivel híbrido capaz de dinamitar el referente intercultural meramente lingüístico (Borsò, 1999) y materializar esa tierra de nadie epifánica enunciada por Agamben. Entonces: ¿Qué es si no toda interpretación?

3.8. HABLAR EN EL MEDIO

Sabemos que la transmisión y la intermediación culturales comportan siempre un proceso de *traducción*, el cual lleva a continuas modificaciones del objeto (R. Sued 2009). La traducción propiamente dicha es una *interpretación*; una incorporación u ordenación del pensamiento a la propia visión del mundo, al propio contexto y a la propia praxis. Asimismo, el traductor es,

⁵ La condición es lo que señala la diferencia entre imposibilidad e impotencia.

en primer término, lector. Y una obra se *realiza* y *actualiza* en el encuentro con la subjetividad del lector cobrando una eficacia particular en la *recepción*. Por ello, existe una interrelación reconstruible entre la traducción y la situación integral de la cultura de pertenencia del lector receptor del texto extranjero. Y es asimismo la tesis de Borges en sus varios enunciados ensayísticos y ficcionales sobre la traducción.

En el modelo teórico-metodológico propuesto por nosotros⁶ para describir el proceso del traducir, reconstruimos y exponemos los pasos pertinentes que tienen lugar en la operación diaspórica de albergue del texto extranjero: la captación de la obra original —con las salvedades hechas a la noción misma de *original*, presente a partir de la existencia de una versión o una copia—, la interpretación de la misma, y su reconfiguración en el texto terminal o de llegada. Pero, ¿qué margen de maniobra tiene el traductor para el proceso de la interpretación? ¿Cómo sortear la fatalidad de lo imposible de la ecuación *saber sobre las lenguas-deseo de traducir-imposibilidad de traducir*? La discrepancia entre lenguas correspondientes con una discrepancia de los objetos de una cultura son manifestaciones de una construcción-segmentación diversa del universo; para el hablante de dos lenguas que construye respectivamente la realidad distintamente se hace evidente la *falta* de correspondencia lingüística y conceptual entre ambas y la tensión que rige en la *zona media* (el espacio híbrido y epifánico) en donde opera el traductor. Insistimos en la relevancia de la *interpretación*: es el aspecto hermenéutico ya señalado, en el cual el traductor *interpreta*, es quien *habla en el medio*. Dentro del proceso de interpretación diversos aspectos aparentemente reconocidos en la obra —*intentio lectoris*— pueden alejarse en ocasiones de la “intención original” —*intentio operis*—. De modo que de la mirada sobre la obra original y de la mirada dirigida hacia los destinatarios de la transmisión (encarnados en el traductor), emerge el diseño de la travesía de quien traduce. En verdad se trata de la habilitación de una correspondencia,

⁶ Véase el capítulo 6 “Consideraciones teórico-metodológicas. Un modelo aproximativo para la traducción” (135-142).

siquiera parcial: la posibilidad de reconstrucción de la *intentio auctoris*; dependiente de la disponibilidad de la lengua y la cultura anfitrionas para acoger el nuevo objeto textual, así como de las legislaciones culturales impuestas por el horizonte espacial y epocal. Hemos anticipado que se trataría de la invención de una equivalencia, su irrupción donde antes pudo no haber existido un significante para el término a trasponer. Es decir, se trata de fundar un espacio probable, de conmensurabilidad desafiante en sí mismo de la melancolía, y, acaso, de culminar la tarea, oximorónica, de celebración y trabajo de duelo.

La elección de la figura de Averroes exagera la tensión ante lo culturalmente ajeno y desconocido e intensifica la problematización del acto de la interpretación. En realidad, Averroes funciona como arquetipo de la formulación tradicional, de la traducción vista en su doble y ya clásica alternativa enunciada por Schleiermacher quien postula: o bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor. Es decir, *traducción extrañada* vs. *traducción domesticada*. Y también encarna en su búsqueda la alternativa *traducción fiel* vs. *traducción libre*. Entonces, es evidente que en el texto se aloja la especulación hermenéutica que acosa al traducir: el mediador pone en marcha la infinita reactualización de la disputa entre el deseo y el escepticismo fatal (entre el impulso erótico de la letra y la caída del entusiasmo, o desesperanza melancólica). Entonces, por una parte encontramos la postura escéptica en traducción, esta incluye, en general, a toda comprensión del acto de escritura y promueve la sanción de ilegibilidad; por otra parte, el texto ironiza sobre el círculo hermenéutico según el cual se re-conoce y comprende sólo aquello ya conocido: el sujeto (Averroes) fracasa, pues no puede transponer los límites de su contundente e impiadosa alteridad; jamás llega Averroes a desentrañar la figura —el texto— de Aristóteles; del mismo modo, Borges no llega a Averroes, ni los lectores a Borges. Esto equivale a considerar que todos desaparecen en el instante mismo en que cada uno deja de creer en el otro: cuando

se ha desarmado el pacto ficcional de la literatura y también cuando cada uno *cesa de buscar* (*cese del deseo*).

La problematización, lo que acciona las operaciones de lectura con todas sus implicaciones, trata justamente de la alteridad por excelencia, de la *extraneidad*, como diría Steiner, de aquello desconocido que aparece, aunque velado. La figura de quien se aventura a lo desconocido, Averroes, resulta, como materia prima del relato, el arquetipo de aquello que desborda toda facultad de comprensión (situar, imaginar lo imposible junto a lo impen-sable), pues concierne a lo *radicalmente otro* (y acaso prohibido). La Ley que *constituye al sujeto*, prevé la imposibilidad de conocer fuera de la ley, y la punición prevista para su transgresión —como la ley edípica de la represión del incesto—.

3.9. LA LEY Y LAS PARADOJAS DE LA TRANSGRESIÓN

El islam prohíbe la representación. El mundo musulmán ignora —y castiga— el “drama” y toda institución de representación (“no te harás imagen”). Sin embargo, el texto promueve una paradoja tripartita en la afirmación simultánea de:

- a) Lo Otro no se puede alcanzar: En esta instancia se infiere que o bien hace falta una vía de acceso hacia lo Otro, un puente, o bien se debe contar con *un saber previo sobre lo que es lo Otro* (un saber que con su acto confina a lo Otro como lo definitivamente extraño, como lo inalcanzable).
- b) La actitud existencial del buscador (Averroes) y/o del escritor-autor (Borges) y/o del lector (lector previsto), contradice la tesis sostenida intelectualmente: en tanto busco, creo poder encontrar, y estoy condenado a buscar (recuérdese la frase de Picasso invertida por Lacan: “Yo no encuentro: ¡busco!”).
- c) El humano, porque habla, es humano, partido en su inquietante humanidad porque sabe, a partir del lenguaje, que el universo es inefable, y lo que se dice (escribe) señala, al mismo tiempo la imposibilidad de decir (escribir). La ver-

dad consiste entonces en señalar su ausencia, asomada de manera sesgada en la incompletitud del significante, ausencia que acecha entre el deseo y la melancolía.

Esta paradoja se corresponde irónicamente con la tesis de la imposibilidad de la traducción, negada por el hecho empírico de la praxis milenaria del traducir y su resultado materializado en infinitas obras nuevas. (Y por la existencia viva del lenguaje en la infinitud de la escritura.)⁷

Semejante comparación evidencia el callejón sin salida en donde se encuentra el musulmán Averroes: tener que pensarse a sí mismo en la radical otredad de la cultura griega y en el de las postulaciones aristotélicas. Sin embargo, existe la brecha de una segunda lectura: en el momento en que Averroes, en busca de Aristóteles —el Otro— repiensa su propia cultura, *crea algo nuevo, instituye un espacio donde lo Otro tiene lugar, lo constituye*, y consume su condición humana, en el proceso, en el camino de ir hacia el objeto, este proceso habilita su enriquecimiento y desvela su pobreza —la falta, la imposibilidad causa del deseo—, aspecto que lo impulsa a seguir buscando más allá de lo encontrado.

Desde esta postura, Borges (re)escribe la historia en el acto de pensar lo Otro, y demuestra en el proceso de escritura la tesis contraria de la historia del fracaso en el nivel de la fábula. Tanto Averroes como Borges, en su acto de autopoiesis, dan pruebas de que es posible pensar lo Otro, en tanto uno mismo deviene lo/el Otro. Para el cepo rígido impuesto por el Islam al pensamiento, el texto provee los utensilios necesarios para habilitar su transgresión: por un lado compara la búsqueda de Averroes con el mito del fracaso del Dios, quien quiso crear un toro y en cambio

⁷ Vale la pena insistir en la ya citada postulación borgeana sobre la creación en la literatura, la originalidad y la fidelidad de las traducciones, según lo postula en el ensayo “Las versiones homéricas”: “presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente superior al borrador H —ya que no puede haber sino borradores—. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio”.

resultó un búfalo (588);⁸ por otro lado, lo compara con la propia derrota de quien escribe inmerso en la insuficiencia del lenguaje, en su opacidad.

De esta manera, la construcción heterotópica permite situar en un triángulo temporal la teatralidad y, desde la España árabe, confrontar y desafiar a la antigüedad clásica del griego Aristóteles con el extremo de la China, en Sin Kalán, donde según el relato del viajero tiene lugar la “figuración de una historia”. Allí ocurren las cosas irreales; tal como afirma Foucault, es el lugar, la patria mítica, la región precisa cuyo sólo nombre constituye para Occidente una gran reserva de utopías (Foucault 1968). La explicación para la “figuración de una historia” (acto teatral referido para el viajero y localizado en Sin Kalán, China) a partir de la categoría de la locura, se conviene con los conceptos de Foucault respecto de asimilar lo Otro a la locura.⁹

Averroes hace su trayecto, un vaivén en el cual transgrede arriesgadamente las fronteras de sus códigos culturales, asomándose a la región media señalada, atisbando lo otro. Y, luchando con la ley coránica, reduce finalmente la alteridad en la apropiación doméstica de las categorías, trazando el camino que va de la experiencia límite del Otro a las formas constitutivas del saber (filosófico), y de éste al orden de las cosas y al pensamiento de lo Mismo.¹⁰

⁸ Esta revocación paradójica de la afirmación del fracaso se lee en el ejemplo mismo, pues, ¿acaso el búfalo no tiene algo de toro? Del mismo modo, la comedia algo tiene de sátira y la tragedia algo de panegírico.

⁹ “La historia de la locura sería la historia de lo Otro de lo que para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior) pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo [...] de aquello que para una cultura es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades” (Foucault 1968, 9).

¹⁰ Al respecto, afirma Foucault: “de hecho, no existe, ni aún para la más ingenua de las experiencias, ninguna semejanza, ninguna distinción que no sea resultado de una operación precisa y de la aplicación de un criterio previo [...] El orden es, a la vez, lo que se da en las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas a otras, y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada, de una atención, de un lenguaje; y

3.10. EL CAMINO HACIA EL OTRO TEXTO: EXTRAÑAMIENTO, APROPIACIÓN, PÉRDIDA Y COMPENSACIÓN

Aún cuando en el mundo del Corán Averroes no encuentre ninguna correspondencia conceptual/terminológica para *tragedia* y *comedia*, la extraneidad le obliga a aprehender su propia cultura de otra manera, ello le permite, movido por lo percibido/aprehendido, aplicar y ordenar los conceptos de *comedia* y de *tragedia* extendiendo los conceptos de *sátira* y *panegírico*. De esta manera, llega a cernir una definición que recubre parcialmente las definiciones aristotélicas, con lo cual se produce un verdadero “ensanchamiento” de la cultura vernácula (Romano Sued, 1995b) Averroes asigna a la *comedia* lo que al estilo satírico: imitación de lo vulgar, de lo ridículo y de lo feo; a la *Tragedia* le atribuye lo propio del estilo panegírico, la imitación de lo noble en la lengua elevada. En ambos estilos *domina la actuación por sobre la narración*. A la escena infantil (una *comedia* en realidad) le asigna la condición de *sátira* por la vía analógica, asimilando ambos términos, en tanto se subraya el nivel grosero del dialecto empleado por los niños en su juego. Mientras se le asigna la condición de *panegírico* —asimilándola a la de *tragedia*— a la narración del viajero sobre la representación en China (que relata un “elevado” tema —la historia maravillosa de los siete durmientes de Efesos, la leyenda de una persecución a cristianos también incorporada al Corán— y cánticos sagrados).

El rodeo que culmina en las atribuciones de significado es el camino de la analogía, de la re-creación por medio del traslado de la experiencia del orden propio al extranjero (de lo Mismo a lo Otro), lo cual ayuda al buscador a andar el camino hacia la solución.

¿Acaso buscaríamos, si no estuviéramos ya en situación de encontrar? El buscador-traductor deviene en su propia solución, en tanto que reconoce en sí mismo lo que buscó como Otro, y que siempre había experimentado. La nueva mirada adquirida por

sólo en las casillas blancas de ese tablero se manifiesta como ya estando ahí, esperando en silencio el momento de ser enunciado” (1968, 5-9).

su subjetividad en la travesía, resignifica sus saberes o, mejor dicho, produce una ganancia de saber. El resultado es un texto cuya peculiar característica es su relación de ambigüedad con la obra original por una parte, y con la cultura anfitriona por la otra; oscila entre aquello considerado original y su conjeturable sentido (un texto que habla con la boca llena), y aquello logrado como conjunto de rasgos que dan y no dan cuenta de dicho sentido. Inscribiendo la experiencia de Averroes en la senda de las vicisitudes de todo traductor, se puede decir que se han cumplido los pasos demandados por el traducir: búsqueda, cotejo, extrañamiento (es decir, guiar al lector hacia la obra extranjera), balance, pentimento, apropiación y alojo. Las definiciones resultan a la vez en una *pérdida* (pues el aspecto definido es sólo parcial) y en una *compensación* (o ganancia), en cuanto al incorporarse algunos géneros (lo grosero, lo elevado) a la cultura de llegada o receptora, se altera su estabilidad y se amplían sus posibilidades.

Volvemos al asunto del duelo y la melancolía, a la valoración del remanente de lo perdido y a la desesperanza de lo inalcanzable: el cuento de Borges reclama la encrucijada que instala el deseo de buscar y el dolor de no poder hallar. Y nos deja la enseñanza de que el deseo de la lengua, aún minado por lo inefable y faltante de sus signos, constituye la subjetividad misma, nos constituye a todos, y revaloriza la búsqueda incesante, la escritura como una labor colectiva e individual al mismo tiempo, de *repetición de lo nuevo*, como diría Freud. El dios del relato creó un búfalo, pues no pudo crear un toro; y si bien Averroes no encontró aquel rasgo común y unificador de la tragedia y la comedia frente a la lírica y al epos, echó mano de lo disponible y lo resignificó. Borges, cuyos personajes viven y mueren como escritores y lectores, en fin como traductores de su mundo y del universo, nos pone allí en el mismo y múltiple lugar del circuito de la escritura del sujeto, en el trabajo de duelo y el desafío a la melancolía.

BIBLIOGRAFÍA

Abbagnano, N.

1963 *Diccionario de filosofía*. México, Buenos Aires.

Adorno, Th.

1972 *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Agamben, G.

2002 *La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Madrid: Editora Nacional.

Anderson Imbert, E.

1992 "Borges y su concepción del mundo". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica. Destiempo de Borges*.

Aparicio, F.

1991 *Versiones, interpretaciones y creaciones*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica.

Aristóteles.

1976 *El arte poética*. Madrid: Espasa-Calpe.

Barei, S.

1999 *Borges y la crítica literaria*. Madrid: Tauro.

Borges, J. L.

1995 *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

Borsò, V.

1999 "La memoria de fin de siglo". En *Borgesíada*, compilación de S. Romano Sued, 15-24. Córdoba: Ediciones TOPO/grafía-Foco Cultural.

Dällenbach, L.

1976 *The Mirror in the Text*. Oxford: Oxford University Press.

Derrida, J.

1985 "Des tours de Babel". En *Difference in Translation*, edición de H. F. Graham. Ithaca-London: Cornell University Press.

Eco, U.

1992 "El extraño caso de la *intentio lectoris*". *Revista de Occidente* (136): 19-30.

- Foucault, M.
1968 *Las palabras y las cosas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S.
1993 *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kampff Lages, S.
2002 *Walter Benjamin. Tradução e melancolia*. Sao Paulo: Editora da Universidade de Sao Paulo.
- Lacan, J.
1971 *Escritos*. México: Siglo XXI.
- Liotard, J. F.
1989 *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Molloy, S.
1979 *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Romano Sued, S.
1995a "Espacios de ficcionalidad". *E.T.C. 6 Espacios de ficcionalidad*: 29-33.
1995b *La diáspora de la escritura*. Reedición 2009. Córdoba: Editorial Alfa.
2007 *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*. Córdoba: Alción.
2009 "Traducción, nación e identidad cultural en América Latina". *Nostromo* (2): 19-37.
2011 "Culture and Translation in Spanish-Speaking South America". En *Übersetzung/Translation/Traduction. An International Encyclopedia of Translation Studies*, vol. 3, edición de H. Kittel et al., 2240-2262. Berlin-Boston: Walter de Gruyter.
2013 "El dilema de la traducción. El viaje y la diáspora de la escritura". *Transfer. Revista Electrónica Sobre Estudios de Traducción e Interculturalidad* 9: 1-2. http://www.ub.edu/cret_transfer/index.php?option=com_content&task=blogsection&id=20&Itemid=54&lang=es.

Rosa, N.

1987 *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

1990 *El arte del olvido*. Rosario: Viterbo.

1992 *Artefacto*. Rosario: Viterbo.

4. EXILIO Y TRADUCCIÓN: HUASIPUNGO EN VERSIÓN ALEMANA DE PAUL ZECH

El presente ensayo tiene el propósito de orientar la atención de los lectores y estudiosos hacia un emblemático momento en la escena de la traducción. A partir de algunas reflexiones en torno de la conjunción conformada por la escritura, el exilio, la diáspora, las imágenes de mundo, la traducción y sus alcances, enfocaremos el *Huasipungo* alemán. Lo hacemos en un análisis que conjetura acerca de la función asumida por esta versión, por una parte, en el campo de las *realia* del mundo indígena colocadas en la cultura receptora con las dilaciones del caso,¹ por otra parte, en cuanto al mundo subjetivo del traductor, dislocado por su situación *sui generis* en que ocurre su labor de traducir: la traducción de la novela de Jorge Icaza realizada por el escritor Paul Zech a su lengua materna, el alemán, fue realizada en una dramática situación: la de su exilio sudamericano.

El traductor se vuelve visible especialmente en el aparato paratextual en el cual se auto-presenta y representa, asumido como vehículo de transferencia intercultural crítica. Esta dimensión, presente en una vasta porción de la literatura traducida, tiene

¹ Esta traducción fue publicada en 1952 y no tuvo resonancias relevantes en la crítica del sistema receptor, hasta mucho después de la desaparición de su autor. Al cumplirse el cincuentenario de la muerte de Zech, se realizó un simposio internacional en Buenos Aires, en donde se presentaron trabajos críticos en torno a sus obras, expuestas en la Argentina por primera vez, entre ellas su versión alemana de *Huasipungo*.

una importancia capital para el análisis de los procesos de traducción y de los fundamentos subyacentes a los mismos. Como mostraremos más adelante, la estrategia discursiva de los paratextos empleada por Zech para la versión de *Huasipungo* revela sus posiciones y valores socioculturales, estéticos y políticos.

4.1. PUEBLOS ORIGINARIOS, IDENTIDAD NACIONAL Y CULTURA EN AMÉRICA LATINA

Como es sabido, en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial surgieron en los países de Latinoamérica diversos movimientos literarios cuyo denominador común podría señalarse como el *nacionalismo*, expreso en el rechazo por la retórica modernista y en reivindicaciones de tipo *nacional*, así como en la exigencia de atraer la atención hacia la realidad cotidiana, a sus expresiones lingüísticas. Es éste el antecedente inmediato de lo que se conoce como *indigenismo*, donde se generaliza la preocupación acerca del llamado *problema indígena*. El primer pensamiento sistemático y exhaustivo sobre esta problemática se registra en la canónica obra de José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928).² Sin embargo, el boliviano José María Arguedas se encargó de fundar, con *Raza de bronce* (1919), el indigenismo literario moderno.

En el centro de su narración se halla el conflicto sangriento entre una comunidad indígena y un latifundista blanco, un motivo básico del indigenismo literario retomado una y otra vez

² Mariátegui propone un análisis social marxista que ubica la problemática indiana en el centro de su análisis social. Una solución del problema exige la inclusión de la población indígena en el consenso nacional, y como medio inexorable para lograr esta meta propone la reforma agraria. Junto con la exigencia política de reconocimiento de las legítimas demandas de la población indígena en el consenso republicano, se realiza un viraje desde el indianismo, una posición patriarcal propia del romanticismo surgida como una reacción al modernismo evasivista, para recuperar la preocupación por la situación de calamidad de las poblaciones indígenas, por su marginalización y, sobre todo, por la iniquidad de los despojamientos y explotación por parte de los latifundistas.

en distintas formas por la mayoría de los autores. Para Arguedas la solidaridad con los indios es la expresión auténtica de un patriotismo bien entendido; una conducta empeñada en trasladar en forma directa al lector, y por la vía de una retórica colorida y estridente, la confrontación entre el heroísmo indígena y el maltrato destructivo de parte del hacendado blanco. La exacerbación del nacionalismo con base en el patetismo de las escenas de impiedad contra los indios constituyó un tópico propio de la idealización romántica y sus imaginarios sobre el proyecto de una nación justa. Esta visión fue cediendo frente a una captación más moderada y analítica de la realidad de los indios por parte de los indigenistas, promoviéndose visiones encargadas de morigerar los aspectos patéticos de las consideraciones ideológicas más extremas.³

De una manera general reiteramos que la confrontación con la otredad de una cultura, más allá de los malentendidos, constituye una operación desplazada, extrañada, de apreciar lo que el *otro* sostendría de su identidad, y lo que uno valora como *otro*, respecto de sí mismo; otredad, mismidad, identidad, son por cierto conceptos complejos y de ninguna manera unívocos. Respecto de las identidades en América Latina, remitimos a la inmensa producción de debates y reflexiones, suministrados por los discursos académico, político y mediático, y diversas orientaciones y posiciones. En un contexto latinoamericano en el cual desde hace varias décadas pugna por armonizarse con las raíces indígenas, sobre todo en países de la región andina y de la región de la triple frontera (Paraguay, Brasil, Argentina), conviene reflexionar “sobre la apropiación posmoderna del indio dentro de ciertos países de América Latina y también fuera de sus fronteras nacionales”. Se trataría de “un fervor globalizante y de una política neoliberal en que se enfatiza lo universal y lo multicultural” (Harrison 1996, 9-10).

Con los actos simbólicos de uso de vestimentas y/o adornos, guardas, bisuterías, utensilios de madera, barro, mimbres, yutes,

³ Estas consideraciones se pueden apreciar en la obra del mismo Icaza y del peruano Ciro Alegría.

“enfrentamos una exageración del exotismo local de los orígenes indígenas como contrarrespuesta a la homogeneización de las variabilidades culturales” (Harrison 1996, 11). Se trataría de políticas que apuntan a reforzar parámetros nacionales por la vía del reforzamiento de genealogías autóctonas (poco relacionadas con las condiciones actuales de las comunidades indígenas o “pueblos originarios” según la corrección política), útiles para formar una historia mítica, los mitos cosmogónicos de la invención de las naciones. Paralelamente se labra una imaginaria turística de lo folklórico, *for export* (Harrison 1996, 7).⁴ Con las innovaciones literarias para incluir el habla del pueblo se incorpora el pensamiento de los nativos a las páginas destinadas a ser leídas por el sector intelectual. Aunque el discurso indígena escrito por los poetas y novelistas no es prolijo —consiste por lo general en breves frases transcritas a un español truncado— por lo menos en este medio cultural se presenta ciertamente una voz del pueblo, no el habla de figuras pastoriles, pulidas. Es una manera de hacer lugar a lo otro, del pasado y del presente, legitimándose siquiera de manera estilizada, en la propia creación escrituraria.

La novela de Jorge Icaza, *Huasipungo* (1934), constituye en ese sentido un hito. Describe los efectos del descubrimiento y la explotación de los campos de petróleo en el altiplano de Ecuador sobre las poblaciones indígenas. Al comienzo se muestra la expulsión brutal de los indios de sus parcelas heredadas, así como la opresión y represión sangrienta implementadas por las tropas del gobierno para hostigarlos. Sin embargo, es la presen-

⁴ Harrison sostiene que en muchos países de mayor población indígena la configuración de imágenes extraídas de sus culturas indígenas es aprovechada para acentuar las inquietudes culturales, atribuyendo a la proyección de dichas imágenes un papel en procesos de consolidación nacional. Empleando los paradigmas de Hannerz, la autora afirma por otra parte que “las masas indígenas de los siglos XIX y XX no han participado en la creación de una simbología cultural. Aunque la gente emponchada está a plena vista de los poetas, no es la voz de la plebe la que fomenta la ideología cultural [...] las décadas del movimiento indigenista reflejan un uso de ‘iconografía interesada’ que produce símbolos, y no retratos realistas, de las poblaciones indígenas que en las ciudades y en los campos siguieron con su faena” (1996, 9-11).

tación descarnada de la degradación física y moral de los indios por lo que *Huasipungo* se distingue bastante de las perspectivas exotizantes del indianismo romántico (con esa visión occidental iluminista que proyecta sus representaciones en un mundo paraíso indígena).⁵

De acuerdo con Regina Harrison: “el éxito de la novela [...] de Icaza disminuyó la crítica negativa que se le hacía a la literatura indigenista, ya que el autor logró satisfacer las demandas de los críticos al describir de forma realista las formas de vida de los indígenas. Icaza, como aseguraba Atanasio Viteri, era uno de los pocos ecuatorianos que había observado la realidad para luego incorporarla dentro de la novela” (1996, 173).

Tras lo dicho puede afirmarse que el rescate de las culturas aborígenes, las teorías sobre su papel relevante en la constitución identitaria, tienen lugar en nuestro continente de acuerdo con las finalidades políticas subyacentes a estas operaciones y a las oportunidades históricas en que ese tipo de restituciones han sido reclamadas desde el poder o desde el llano. Desde esta perspectiva, y en nuestro caso específico, vemos cómo la textura de la propia identidad acoge la mirada del otro desde el posicionamiento en el propio *ethos* cultural.

4.2. PAUL ZECH: LA ESCRITURA EN LA DIÁSPORA

Paul Zech (1881-1946) fue un prolífico autor en lengua alemana, quien desde antes de la Primera Guerra Mundial y hasta los albores del nazismo experimentó un éxito enorme con sus

⁵ La obra obtuvo en 1934 el primer premio de novela en un concurso organizado por la *Revista Americana* de Buenos Aires, siendo publicado en esa ciudad por la editorial Losada. El libro constituyó no sólo una dura crítica a la actitud de los terratenientes respecto de los indígenas, sino que, además, tuvo un enorme éxito entre el público y fue traducida a varios idiomas (40 lenguas en la actualidad). Está considerada como la obra ecuatoriana más famosa y es una de las novelas indigenistas por excelencia. En ella se describen las prácticas ilícitas de los terratenientes quienes entregaban a los indígenas propiedades de corta extensión en calidad de compensación por su trabajo, más tarde, estas propiedades eran robadas por los mismos terratenientes y cuando aquéllos protestaban por el atropello, eran asesinados por éstos.

publicaciones, en especial dentro del género dramático, pues las representaciones de sus obras obtuvieron, por lo general, opiniones favorables de parte de la crítica y el apoyo del público de su lengua nacional, asimismo, fueron premiadas con las distinciones y los honores más altos de su país. Identificado con un humanismo profundo, reconocido como poeta de los obreros a lo largo de toda su primera producción, fue miembro del SPD (Partido de la Social Democracia). A partir de la llegada de la catástrofe hitleriana, fue acosado y perseguido por los nazis, lo cual motivó su huida hacia Sudamérica, pasó una temporada en Montevideo, más tarde se instaló en Buenos Aires. Allí participó intensamente en las actividades de los grupos de exiliados alemanes antifascistas, escribió en periódicos, al mismo tiempo, produjo una vasta obra propia y numerosas traducciones. Esta producción, sin embargo, permaneció inédita hasta después de su muerte en Buenos Aires, sin haber concretado el ansiado regreso a su patria. Dicho retorno sólo tenía lugar en su escritura y en la escritura de los otros, trasladada a su lengua materna. Su compromiso personal y literario con el sufrimiento de los explotados lo había consagrado primeramente en el canon de los *Arbeiterschreiber* (escritor de los trabajadores), en el período anterior a la primera guerra, en especial a partir de la escritura del conjunto narrativo *Der schwarze Baal* (1917), en donde tematiza la tragedia de los trabajadores en las minas de carbón, las condiciones infrahumanas de su labor y la explotación sin límites que él mismo sufrió trabajando en varias minas durante algunos años y en distintas regiones y países. A partir de su traslado a Berlín en 1912, se integró al círculo de los poetas expresionistas, cuyas publicaciones periódicas y antologías se encargaron de divulgar parte de su obra. De esta manera, pasó a formar parte del canon de dicho movimiento en el cual destacó como autor dramático.

Su labor como traductor fue intensa, en particular debido a su sistemática incorporación de autores franceses al acervo alemán; dichas traducciones fueron publicadas y reeditadas numerosas veces, por ejemplo, las ediciones críticas de Rimbaud, Baudelaire

y Villon. La práctica del traducir acompañó constantemente la de su propia escritura, y si bien hay un sector de la crítica que le reprocha sus estrategias de “aclimatación”, gracias a la imborrable *impronta* Zech contenida en sus versiones —lo cual indica la remanida posición de la hegemonía despótica del original, común en la crítica de traducción—, es innegable el enriquecedor aporte realizado por el autor y traductor a la cultura y a la literatura receptora en lengua alemana, deudora de la ampliación del propio sistema literario gracias a la operación importadora en gran escala que llevó a cabo.⁶ Durante su estancia en Buenos Aires, indagó acerca de las tradiciones indígenas, sus leyendas, mitos, costumbres, símbolos, asumiendo posiciones piadosas y reivindicativas en defensa de estos pueblos. Con esa base ideo-

⁶ En el contexto de ciertas corrientes críticas de la traducción, se trataría en las versiones de Zech de *asimilación* o *acriollamiento* por oposición a *extrañamiento* de la lengua meta. He aquí una selección de los títulos traducidos por Zech, que testimonian su indeclinable pasión por la práctica del traducir: (Subrayamos la traducción de *Huasipungo*): Jean-Arthur Rimbaud. *Auswahl seiner Gedichte*. Elberfeld 1910. Paul Verlaine. *Auswahl seiner Gedichte*. Elberfeld, 1910. Charles Baudelaire. *Eine kleine Auswahl seiner Gedichte*. Elberfeld, 1912; Gütersloh: Bertelsmann-Lesering 1958. Jean-Arthur Rimbaud. *Das trunkene Schiff. Ballade. Nachdichtung*. Elberfeld 1913. 16S. [Privatdr.] (Stéphane Mallarmé. *Herodis. Ein Fragment*. Berlin 1919. 21S. [Privat-Dr.; Bearb.]. Stéphane Mallarmé. *Nachmittagstraum eines Fauns*. Berlin 1922. 12S. [Privat-Dr.]; Berlin 1924. 16S. [Privatdr. dass. mit dem Untertitel: *Freie deutsche Nachdichtung*. Dt. und frz. Berlin: Zech 1948 (ULB Münster)]. Honoré de Balzac. *Tante Lisbeth*. 2. Bde. Berlin: Rowohlt [1923]. 335, 325S. (UB Bonn, SLB Dortmund) [Dass. in: *Gesammelte Werke*. Berlin: Rowohlt 1952; dass. Berlin, Darmstadt: Dt. Buch-Gemeinschaft [1954]; dass. in: Gütersloh: Bertelsmann-Lesering 1958]. Arthur Rimbaud. *Erleuchtungen. Gedichte in Prosa. Deutsche Nachdichtungen*. Leipzig: Wolkenwanderer-Verlag 1924. 33S. (=Der Schatzhalter Buch 5) [Rez. Zeitschr. für Bücherfreunde, Leipzig, N.F., 17., Juli-Okt. 1925, François Villon. *Auswahl seiner Balladen. Mit einem literarkritischen Essay*. 1931. Icaza. *Huasi-Pungo. Ruf der Indios*. Ebd. [1952]. 341S. Charles Péguy. *Die ewigen Gespräche. Deutsche Variationen nach Themen von Ch. Péguy*. Berlin: Zech-Verlag 1960. François Villon. *Die lasterhaften Balladen und Lieder. Mit einer Biographie über Villon*. München: dtv 1962. 176S. Jean-Arthur Rimbaud, *Sämtliche Dichtungen. Deutsche Nachdichtung*. Ebd. 1963 (UB Bochum). *Altfranzösische Liebeslieder*. Berlin: Friednauer Presse [1965]. 8Bl. (SB Wuppertal-Elberfeld, ULB Düsseldorf).

lógica, emprendió la traducción de *Huasipungo*, dando lugar a su sentido de la justicia y su solidaridad con los oprimidos, metonimizados en la figura del indígena.

Por una parte, la traducción de *Huasipungo* fue llevada a cabo en un contexto de producciones literarias en Hispanoamérica imbuidas por los ecos de la tradición indianista e indigenista con sus efectos en las literaturas nacionales. En la Argentina, en tiempos de ebullición polémica en torno a las estrategias a asumir frente al fascismo y el nazismo, se produjeron las tácticas de resistencia y defensa de las instituciones democráticas. Entre otros los principios de libertad y justicia, propios de la herencia ilustrada, que dirimían propuestas antifascistas, pacifistas y otras variantes.⁷ Estos debates conformaban un horizonte en donde participaban los exiliados del nazismo, en particular Zech, exacerbando sus propias posiciones de idealismo social. La apropiación de horizontes, de acervos culturales y literarios con sus implicancias identitarias, suele ser común en los exiliados, cuando éstos no se repliegan refugiándose entre los pares, o compatriotas, aislándose y conformando un polo de diferenciación del entorno. En el exilio es frecuente también la experiencia de lo conocido como *shock cultural*: el desfallecimiento de los repertorios culturales habituales. Esta pérdida de los parámetros familiares suele ser compensada con la ganancia de espacios de libertad y puesta a prueba de nuevos repertorios de recursos para la resolución de los problemas. Este sería el aspecto creativo de la diáspora, el hallazgo de la diversidad en la homogeneidad y la unidad en la heterogeneidad, entendidas como principio aplicable a la lectura del texto que nos ocupa. La travesía de la unidad y de la diversidad se hace sólo en y por la lengua en

⁷ Estos debates y propuestas antifascistas, pacifistas, etcétera, pueden constatar en la extensa producción crítica del período que ocupaba a diferentes sectores de la cultura argentina. Véase, entre otros, *Mundo urbano y cultura popular*, compilación de D. Armus. Buenos Aires: Sudamericana, 1990; *Nueva Historia Argentina*, tomo VIII, edición de A. Cattaruzza, Buenos Aires: Sudamericana, 2001; J. King. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989; E. Paz Leston. "El proyecto de la revista Sur". *Revista Capitulo* (106): 1981.

cuanto portadora de las voces de la tradición, y moldeadora en el discurso literario. Como lo hemos enunciado reiteradamente, la literatura estiliza y cristaliza tradiciones identitarias, en una operación a la vez imaginaria y simbólica. Este proceso encuentra su eco en la práctica translaticia, que redobla la proyección de las tradiciones pasándolas por el filtro de la lengua meta, la lengua materna del traductor, portadora a su vez de imaginarios e ideologías. Desde esta perspectiva, la travesía de Zech puede entenderse entonces como estrategia de resistencia frente a la doble pérdida de sus repertorios culturales y políticos.

4.3. PAUL ZECH, SEGUNDO ENUNCIADOR DE *HUASIPUNGO*

Si bien consideramos imprescindible el análisis surgido del cotejo del texto fuente con el texto meta, en lo sucesivo focalizamos principalmente los paratextos, dado que constituyen una herramienta valiosa e iluminadora de los procesos y estrategias de traducción. En la lógica de la configuración de la obra (prólogo, glosario, solapas, división en capítulos, estos elementos conforman la paratextualidad), se hacen patentes las mencionadas normas implícitas y explícitas de traducción que operaron en el horizonte literario y de la instancia de recepción de Zech, ocurrida en suelo ajeno. El traductor mismo en la diáspora respecto de su suelo natal, de su lengua natal, a la que entrega la visión de una patria doblemente *otra*. La tarea de pensar la cultura en el desierto, transponerla a la lengua y cultura del territorio vedado e irrecuperable, constituye un acto de doble alcance: por un lado, se trataría de una operación compensatoria de la derrota social y política de los ideales del sujeto por la vía de la reivindicación del indio, su mundo, con proyecciones utópicas; por otro, y al mismo tiempo, constituye un invalorable acto de transmisión cultural. En palabras de Francine Masiello:

Este ejercicio móvil (el de la traducción) también es otra manera de aumentar el vacío entre el pasado histórico y el presente; cuestiona la legitimidad de la cultura y nuestras percepciones estables de referencia. [...] La traducción convierte en visible lo que normalmente

no lo es; expande las dimensiones de lo político, revela fuentes de significado latentes en sitios insospechados. Aún más, en el proceso de traslación de un dominio cultural a otro distinto, la traducción crea una cierta movilidad desde la cual podemos redefinir relaciones de dentro y fuera, del yo y el otro, del individuo y la comunidad [...] La traducción hace a una cultura consciente de sí misma (Masie-llo 1996, 281-282).

Nuestro autor se enfocó, más que ningún otro escritor exiliado –con excepción de Brecht en Estados Unidos–, en los *temas del nuevo mundo*, y, como hemos dicho, se adentró profundamente en las cuestiones sociales, en especial en el indigenismo.

¿Cómo se situó Zech frente a la obra que a su vez *hace obra* en el sentido de asumir la voz de quienes no tienen voz dentro del discurso oficial de la cultura, según la misión asumida por Icaza en su rescate de los indios?⁸

Esta interrogante puede responderse mediante el análisis atento de su extenso prólogo y del glosario meticuloso aunque breve. Asimismo, de la lectura de su disposición y de su contenido didáctico que prefigura a los potenciales lectores alemanes, se desprenden aspectos necesarios para una reconstrucción de los criterios y propósitos del vertido al alemán en sus instancias literarias productivas y reproductivas, articulables como una “teoría de la traducción”.⁹ Es también interesante detenerse en la solapa (escrita por el editor), así como en las ilustraciones del interior del libro y en la distribución en capítulos de la versión alemana, ausente en las ediciones en español consultadas.

4.4. EL PRÓLOGO, PARATEXTUALIDAD REVELADORA

El prólogo evidencia lo que encarna Zech como intérprete de la cultura de los que *no tienen casa*, en la reescritura de la obra del

⁸ Para responder a este interrogante nos hemos basado fundamentalmente en el exhaustivo trabajo de Arnold Spitta: *Paul Zech im südamerikanischen Exil 1933-1946: ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Emigration in Argentinien*. Berlin: Colloquium-Verlag, 1978.

⁹ En el presente caso, empleamos la edición de la casa Der Greifenverlag zu Rudolstadt, 1952.

primer enunciador, Icaza, quien a su vez se hace cargo de la protección de dicha cultura. Ante todo subrayamos la elección de Zech por lo que es el *lar*, la *casa*, como él mismo explica a sus lectores alemanes. A continuación transcribiremos extensos párrafos del prólogo traducido,¹⁰ a fin de ejemplificar con claridad la estrategia de Zech y los criterios subyacentes. “*Huasi-pungo* es una palabra doble (*Doppelwort*) y proviene del idioma indiano Quechua Chamá. La traducción literal sería *Huasi*= *Haus* (obsérvese la homofonía con el alemán), y *Pungo*=*Tür* / puerta” (Zech 1952, 7).

Es aquella *puerta de la casa*, que le fuera cerrada para siempre a Zech, empezando por la casa de la lengua, que es donde habitamos y nos designa con el nombre de ser del lenguaje. Luego añade:

Para los indios ecuatorianos de la cordillera oriental esta puerta de casa ha devenido en concepto y en símbolo, que incluye además de la puerta, también las cuatro paredes y el tejado y más aun la parcela de terreno que provee a la casa y a sus moradores de los medios de vida y alimento, empezando por las batatas, siguiendo por el maíz, por los puercos pasando por las gallinas ovejas y conejos. Es decir que *Huasi-Pungo*, en su traducción conforme al sentido, es asentamiento, vecindario, (*ansiedeln/Ansiedlung*) —la querencia, diría yo— de las tribus indígenas quechua y aimará en el Altiplano de la cordillera y en los valles de los afluentes del Amazonas y del Napá.

El indio en Ecuador habitaba una porción de tierra, que si bien no le permitía nadar en la abundancia (sus ambiciones de vida no llegaban tan lejos), no le dejaba morir de hambre. Él *descansaba más de lo que se esforzaba. Le gustaba el descanso. Para eso vivía. Eso constituía una exteriorización parcial del destino de su alma de hombre animista: para la que todo tiene vida: el trueno, la lluvia, el rayo, el sol en oposición al destino intelectual del hombre civilizado* (7, 10).¹¹

Más adelante llama la atención sobre la obediencia, sobre la condición sumisa del oprimido, denominada por Zech como una manera disfrazada de esclavitud, pues el indio forma parte, como siervo, del inventario de bienes del latifundio.¹²

¹⁰ La traducción es de la autora.

¹¹ Las cursivas son de la autora.

¹² En este punto es interesante enfatizar la concepción de la problemática de los indios en distintos momentos y posiciones sociopolíticas en América

Pero si bien el indio denomina a su sitio de asentamiento *huasipungo*, y lo considera como intocable propiedad, tal como su padre y sus antepasados lo hicieron, sin embargo, el derecho del país que fuera confeccionado por los latifundistas y su camarilla política, las legislaciones de este país, que él no conoce y que aunque las conociera no entendería, promulgan un derecho contrario a su concepción del derecho. Hasta el día de hoy no ha podido entenderlo [...] Del hecho de que el indio ignora (no entiende) que Huasipungo no es precisamente propiedad, sino lo contrario: sumisión y pago en especie, es que nacen aquellos conflictos que son narrados por Jorge Icaza en el relato *Huasipungo* y corroborados por los estudios en torno al relato, vgr. Barro de la Sierra (10).

Al transcribir la siguiente cita pretendemos mostrar cómo Zech, en un gesto que podría señalarse como propagandístico y un manifiesto de adhesión a la causa indigenista encarnada por Icaza, presenta a este autor:

Jorge Icaza pertenece a esos pocos jóvenes escritores de Latinoamérica que no hace del mundo indígena una historia romántica de ladrones, ni procede según las formas instituidas y convencionalizadas del heroificar al gaucho [...] Jorge Icaza muestra al indio allí donde está verdaderamente en su casa, y allí donde hasta ahora sólo los investigadores científicos han penetrado para ponerlos como objeto raro frente a la lente de la cámara, para medir su cráneo, para analizar las variedades de sus piojos y para hacer de los secretos de sus formas de vida de sus ropas, de su mística, de su alfarería, de sus tejidos, atractivas piezas de exhibición en museos [...] Jorge Icaza presenta al indio del Altiplano del Ecuador “esta sombra servil de

Latina: “Hacia finales de la tercera década del siglo xx, se comenzó a asociar fuertemente al movimiento indigenista con la poesía comprometida revolucionaria. Al igual que sucedió con el movimiento vanguardista [...] la poesía ‘revolucionaria’ o social incluía a menudo dentro de sus confines a la poesía indigenista. En 1935, la poesía revolucionaria utilizaba el tema del abuso del indígena, aunque con un enfoque sutilmente diferente [...] La figura del indígena ha sido manipulada y usada para poner énfasis en la conciencia de clase propugnada por la ideología marxista. El término ‘el indio’ ha sido reenlazado por la frase ‘el campesino indígena’, expresión que vincula más estrechamente al habitante rural indígena con la clase proletaria” (Harrison 1996, 15-17).

la cordillera, asado por el sol, el poncho de los pobres, hasta la piel y los huesos” en su brutal desnudez en la que él se mueve; más allá de la civilización, de la libertad, del derecho y la justicia, como una cosa, que se vende tal como se vende un árbol que está en el bosque y que cambia de dueño junto con el bosque. Y que es hostigado con la fusta de cuero igual que los bueyes que tiran el arado. Y que es arrancado del hausipungo cuando la choza le obstruye el camino al latifundista, como el yuyo que molesta en la tierra donde se va a sembrar maíz o trigo [...] Jorge Icaza se caracteriza como escritor que en primer término tiene una convicción social que no desecha el sufrimiento individual como si fuera un acto salvacionista propio del rubro caridad. Él adhiere al colectivismo pero rechaza drásticamente toda reducción dogmática de las fuerzas libres del espíritu (12-13).

Para referirse al estilo literario de Icaza, Zech produce la siguiente analogía:

Como escritor, recorre caminos absolutamente propios, que aunque no emparejados aún, se asemejan a menudo a una picada por la jungla, repletos de obstáculos de orden estilístico e idiomático, de los cuales uno debe internarse fatigosamente (13).

Con respecto al uso de la lengua:

El español que él habla en su prosa, es en primer lugar aquel idioma nacional que se comporta respecto del *castellano* [sic en original] como el *Plattdutch* de Mecklenburg respecto del alto alemán de Hannover. Entonces hay vocablos que explicar de los dialectos indianos, en particular del quechua (al menos en Ecuador), como por ejemplo *güenas* en vez de *guenas*, *juerte* por *fuerte*, *miso*, por *mismo*, *Shurandu* por *Leonardo*, etc. Y además el frecuente entrevero del “*idioma nacional*” [sic en el original] con el Quechua puro, que aparece en todos los lugares en que los personajes indios hablan entre sí [...] Se trata de un principio naturalista, que no funciona como cuerpo extraño, ni en el relato ni en los estudios críticos sobre el mismo, sino más bien se amalgama adecuadamente (13).¹³

¹³ Las cursivas son de la autora.

Asimismo, en sus afirmaciones sobre la traducción y sobre el traductor, a quien empleando un giro retórico, trata en tercera persona como si fuera otro, enuncia:

Sin embargo, la traducción adecuada se le presentó al traductor a menudo como un crucigrama (véase *Huasipungo*), que muchas veces sólo pudo resolver con el apoyo de los amigos, nacidos aquí en el país, o que lo habitan desde largo tiempo y que estudiaron profundamente los usos, costumbres, rasgos y dialectos de los aborígenes. Dicho sea de paso, el traductor con esta edición alemana textualmente ampliada de *Huasipungo* no quiso de ningún modo (ni tampoco pudo) *producir una traducción diplomáticamente fiel, pues habría reducido el valor característico y específico de una obra única de prosa poética. Más bien una reescritura (en alemán: Nachdichtung) que le hiciera justicia a las particularidades estilísticas y lingüísticas de la Prosa* (13).¹⁴

Y sólo al final del prólogo de Zech se introducen los datos biográficos de Icaza, traducidos y transcritos a continuación:

Jorge Icaza vive en Quito, la ciudad que está debajo del Ecuador, la capital de un país, donde un blanco llega adonde hay 20 indios, donde con 30 bravos armados hasta los dientes y un cañón, puede hacer una revolución, siempre “por encargo”. Por encargo de la camarilla que quiere escalar y ser tan rica como los otros que antes estaban arriba. La meta de esa riqueza es siempre la banca nacional y no las minas de oro, de la cual sólo Vanderbilt extrae tres millones de dólares anuales. Mister Vanderbilt, es decir, su gobierno, tiene disponibles e instantáneamente, aviones y barcos de guerra; mientras que el Estado de Ecuador no tiene ningún barco de guerra y los aviones son piloteados por europeos o yanquis [...] Jorge Icaza vive en Quito, donde hay más iglesias y hospitales que comercios, donde las procesiones despliegan una pompa y un ornamento tales que los tapices, trajes y banderas parece que los hubieran traído de Bizancio, que la vajilla dorada y la música los hubiera mandado Atahualpa, el último de los incas, y los Sacerdotes los hubieran enviado de la Roma del Renacimiento [...] Entretanto, los creyentes son los

¹⁴ Las cursivas son de la autora.

de la selva tropical con los colores estridentes en sus ponchos y la agilidad de gacelas en sus cuerpos bronceados, los ojos soñando en los milenios pasados con sus asquerosos olores, y su piel manchada, y sus piojos [...] Por su obra literaria Jorge Icaza recibió el premio nacional. Empero la cristianísima iglesia puso *Huasi-pungo* en la lista negra, y con delicada presión hizo secuestrar la edición de las librerías de toda Latinoamérica. Luego apareció, lamentablemente sin que el autor lo impidiera, una edición “purificada” (14).

Todos los títulos ostentan lo que se llama técnicamente *explizierenden Übersetzen* (traducción explicativa); no queda claro si se corresponden con la partición hecha por el propio Zech o por el editor.

Cabe subrayar que las partes citadas del prólogo, así como otras en las cuales se condena enfáticamente la dominación española, muestran que Zech se coloca en una posición radicalmente crítica frente a los documentos de la Conquista, sinónimo de despojo, saqueo y enajenación perpetrados en el territorio americano. Un despojo enfatizado tanto por el autor primario cuanto por el traductor. En dicho paratexto el traductor asume la voz silenciada del indígena oprimido en una enumeración abundante de las riquezas materiales formidables, lo cual podría constituir a su vez un antecedente de la conocida obra de Eduardo Galeano *Las venas abiertas de América Latina* (1974). Asimismo, Zech enseña a sus lectores alemanes que la legitimación del despojo con el sello y el papel convirtió a los auténticos dueños de la tierra en siervos de los usurpadores, esta servidumbre permitió la multiplicación de las riquezas de los señores. No obstante, su posición no logra sustraerse totalmente a la condición de las teorías alterizantes y discriminatorias (climáticas) que contribuyeron a difundir ciertas representaciones en el imaginario europeo cargadas de prejuicioso exotismo. En otro orden, es pertinente destacar que estas posturas de Zech reveladas en su reescritura constituyen una poderosa herramienta alegórica para ejercitar una crítica feroz al régimen nazi, a sus prácticas de exterminio, de usurpación del poder político y de manipulación de la sociedad.

Entendemos que la ficción cumpliría en este caso la función desalienante propuesta por la estética brechtiana del extrañamiento, a partir de una ejemplarización por la vía de lo *otro*, encargada de hacer más potente y eficaz la mirada crítica sobre lo *propio*.

La crítica le achaca a Zech falta de originalidad en el tratamiento insistente de estos temas, y le imputa intenciones de exotismo y falseamiento de la verdad de los hechos en sus obras. Arnold Spitta, por su parte, critica fundamentalmente la distorsionada concepción manifestada por Zech acerca de este *nuevo mundo*, caracterizado por una imagen idealizada y maniquea, de los protagonistas de esta historia desigual; lo cual conduciría a una crítica social falseada, fundada en oposiciones reduccionistas del tipo *mundo natural* (bueno y verdadero) versus *mundo civilizado* (malo y falso):

La esquemática aversión a la civilización y el acrítico naturalismo romántico del autor influyeron en su perspectiva acerca de las condiciones sociales: una exaltación ingenua e indiferenciada de los indios (que devienen la estilización del buen salvaje rousseauiano) en un polo, junto con el rechazo masivo de los criollos que son estigmatizados por su genealogía y su herencia. La inclinación por los indios se corresponde con la exaltación de la selva, la naturaleza intocada, intacta, virgen, la aversión por los criollos se corresponde con una tendencia exaltada contra la civilización urbana, especialmente Buenos Aires (Spitta 1978,195).¹⁵

Toda esta ideología naturalista, adquirida por el autor antes de emigrar pero agudizada hasta el paroxismo en el exilio, dice Spitta, distorsiona su posición de crítico social (197-198).

4.5. REFLEXIONES CONCLUSIVAS: ZECH Y LA CONTRIBUCIÓN INTERCULTURAL DE LA ACTIVIDAD DE TRADUCIR

Por nuestra parte consideramos que no sólo se debe leer desde una valoración negativa el aporte de Zech. Por el contrario, la

¹⁵ La traducción es de la autora.

tematización constante del mundo sudamericano en sus escritos, transformada con frecuencia en crítica social comprometida, constituye no solamente un enriquecimiento de la literatura alemana de exilio, particularmente atractiva de su configuración estilística con fuertes marcas expresionistas. Su traducción realiza además una operación compensatoria y de readecuación de la situación subjetiva del desterrado. Además, constituye un anticipo de lo que décadas más tarde conformará lo denominado como literatura “comprometida” en Latinoamérica. En el obrar de Zech, vemos las estaciones de una travesía de la lengua, de la literatura, de la cultura; su eterno ir y venir por territorios, enajenados y expatriados; vemos la lengua traída de una tierra en la que conviven los desterrados de ella misma y los desterrados de la otra: lengua lanzada desde una otredad a otra, en el extrañamiento del exterminio y la aniquilación. Los genocidios se cruzan en esta escritura diaspórica.

Leyendo, meditando, traduciendo, reescribiendo, buscando en el pasado y en el presente, Zech desarmó el entramado invisible al traductor: se situó en el lugar de quien cuenta y da cuenta de la peripecia de la escritura de traducción, de la pasión diaspórica, cumpliendo acaso con la condición de *guía para el recibimiento*, en el acompañamiento del *otro* hacia el *otro* en el encuentro en un nuevo territorio en la lengua.

4.6. ANEXO

4.6.1. *Breves apuntes sobre el glosario (Wörterverzeichnis)*

El glosario consta de 58 palabras ordenadas alfabéticamente. A título de ejemplo reproducimos aquí dos de ellas por las llamativas definiciones y/o explicaciones proporcionadas por el autor:

- a) “*Carajo, unübersetzbares Zornwort*: insulto intraducible”. Por una parte, llama aquí la atención el hecho de que Zech

no haya buscado equivalentes alemanes (lo que Jakobson denomina la “equivalencia dinámica”), cuyo repertorio de insultos es bastante abundante; por otra parte, omite otros significados posibles, por ejemplo, en alemán se usa el término *carajo* (un calco), para *brío*, énfasis. En español, a su vez, el carajo es el palo más alto de la nave a donde eran enviados los miembros de la tripulación por indisciplina.

- b) “*Guarapo: Zuckerrohrschnaps, in manchen gegegenden auch aus Mais gegoren (Grappa)*”, aguardiente de caña de azúcar —que no es, por otra parte, de la zona—, en algunas regiones destilado también del maíz. Para acelerar el proceso de destilado, los indios emplean hierbas amargas, excrementos humanos y animales, carne podrida, sal, y sangre de anfibios”. En esta explicación el prejuicio desvalorizante de algunas prácticas y costumbres de los indios es reproducido y legitimado en la traducción para los alemanes.

Por otra parte, la paratextualidad a la que pertenecen los títulos de los capítulos, encargados de orientar al lector alemán, son también interesantes por su función didáctica, pues sintetizan el contenido de las secciones correspondientes, por ejemplo: “*Müllhaufen des Elends*”: “Montón de basura de miseria” y “*Eine kräftige Amme wird gesucht*”: “Se busca un aya robusta”.

4.6.2. Listado de términos definidos por Icaza

Otros significados de palabras encontradas son:

Cuchipapa: Patata de cerdo.

Cuentayos: Indio que tiene a su cargo las reses de la hacienda.

Cutules: Hojas que envuelven la mazorca de maíz.

Cuyes: Conejo de indias.

Cachí: Siéntate.

Chacra: Forma despectiva para designar las viviendas de los aldeanos.

Chacracama: Indio cuidador de las sementeras.

Chagra: Gente de aldea.

Chagrillos: Flores deshojadas para arrojarlas al paso de un santo en procesión.

Chapar: Espía.

Chapo: Mezcla de harina y agua.

Chaquiñán: Sendero en zigzag que trepa por las montañas, camino a pie.

Chasquibay: Lamentaciones de los deudos ante el cadáver.

Chuco: La teta de la madre.

Chugchidor: Gente pobre que después de la cosecha recoge el grano olvidado.

Chulco: Tallo silvestre.

Chuma: Borrachera.

Chusos: Hijos menores.

Dius sulu pay: Forma de agradecer india.

Equigüeycan: Se equivocan.

Estacó: Pararse, no querer seguir el camino.

Estanco: Tienda donde se vende aguardiente.

Farfullas: Se dice de las personas alocadas, que todos sus actos los ejecutan deprisa.

Fucunero: Tuvo de caña o metal para avivar el fuego.

Guaguas: Niños.

Guañucta: Bastante.

Güishigüichis: Renacuajos.

Huambras: Muchacho o muchacha.

Huasicama: Indios cuidadores de la casa del amo.

Jachymayshay: Costumbre de bañar a los muertos para que hagan en regla el viaje eterno. *Jamabatos*: Especie de rana.

Limeta: Media botella de aguardiente.

Locro: Guisado con agua y patatas. Alimento principal de la sierra.

Longa: India joven.

Longos: Indios.

Manuso miso: mal acostumbrado.

Mapa: inútil, sucio.

Mashca: Harina de cebada.

Matinés: Blusas que usan los chagras.

Mi guagua'sha: Mi pequeño está lejos.

Mishcado: Cargado. Traer algo a manos llenas.

Pupo: Ombligo.

Pushca: Una desgracia.

Psunes: Visceras de res cocidas. Rosca: indio en forma despectiva.

Shacta: Casa, pueblo. Aldea del campesino.

Sheve pes caserito: Lleve usted que siempre ha sido mi cliente.

Si'aycho: Se ha hecho.

Shugas: Ladrones.

Taita: Padre.

Treintaiuno: Potaje con intestinos de res.

4.6.3. Definiciones extraídas del glosario de Zech

Consignamos a continuación una serie de términos indígenas con definiciones en castellano, algunas acompañadas con ejemplos tomados de la novela.

Amañar: Convivir maritalmente sin cumplir trámites legales o religiosos. “Desobedeció los anatemas del taita curita para amañarse con la longa que le tenía embrujado.”

Cotona: Camisa de algodón que usan los campesinos. “Después de limpiarse en el revés de la manga de la cotona.”

Cotones: Camisas de bayeta azul que usan los negros e indios domésticos para asistir a sus labores o haciendas de sus amos; y nombre propio de unos tejidos franceses listados de azul y blanco.

Cholo: Mestizo de indio y blanco. Su significado en Ecuador es: pobre, ordinario, para personas o animales, sean o no mestizos o cruzados; término a veces despectivo aplicado a morenos o pardos, trátese de negros, de mulatos o de zambos; liso, lacio, hablando del cabello; y término de amistad, usado entre adolescentes o adultos. “Jamás consentiría que se case con un cholo.”

Guarapo: Bebida elaborada con miel de cañas dulces. Hace sudar mucho y es provechosa a la orina. “Juana expendía como de costumbre en el corredor guarapo y treintaiuno a una decena de indios que devoraban y bebían sentados en el suelo.”

Indigenismo: Condición de indígena. Estudio de los pueblos indígenas americanos. Movimiento político social americano a favor de la rehabilitación cultural y étnica del movimiento indígena.

Huasipungo: Pedazo de tierra designado por el patrón o hacendado al indio como pago de su mano de obra y servicios.

Junker: Modalidad según la cual no hay abolición del latifundio tradicional; ésta sigue como unidad económica y social y sirve de base para el surgimiento del modo de producción capitalista.

Latifundio: Finca rústica de gran extensión.

Latifundismo: Tipo de distribución de la propiedad de la tierra caracterizado por el predominio de los latifundios.

Latifundista: Persona que posee uno o varios latifundios.

Minga: Trabajo colectivo: cooperación en la cosecha y otros trabajos. Los indios jornaleros, que voluntariamente acuden a trabajar en cualquier oficio. “En vez de ser cruel con los runas [...] debía haber organizado con ellos grandes mingas.”

Nigua: Insecto parecido a la pulga, pero mucho más pequeño y de trompa más larga. Las hembras fecundas se introducen bajo la piel y las uñas de personas o animales para poner los huevos de los que salen sus crías, que provocan intensa picazón y úlceras. “Se hurgaban los dedos de los pies con espino grande de cabuya para calmar las comezones de las niguas.”

Novela indianista: Aquella que idealiza la figura del indio y que sobre la base de documentos, traducciones y leyendas evoca amorosamente el esplendor de las civilizaciones americanas precolombinas. La novela indianista tiende a valorizar *lo nuestro indígena* rechazando *lo europeo*.

Novela indigenista: Aquella que hace del tema del indio un instrumento de beligerancia política y denuncia los males políticos y sociales que lo aquejan. Esta novela se mueve en la comprensión bipolar de explotado-explotador.

Pinganilla: Elegante, bien vestida. “Y la misa fue de a cien sures, con banda de pueblo [...] con cholas pinganillas.”

Plusvalía: Instrumento de valor de una cosa debido a circunstancias que no dependen de la voluntad del dueño. En la teoría marxista, beneficio que obtiene el empresario.

Pongo: Indio del servicio doméstico gratuito. “Sin hallar al mayordomo, a quien hubieran aplastado con placer, los huasipungeros dieron libertad a las servicias, a los huasica-mas, a los pongos.”

Postura: Vestimenta completa, “muda” (se especifica que este es el significado de la palabra en Ecuador).

Pretil: Muerte o vallado que se pone en los puentes y en otros parajes para preservar la caída.

Rodeo: Lugar donde se reúne el ganado, y también de la acción de reunirlo y del conjunto del ganado reunido. “Ahora que fuimos al rodeo.”

Runa: En Ecuador vale por “indio” y los blancos y los mestizos la utilizan con sentido despectivo; de mala calidad; vulgar, ordinario. “Centenares de runas que bien pueden servirte para abrir el carretero.”

Soroche: Mal de la altura, opresión o angustia producida por la rarefacción del aire. “Dicen que la mueca de los que mueren en el páramo es una mueca de risa. Soroche.”

Trincar: Sorprender en delito. “Pero donde le trinque al rosca verá lo que le pasa.”

Vejación: Molestar, perseguir, maltratar.

Zambo: Especie de calabaza, elemento importante en la cocina popular ecuatoriana. En Ecuador el significado de “calabaza” generaliza el de “mulato; de color rojo que tiende a morado”. “¿Y el puerquito que va comu zambu negru?”

BIBLIOGRAFÍA

- Armus, D.
1990 *Mundo urbano y cultura popular*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Catelli, N. y Gargatagli, M.
1998 *El tabaco que fumaba Plíneo*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Cattaruzza, A.
2001 *Nueva historia argentina*, tomo VIII. Buenos Aires: Sudamericana.
- Genette, G.
1987 *Seuils*. Paris: Seuil.
- Galeano, E.
2003 *Las venas abiertas de América Latina*. España: Siglo XXI.
- Harrison, R.
1996 *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco*. Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Icaza, J.
1934 *Huasipungo*. Quito: Imprenta Nacional.
- King, J.
1989 *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Levý, J.
1967 *Die literarische Übersetzung*. Frankfurt: A-m. Athenaeum.
- Mariátegui, J. C.
1928 *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.
- Masiello, F.
1996 "Las políticas del texto". En *Asedios a la heterogeneidad cultural: Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, coordinación de J. A. Mazzotti y U. J. Cevallos, 281-282. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas.

Paz Leston, E.

1981 "El proyecto de la revista Sur". *Revista Capítulo* (106).

Romano Sued, S.

1986 *Die poetische Übersetzung*. Alemania: Universität Mannheim-Deutsche Bibliothek.

1995 *La diáspora de la escritura. Una poética de la traducción poética*. Córdoba: Alfa.

2003 *Travesías: estética, poética, traducción*. Córdoba: FoCo Cultural Ediciones.

2007 *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*. Córdoba: Alción.

2010 "Exilio, traducción y resistencia: *Huasipungo* en versión alemana de Paul Zech". En *La emigración alemana en la Argentina (1933-1945). Su impacto cultural*, R. Langbehn. Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas.

2011 "The Cultural History of Translation in Spanish Speaking Southamerica". En *Übersetzung, Translation, Traduction, ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, vol. 3, edición de H. Kittel et al., 2240-2261. Berlin-Boston: De Gruyter.

Spitta, A.

1978 *Paul Zech im südamerikanischen Exil 1933-1946: ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Emigration in Argentinien*. Berlin: Colloquium-Verlag.

Thiesse, A. M.

2001 *La création des identités nationales. Europe, XVII-XX siècle*. Paris: Seuil.

Venuti, L.

1998 *The Scandals of Translation*. Nueva York-Londres: Routledge.

Zech, P.

1952 *Der Ruf der indios*, Der Greifenverlag zu Rudolstadt. http://www.lwl.org/literaturkommission/alex/index.php?id=00000003&letter=Z&layout=2&author_id=00000953.

5. DILEMAS Y VICISITUDES: EL CASO DE LA TRADUCCIÓN AL CASTELLANO DE *EL CONTRATO SOCIAL* DE JEAN JACQUES ROUSSEAU

Sería interesante determinar en qué medida Rousseau ha influido en la redacción de varias constituciones modernas. En cualquier caso, desde la Revolución Francesa su filosofía y sus principios rigen —al menos en teoría— el sistema político vigente. *El contrato social*, al decir de Mallet du Pan, fue “el Corán de los revolucionarios” y Carlyle denominó a su autor como “el Evangelista de la Revolución Francesa”. Los oradores de la “Constituyente” citaron sus sentencias y fórmulas, y aunque podríamos suponer que Rousseau habría condenado las masacres y las violencias de 1793, lo cierto es que los Jacobinos recurrían a sus principios para la justificación de esos actos. Sea como fuere, para entender las bases de la política actual, el estudio de *El contrato social* es indispensable.

Anónimo¹

¹ Tomado de una versión online en español del libro “El contrato social” de Jean Jacques Rousseau. Edición electrónica: Buenos Aires 2004. Consultado del 25 de abril de 2013. <http://www.lanuevaeditorialvirtual.blogspot.com>.

5.1. LIMINAR

En los tiempos actuales de fragmentación social, política, económica y cultural, de debilitamiento de los ideales para la vida en común, y de peligrosas acechanzas al tejido de la comunidad social que ejercitan el global-capitalismo y su contracara, el terrorismo, cobran un especial interés las enseñanzas, aún las consideradas utópicas, legadas por Rousseau. En *El contrato social* encontramos claves para la construcción de una sociedad mejor, de la cual nuestra Argentina contemporánea constituye un ejemplo singular, junto con algunos países de América Latina.

5.2. LAS VICISITUDES DE *EL CONTRATO SOCIAL*

Sin duda alguna *El contrato social* ha sido una de las obras de Occidente moderno más requeridas y cuyo alcance y significación en los últimos dos siglos es descomunal: su recepción histórica en el propio corazón de Europa, multiplicada en distintas épocas, lenguas, y geografías por la vía de la traducción, muestran la persistencia del modelo y los valores que la imbuyen. Texto fundador si los hay, son innumerables los trabajos de los estudiosos que se han sucedido desde su aparición en el último cuarto del siglo XVIII hasta la actualidad, en incontables versiones de igualmente incontables lenguas, en obras críticas de crecimiento exponencial. *El contrato* ha sido objeto de interés histórico, filosófico, político, y social, en momentos muy diversos: las sucesivas recepciones han suscitado traducciones, exégesis y críticas renovadas, así como revisiones, retraducciones, reimpresiones, acompañadas de agudas producciones hermenéuticas, de transferencias a diversas culturas y a diferentes campos disciplinares, no sin disputas de poder.² Su importancia es continuamente valorada, tanto con

² Añadimos los siguientes datos recogidos durante nuestra estancia de investigación y docencia en la Universidad Humboldt de Berlín en 2008. Las más antiguas versiones alemanas detectadas de *El contrato social* datan de 1797, traducción de G. Merkel, y dos ediciones de 1800: una traducida por J. Schram y otra por F. Esslinger. Al menos en lo que concierne al período que se extiende hasta mediados del siglo XIX, aparentemente las ediciones

finés nacionales como los recientes bicentenarios conmemorativos de las égidas de independencias en América Latina. Todo lo cual impulsa a su vez renovadas reflexiones acerca de aspectos fundamentales del lenguaje en todas sus dimensiones. La vicisitud que nos ocupa, revela justamente la condición inestable de las obras, condición atada fatalmente por un lado, a sus condiciones de producción, y por el otro, a las de su recepción. La traducción y edición de *El contrato* de Moreno tuvo,³ como se verá, un propósito fundamentalmente político y didáctico y, según se desprende de sus paratextos, queda claro que, en la dimensión de las políticas del texto, así como en la de las acciones políticas históricas, *el fin justificaría los medios empleados*, pues Moreno procedió a la mutilación de la obra: suprimió tres de los cuatro libros de la versión original; esto es, ejecutó actos y censuras para privilegiar contenidos necesarios destinados a la población en un proceso de *alfabetización y emancipación* con su lectura.

alemanas no han tenido mayor importancia, pues el francés era la lengua dominante en Europa, y los miembros del mundo letrado leían en francés. Las ediciones tempranas hasta 1850, es decir aquellas versiones que leyeron Kant, Hegel y Marx, pueden ser consideradas como las clásicas. El interés variado suscitado en el contexto alemán por *El contrato* a lo largo de los siglos, puede constatare en los listados de traducciones, reimpressiones, retraduccionés y reediciones críticas y los momentos históricos en los cuales han tenido lugar las mismas. En un rastreo que hemos realizado en los catálogos online, hemos constatado que no existe una versión “canónica” alemana. En la actualidad, la versión formato papel más conocida y de más extensa circulación es la de la editorial Reclam (muy requerida por su bajo costo), cuyo traductor lleva por nombre Denhardt. En cuanto a la recepción alemana, destacamos como interesante el hecho de que entre 1928 y 1946, es decir, durante la dictadura de Hitler, no aparece ninguna edición de *El contrato*. Véase, acerca de la historia de la recepción alemana del título mencionado: J. Mounier. *La fortune des écrits de Jean-Jacques Rousseau dans les pays de langue allemande de 1782 à 1813*. Service de reproduction des thèses, Université Lille III, 1980 y H. Jaumann. *Rousseau in Deutschland. Neue Beiträge zur Erforschung seiner Rezeption*. Berlin: De Gruyter, 1995. En la red se pueden encontrar otros trabajos en la siguiente página: Karlsruher Verbundkatalog, <http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html>.

³ J. J. Rousseau. *El contrato social*, traducción de Mariano Moreno. Argentina: Imprenta de los Niños Expósitos, 1809.

De acuerdo con la perspectiva asumida en cuanto a considerar la obra habitando ya la cultura receptora, enfocamos la atención en los empeños de Mariano Moreno, ya sea que la traducción haya surgido de su mano propia o haya sido obra de otro traductor. Cualquiera de las dos posibilidades no mella la importancia capital que la edición de 1809 ha tenido en la Revolución de Mayo, en las disputas, venganzas, censuras y ataques de ciertos sectores del poder, así como en la consolidación de la Independencia de nuestro país y de otros de la región. Su vigencia, su actualidad renovada, es enfatizada por muchos estudiosos, entre otros por Crespo: “Rousseau ejerce hoy su autoridad como clásico del pensamiento político. Las discusiones sobre ‘el nuevo contrato’, los problemas de representatividad en el sistema democrático, los alcances del ecologismo, las cuestiones presentes en la relación del individuo con la sociedad y la necesidad de actualizar la utopía de la fraternidad entre los hombres, encuentran en su obra un inevitable referente” (2005, 25-26).

Según lo señalado por Boleslao Lewin, en nuestro continente, en la Argentina, *El contrato* forma parte, junto a otras piezas relevantes del acervo rousseauniano, del canon constitutivo y fundante, tanto con respecto a las instituciones del Estado, del derecho, de la sociedad, de la educación y de la cultura, como a su carácter de fuente y referencia continua para diversas ramas del conocimiento (1967, 48). Razones que abonan la vigencia actual de los principios rousseaunianos, de la importancia de la consecución de pactos y reglas, en un contexto como el contemporáneo. Contexto en el cual la convivencia social y las búsquedas de consenso son cada vez más difíciles, primando en muchos órdenes los intereses privados y sectoriales por sobre el bien común. “*El contrato social* [contribuye a] establecer los fundamentos de legitimidad de toda sociedad, sólo posible si se limita la violencia contra los elementos básicos de la condición del hombre: la libertad y la igualdad” (Crespo 2005, 10).

En cuanto a su impacto histórico, es sabido que la importación a España de las postulaciones de Rousseau y de los idearios iluministas tuvo lugar en un tiempo propicio y fructífero, esto es,

al comienzo del período de reinado de los Borbones; un reinado abierto a un espíritu reformista de las instituciones políticas y sociales que comenzaron a transformarse radicalmente, lo cual tuvo drásticas consecuencias tanto dentro de la península Ibérica como en sus dominios de ultramar. Los idearios ilustrados fueron ingresando al continente americano a fines del siglo XVIII. Sin duda, los postulados iluministas y su circulación en América, traducidos, adaptados, adoptados o rechazados y, en todos los casos, polémicos, contribuyeron a movilizar las fuerzas revolucionarias, forjando programas locales impulsores de la independencia, y promoviendo transformaciones políticas, jurídicas, sociales y culturales al despuntar el siglo XIX. Como se ve, entonces, la traducción devino en sí misma en una práctica revolucionaria, asentada en muchos casos en el contrabando y circulación clandestina de obras *heréticas*, subversivas para el orden colonial.

Si bien los próceres que condujeron los procesos revolucionarios eran en su gran mayoría letrados, visitantes frecuentes de la Europa, sólidos eruditos y cultores consistentes de varias lenguas, especialmente del francés (con lo cual leían las fuentes en su idioma original), la incorporación y puesta en circulación de las obras traducidas formó parte de las políticas discursivas e institucionales criollas, adquiriendo la traducción una gran relevancia como hecho conformador de cultura (Romano Sued 2011). El revolucionario y miembro de la Primera Junta, Mariano Moreno, se ocupó personalmente de la difusión de *El contrato social* y, como es bien conocido, ha sido muy debatida la autoría de la traducción pues existe la posibilidad de que Moreno hubiera encargado la traducción a un tercero para su posterior publicación en la Imprenta de los Niños Expósitos, versión a la cual el mismo Moreno dotaría de un extenso prólogo. El volumen utilizado en el presente análisis es la edición crítica realizada por Diego Tatián para la Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba. Asimismo, la edición preparada por Tatián es facsimilar del único ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Mayor de la Universidad Nacional de Córdoba.⁴

⁴ Dicho volumen puede ser consultado por el público general. Asimismo la

La edición facsimilar de *El contrato social* permite observar la ortografía y la sintaxis del castellano (letrado) predominante en la época de Moreno. Interesante, por una parte, para estudiosos de la historia de la lengua y de la lengua escrita en particular, y obligatorio para el ejercicio de la crítica genética. Constituye sin duda un gran aporte para el conocimiento del estado de asuntos políticos, jurídicos, sociales y culturales de la época, no sólo concernientes al *Contrato social*, sino también para constatar el tipo de textos y discursos que circulaban, a las polémicas desatadas y en las cuales participaron figuras destacadas de la historia, quienes la *escribieron* en el sentido literal del término.⁵ Con respecto a la controversia en torno a la autoría de la traducción de *El contrato*, Tatián se hace eco de la misma en diversas partes de su introducción crítica, algunas de las cuales, y a título de ejemplo, reproducimos a continuación, para enfatizar la enorme importancia otorgada a la autoría, al *auctoritas* (término latino de donde deriva efectivamente la noción de autor):

el *Contrato social* de Rousseau es prologado, *probablemente traducido y editado* por Mariano Moreno [...] el texto de Moreno que *tradujo o reimprimió*, ¿fue Mariano Moreno el traductor de la versión del *Contrato social* que la Junta aprobó en 1810 o solamente promovió que se reimprimiera una versión ya existente? La hipótesis de la *traducción por Moreno*, sostenida entre otros por Norberto Piñero, y por Raúl Orgaz, es rechazada por Paul Groussac, Guillermo Furlong, Erique de Gandía, Ricardo Levene. La atribución a Moreno de esta versión castellana no es insostenible; el estudiante de Chuquisaca conocía ya perfectamente el francés, y el relato de sus últimas horas

edición crítica de Tatián cumple con la función de rescatar el valor del patrimonio de dicha Biblioteca, en la que los Jesuitas tuvieron un papel relevante desde su misma fundación, y de la Imprenta de los Niños Expósitos cuya sede anterior se encontraba precisamente en Córdoba, origen material de numerosas publicaciones que contribuyeron a fundar y consolidar la Nación Argentina.

⁵ Resulta interesante señalar que “una de las primeras alusiones al *Contrato social* de Rousseau en tierras americanas —si no la primera— fue realizada en la *Oración fúnebre* (pronunciada en las exequias del Católico Rey Don Juan Carlos III) que en 1790 leyó el Deán Gregorio Funes en la Catedral del Córdoba” (Tatián 2005, VII).

en la nave que lo conduce a la muerte, cuando enfermo y derrotado dedica sus ya pocas energías a *traducir un libro* del Abate Barthélemy [...] revela que la *actividad de la traducción no le era extraña*. No obstante en la portada original de la edición de 1810, se lee: “se ha reimpresso en Buenos Ayres para instrucción de los jóvenes americanos [...] Guillermo Furlong [...] sostiene asimismo que debió tratarse de una traducción publicada originalmente en Londres en 1799”.

Levene —quien niega terminantemente que *la traducción* del texto sea de Moreno— alude a la existencia posible de tres ediciones del *Contrato social* en español anteriores a la de 1810 (Tatián 2005, XIII).⁶

Tatián se extiende de manera minuciosa sobre la virulenta polémica suscitada por la obra y refiere la peligrosidad y/o utilidad que habrían tenido esas ideas libertarias, de soberanía social y de atributos del ciudadano, por oposición a las que valorizan al hombre en estado de naturaleza, así como a los hombres sometidos a esclavitud o al poder de un tirano, que estarían en la base de la propuesta del *Contrato*.

Precisamente, estos ilustrativos y ricos comentarios del mencionado prólogo revelan la enorme importancia del texto fundante, sus provocadoras y subversivas tesis y sus efectos en todas sus instancias de recepción, especialmente la de su traducción, a pesar de que, como se adelantara más arriba, la edición consta solamente del Libro I, resultado de la intervención supresora y mutiladora de Moreno.

La impresión del texto de Rousseau fue aprobada por el Cavildo del 2 de noviembre de 1810, con el objeto de implantar una reforma escolar á fin de que se modernize el orden de la enseñanza pública en las escuelas, obteniéndose al efecto permiso del Superior Gobierno para su reimpresión; que el Excelentísimo Cavildo lo repartiese por una vez a los niños pobres de todas las escuelas y que se obligase á los hijos de padres pudientes a que lo compren en la Imprenta. Asimismo, se ordenó que se imprima el libro sin pérdida de tiempo con prevención al editor de que ha de entregar a este Cavildo mil ejemplares para hacer la distribución acordada (Tatián 2005, XII).

⁶ Las cursivas son de la autora.

Puede apreciarse entonces cómo la controvertida autoría de la traducción ha dado lugar a innumerables textos, vicisitudes y hasta listas negras que circulaban en Córdoba, en las cuales se incluían a los lectores del diabólico *Contrato*. Desde el punto de vista teórico, sostenido desde hace largo tiempo en nuestras investigaciones de traducción y de acuerdo con los modelos metodológicos resultado de las mismas,⁷ afirmamos que toda obra traducida es un *producto histórico*, un eslabón en una cadena de interpretaciones: esto es, se halla determinada y marcada por sus condiciones de producción y de recepción.

5.3. FRAGMENTOS: TEXTO ORIGINAL O DE PARTIDA⁸ (TP) Y TEXTO TRADUCIDO (TT)

Hemos tomado como texto de partida (TP) la edición de 1762, de los Archivos de la Société Jean-Jacques Rousseau, de Ginebra,

⁷ Si bien los referidos modelos se convienen principalmente con la esfera literaria, al provenir de una postura crítica que procura atender al fenómeno del traducir y de la traducción en toda su complejidad y desde la perspectiva no normativa postulada, pueden aplicarse también a las piezas canónicas de la filosofía y a los discursos de la ciencias sociales y humanas como en el presente caso de la obra de Rousseau.

⁸ A fin de esclarecer brevemente lo que puede entenderse de la noción de “original” sintetizamos tres conceptos: a) lo que escribiera el autor: aquello en lo que primero se piensa cuando se trata del original. En muchos casos, especialmente cuando se trata de una obra clásica, es visto como lo más lejano por el traductor. Bajo las condiciones de una tradición que perdura y cambia a lo largo de siglos, el original deviene un ideal. Se trata entonces de reconstruirlo con las herramientas y documentos disponibles y arribar así al establecimiento reconstructivo de la perspectiva de la obra. b) El texto que se tuvo por el supuesto original ante los ojos. Este no necesita haber sido escrito ni impreso nunca; en definitiva, es lo que efectivamente se llegó a traducir. c) Las distintas ediciones disponibles de la obra a traducir. En un sentido más amplio, pertenece al concepto de original todo aquello disponible para acceder mejor a los textos: comentarios, ediciones críticas, diccionarios, traducciones. Pues de manera similar a las ediciones, se conservan en estos instrumentos referencias con respecto a las palabras y al sentido hipotético original, a veces provenientes de tradiciones que se remontan hasta la antigüedad clásica. Esas referencias representan también, en cierto modo, a aquel texto original, sin ser el texto mismo.

establecida como versión autorizada o *princeps* —canonizada— y digitalizada para ser puesta en la red. Esta misma, según hemos podido constatar, figura en las bibliotecas de los centros especializados alemanes tanto de Ciencias Políticas como de Estudios de Lenguas y Literaturas Romance. En la portada allí reproducida se aclara que la versión canónica ha sido modernizada en su ortografía, obviamente para facilitar su lectura a cualquier lector francés contemporáneo interesado en Rousseau, como concierne a la era de internet.

Junto con los fragmentos en francés de la mencionada versión del Archivo de Ginebra (TP) seleccionado para nuestro estudio, expondremos sobre los TT en castellano de la ya citada edición crítica de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) con la reproducción facsimilar de la edición Moreno; de una de las versiones que ofrece internet (2004, sin mención del traductor), y de la versión que ha sido publicada por un llamado Centro Editor de Cultura (en adelante CEC)⁹ Esta última edición (CEC), publicada en Buenos Aires, en 2005, incluye la siguiente nota del editor: “La traducción de esta obra *El contrato social*, fue realizada siguiendo los lineamientos de la primera traducción de la misma al castellano, efectuada por D. Mariano Moreno en edición publicada por la Real Imprenta de Niños Expósitos en Buenos Aires. Se procuró conservar el estilo lingüístico y la ortografía de la época, que el lector advertirá en su lectura” (2005a,11).

⁹ Señalamos que en nuestras indagaciones hemos abordado también la edición de Losada (2005), traducida por Leticia Halperín Donghi, y provista con un estudio crítico de Horacio Crespo, pero por razones de espacio no las incorporamos aquí. Destacamos el prólogo de Crespo en el cual comenta las tres obras de Rousseau. Ésta versión, como la editada por Tatián, si bien en diferente medida y con el acento puesto en aspectos diversos, resalta la enorme importancia del *Contrato Social* en el ámbito hispanohablante, incluidas las fervorosas aceptaciones, las censuras, las controversias y las prohibiciones —sobre todo la quema de todos los ejemplares ordenada por el Cabildo de 1811, por ser la obra perjudicial para la juventud de las escuelas, a donde había sido destinada por Moreno como libro imprescindible para la concientización de alumnos pobres y ricos (Tatián, XVI).

5.4. COTEJO CRÍTICO DE LOS FRAGMENTOS

La edición crítica de Tatián reproduce íntegramente el prólogo de Moreno. Allí se muestra que la publicación —incluida la traducción— es sometida a una intervención intencionada (y sin escrúpulos), orientada hacia una finalidad política y educativa determinada e indiscutida, como en el caso del prócer que suprime y dice suprimir lo que no le conviene al propósito (al *móvil*, diría Rousseau). Queda claro que Moreno operaba desde la convicción pragmática: “el fin justifica los medios”. Por ejemplo, si fuera necesario para sus fines, era legítimo falsificar, tachar, disimular, fingir, y ejecutar otras tantas *inmoralidades*, con tal de lograr su objetivo revolucionario e imponer una condición ilustrada a los nuevos pueblos independientes del Río de la Plata.

Si bien el salto temporal entre la versión de Moreno y las restantes es enorme, esta distancia disminuye si consideramos que la reedición de la UNC data de 1998, mientras la de la CEC es de 2005; por otra parte, la publicada en internet podemos considerarla “actual”, aunque su fecha de edición es de 2004. En el caso de la edición del CEC, el declarado *apego* al formato, al aspecto léxico, a la ortografía y a la sintaxis supuestamente reproducida del original de Moreno-UNC, expresamente destacados en sus paratextos (párrafo del editor), exige de inmediato la atención al someterla a contraste, en especial en lo concerniente a la remarcada supresión de la advertencia: “La mención de este material inédito —al parecer el manuscrito habría sido destruido tras la muerte del filósofo por el conde de Antraigues— se halla en la breve *Advertencia* que antecede al texto original y de la que Moreno también prescinde en su edición” (Tatián 2005, XV).¹⁰ No obstante, es notable la reproducción de la advertencia en la versión CEC que, como hemos señalado, tiene la pretensión de ser completamente fiel a la traducción de Mariano Moreno.

Es decir, si bien nuestro análisis se enfoca especialmente en el capítulo VI titulado “Del pacto social” del TP, contextualizamos recurriendo también a la mencionada advertencia, así como a

¹⁰ Las cursivas son de la autora.

los enunciados iniciales de *El contrato*, con sus respectivas traducciones.

TP:

Foederis aequas

Dicamus leges.

Enéide XI

Avertissement: Ce petit traité est extrait d'un ouvrage plus étendu, entrepris autrefois sans avoir consulté mes forces, et abandonné depuis longtemps. Des divers morceaux qu'on pouvait tirer de ce qui était fait celui-ci est le plus considérable, et m'a paru le moins indigne d'être offert au public. Le reste n'est déjà plus (3).

De las versiones en castellano de la advertencia,¹¹ la de la CEC es la única que transcribe la cita en latín, tomada de la *Eneida* de Virgilio:

Foederis aequas

Dicamus leges.

Enéide XI

Advertencia: Este breve tratado ha sido extractado de una obra más amplia, emprendida sin haber consultado mis energías y abandonada hace tiempo. De los diversos fragmentos que podían extraerse de ella, éste es el más enjundioso el que me ha parecido menos indigno de ser ofrecido al público. El resto ya no existe (7).¹²

Destacamos que en CEC la incorporación de la cita en latín de la *Eneida* prefigura un lector erudito, con formación clásica, haciendo innecesaria la traducción al castellano. Esta prefigura-

¹¹ La edición de Losada carece de las citas de Virgilio. En ella leemos: "Este breve tratado es parte de una obra más extensa que emprendí en otro momento sin haber consultado mis fuerzas y que he abandonado hace mucho. Entre los diversos trozos que se podían aprovechar de lo que estaba hecho, éste es el más importante y me pareció el menos indigno de ser presentado al público. El resto ya no existe" (Crespo 2005, 40).

¹² Cursivas en el original.

ción se contradice, por un lado, con el formato de la edición, ya que se trata de un libro de bajo costo, de bolsillo, por lo general destinada a un público masivo; por otro lado, no advierte sobre el carácter incompleto de la versión reproducida. Enfatizamos esto para señalar que a pesar de enunciar expresamente que se sigue la edición facsimilar como modo de mostrar la ortografía y la sintaxis de aquella época, se introducen cambios evidentes. Nótese que, donde Moreno dice: “han llegado, oponen, exceden, mudase, criar, mudase de modo de ser” (6), CEC dice “hayan llegado, dañan, superen, crear por sí solo variase modo de ecsistir” (11).¹³

En cambio, la edición de UNC carece del epígrafe latino, y da comienzo directamente con la advertencia:

Este pequeño tratado es el extracto de otro más extenso emprendido ha tiempo sin haber consultado mis fuerzas, y abandonado hace no poco. De los diversos trozos que se podían entresacar de lo que había terminado, éste es el más importante y, además, lo he creído el menos indigno de ser ofrecido al público. Los demás no existen ya (3).

Tras la advertencia, el primer libro del TP abre con el siguiente párrafo:

Livre I

*Je veux chercher si dans l'ordre civil il peut y avoir quelque règle d'administration légitime et sûre, en prenant les hommes tels qu'ils sont, et les lois telles qu'elles peuvent être. Je tâcherai d'allier toujours dans cette recherche ce que le droit permet avec ce que l'intérêt prescrit, afin que la justice et l'utilité ne se trouvent point divisées (4).*¹⁴

Como se lee en la transcripción inicial, Moreno ofrece la siguiente versión:

Libro primero

Mi intencion es indagar, si puede haber en el orden civil una regla de administracion cierta y legitima, considerando á los hombres, como

¹³ La última frase “variase modo de ecsistir” fue agregada por el editor.

¹⁴ Las redondas son de la autora.

ellos son; y las leyes, *como pueden ser*. En esta investigación *procuraré* siempre unir lo que permite el derecho, con lo que prescribe el interés; para no dividir la utilidad de la justicia (9).¹⁵

En la versión del CEC se transcribe:

Libro primero

Mi *intencion es averiguar, si puede haber* en el orden civil una regla de administracion cierta y legitima, considerando á los hombres, como ellos son; y las leyes, *según pueden ser*. En esta investigación *he de procurar* siempre unir lo que permite el derecho, con lo que prescribe el interés; para no dividir la utilidad de la justicia (7).

La traducción de internet:

Libro I

Me *he propuesto buscar si puede existir* en el orden civil *alguna* regla de administración legítima y segura, considerando los hombres como son en sí y las leyes *como pueden ser*. En este examen *procuraré* unir siempre lo que permite el derecho con lo que dicta el interés, a fin de que no estén separadas la utilidad y la justicia (2).

Atribuimos particular importancia a este *incipit* y a la advertencia, porque están contruidos con una fuerte impronta dubitativa y conjetural, exacerbada más adelante, intensificada en el fragmento objeto del análisis, los párrafos iniciales del capítulo VI, “Du pact social”:

Je suppose les hommes parvenus à ce point où les obstacles qui nuisent à leur conservation dans l'état de nature l'emportent par leur résistance sur les forces que chaque individu peut employer pour se maintenir dans cet état. Alors cet état primitif ne peut plus subsister, et le genre humain périrait s'il ne changeait sa manière d'être.

Or comme les hommes ne peuvent engendrer de nouvelles forces, mais seulement unir et diriger celles qui existent, ils n'ont plus d'autre moyen pour se conserver que de former par agrégation une somme de forces qui

¹⁵ Las cursivas, tanto de este fragmento de la traducción del texto de Rousseau como de los posteriores, son de la autora.

puisse l'emporter sur la résistance, de les mettre en jeu par un seul mobile et de les faire agir de concert.

Cette somme de forces ne peut naître que du concours de plusieurs: mais la force et la liberté de chaque homme étant les premiers instruments de sa conservation, comment les engagera-t-il sans se nuire, et sans négliger les soins qu'il se doit? (11).¹⁶

En la edición de Moreno:

Supongo, que los hombres han llegado á tal punto, que los obstáculos, que se oponen a su conservacion en el estado de la naturaleza, exceden por sus resistencias las fuerzas, que puede emplear cada individuo, para mantenerse en este estado: entonces ya este estado primitivo no puede subsistir, y todo el género humano perecería sino mudase de modo de ser.

Pero como los hombres no pueden criar nuevas fuerzas, sino solo unir, y dirigir las que existen, no les quedará otro medio para conservarse, que formar por agregacion una suma de fuerzas, *que pueda exceder* la resistencia, hacerlas obrar de consuno, y andar por un solo muelle.

Esta suma de fuerzas solo puede resultar del concurso de muchas; pero pues que la fuerza y la libertad de cada hombre son los primeros instrumentos de su conservacion, *¿cómo podrá emplearlos, sin perjudicarlos, ni abandonar los cuidados, que se debe a si propio? (22-23).*

En la del CEC:

Supongamos que los hombres hayan llegado á un punto tal, que los obstáculos que dañan a su conservación en el estado de la naturaleza, *superen* por su resistencia las fuerzas que cada individuo puede emplear para mantenerse en este estado. En tal caso su primitivo estado no puede durar más tiempo, y *pereceria el género humano sino variase su modo de ecsistir.*

Mas como los hombres no pueden crear por sí solos nuevas fuerzas, solo les queda un medio para conservarse, y consiste en formar por agregacion una suma de fuerzas capaz de vencer la resistencia, poner en movimiento estas fuerzas por medio de un solo movil y hacerlas obrar de acuerdo.

¹⁶ Las redondas son de la autora.

Esta suma de fuerzas solo puede nacer del concurso de muchas separadas; pero como la fuerza y la libertad de cada individuo son los principales instrumentos de su conservacion, *¿qué medio encontrará para obligarlas sin perjudicarse y sin olvidar los cuidados que se debe á sí mismo?* (17).

Y en la versión de internet:

Supongamos que los hombres *hayan* llegado a un punto tal, que los obstáculos que impiden su conservación en el Estado natural, superan a las fuerzas que cada individuo puede emplear para mantenerse en este Estado. En un caso así, el Estado primitivo no puede durar más tiempo, y el género humano parecería si no cambia su modo de existir.

Mas como los hombres no pueden crear por sí solos nuevas fuerzas, sino unir y dirigir las que ya existen, sólo les queda un medio para conservarse, y consiste en formar por agregación una suma de fuerzas capaz de vencer la resistencia, poner en movimiento estas fuerzas por medio de un sólo móvil y hacerlas obrar convergentemente.

Esta suma de fuerzas sólo puede nacer del concurso de muchas separadas. Pero como la fuerza y la libertad de cada individuo son los principales instrumentos de su conservación, *¿qué medio encontrará para comprometerlos sin perjudicarse y sin olvidar los cuidados que se debe a sí mismo?* (8).

5.5. COMENTARIO: LA PARADOJA DE LA ARMONIZACIÓN NATURALEZA-CULTURA, Y LA CONJETURA SOBRE EL PACTO SOCIAL

El libro entero se declara de entrada, en la advertencia y en los primeros enunciados del libro primero, fragmentario, arrojado al olvido y vuelto a recordar, mutilado, varias de cuyas partes “ya no existen”. El texto es introducido por Rousseau con un tono hesitativo, es decir, con términos de carácter vago. El filósofo discurre en la búsqueda de un hipotético estado de derecho, en el cual habrían de conjugarse, por un lado, *la manera como son efectivamente los hombres*, y, por otro lado, *las leyes como pueden*

ser. Este estado hipotético y potencial de la ley, que hasta podríamos considerar utópico y ucrónico, expresado insistentemente en estas frases, se intensifica aún más en su incertidumbre con la declarada intención de indagar, averiguar, y con el *procurar*, entrelazándose con la voluntad de articular, de hacer funcionar de modo armónico los hombres con las leyes.

En los fragmentos reproducidos del capítulo VI, “Du pact social”, observamos que la dubitación, el estado de conjetura, quedan aún más subrayados, más puestos en evidencia, desde su primer vocablo frase, “*Je suppose*”. Condición hipotética que, como hemos visto, queda también expresada claramente en las versiones expuestas.

La frase inicial, de importancia capital por sí misma: “Supongo a los hombres”, “supongo que los hombres”, “supongamos que los hombres” “hayan llegado a vencer su estado de naturaleza”, es solamente uno entre muchos otros ejemplos de la dimensión conjetural que caracteriza, en una de sus posibles lecturas, la cuestión del pacto social, del contrato entre los hombres para constituir una sociedad, estadio superior y distintivo con respecto a lo que la “naturaleza” habilitaría. Y ello se constata en cada una de las versiones, aunque difieran en la elección del léxico, de los usos gramaticales o de la sintaxis, como es el caso del empleo de las oraciones subordinadas. Con ello vemos, por una parte, que el carácter de hipótesis queda suficientemente reflejado.

Los textos considerados, en su gramática, su sintaxis, su ortografía, corroboran esta condición conjetural, en primer lugar por el uso del verbo suponer, y por la noción misma de pacto.

5.6. DE PACTOS Y COMUNIDADES

La condición del pacto como garantía de pertenencia, de afiliación a una comunidad, está ya fijada en el Antiguo Testamento en la instancia de la circuncisión. La circuncisión es uno de los ritos fundamentales del judaísmo por el cual se efectiviza la pertenencia del pueblo a Dios y se refiere a la promesa ofrecida por el Todopoderoso al patriarca Abraham de bendecirlo si le era

fiel y garantizarle que sus descendientes heredarían la tierra de Canaán. El pueblo judío, para recibir las tablas de la ley, tuvo que realizar la circuncisión para identificarse como pueblo. El carácter simbólico de esta práctica aparece en diversos pasajes bíblicos en donde se habla de la circuncisión del corazón, como por ejemplo en el Génesis.

A su vez, Sigmund Freud instaura la dimensión del pacto en su libro *Tótem y tabú* (1913), en donde formula la hipótesis de una horda primitiva en la cual los hermanos parricidas, cuyo objetivo es quedarse con su poder omnimodo, pactan entre sí límites a las fuerzas de su naturaleza en pro de la supervivencia como conjunto, prohíben la endogamia y el incesto y el sacrificio humano, sustituyéndolo simbólicamente por un tótem. Estas postulaciones y conceptos básicos serán luego refrendados en extenso en varios de sus escritos llamados “culturales”, entre los cuales destaca su conocido ensayo *El malestar en la cultura* (1930). En ésta última examina los aspectos relativos al origen de la cultura, además cuáles y de qué modo se desarrollaron para determinar sus condiciones de existencia. Desde sus remotos comienzos el hombre comprendió que para sobrevivir debía construir un orden, asociarse en una organización. Por otra parte, en *Tótem y tabú*, Freud había puesto en evidencia cómo se pasó de la familia primitiva y endogámica a una alianza fraternal, lograda a partir de mutuas restricciones y renunciadas a demandas individuales, instaurando de esa manera un nuevo orden social. Dicho orden, destinado a la preservación del conjunto, recortó los impulsos “del estado de naturaleza de cada uno” —las pulsiones, en términos psicoanalíticos— reorientándolos hacia la construcción y sostenimiento de los fines colectivos, amparados bajo leyes contractuales. Sin embargo, la misma restricción de los intereses del individuo aislado que es la condición primordial de existencia de la cultura, genera la insatisfacción, la agresividad, aspectos que atentan contra la misma cultura.

Así, en esa constante y fatal oposición *naturaleza* versus *cultura*, se evidencia claramente la paradójica condición doble del ser humano, quien debe renunciar a sus pulsiones y someterse

a la ley del lenguaje, en beneficio de la comunidad social. Esta problemática evidentemente no le era ajena a Rousseau una centuria anterior a los planteos de Freud.

5.7. EPÍLOGO: APUESTAS

A nuestro entender, hoy la lectura del original y sus correspondientes traducciones reclaman la reflexión siguiente: si el contrato, el pacto (términos sinónimos según diversas fuentes), están siempre sujetos a la supuesta conciliación de las características y los intereses individuales de los hombres en estado de naturaleza con las reglas civilizatorias de la conjunción de las fuerzas de todos los hombres (en definitiva naturaleza versus cultura), entonces la realización efectiva de la propuesta rousseauniana quedaría librada por una parte a la contingencia de los vaivenes de tal incertidumbre.

Luego las esferas contrapuestas que han de conciliarse para lograr una sociedad de ciudadanos, no aparecen en Rousseau como algo dado sino sujeto a la posibilidad, a saber: el *je suppose*, tanto como las tematizadas fuerzas opositivas del impulso individual versus los obstáculos civilizatorios encargados de derrotar a esas fuerzas; la cesión del interés individual para sumar fuerzas aportantes a la construcción social, es nuevamente puesta en cuestión por lo cual podría perjudicar a los mismos hombres y al cuidado de sí que ellos se deben. Así se subraya el peligro de atender y desatender sus necesidades primarias (del estado de naturaleza), al mismo tiempo, se indica que los hombres deben adaptarse a la sumatoria de fuerzas del conjunto, al no poder ellos mismos engendrar nuevas fuerzas. Sin embargo, la dimensión preformativa de la palabra, que la consagra como acto, tal cual concierne a la ley, es una apuesta cierta: he aquí el pacto, nos dice Rousseau. Igualmente Freud, apostaba a los imposibles *educar, gobernar y psicoanalizar*. En suma, una apuesta cuya vigencia y actualidad son cada vez más contundentes, en especial en estos momentos históricos en que nos encontramos: auscultando los ecos de las efemérides del Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810,

de la conmemoración de aquel pacto, y del primer *Contrato social* de Rousseau en nuestra tierra, y en las cercanías de la efeméride bicentenaria de nuestra Independencia como nación consagrada el 9 de julio de 1816.

BIBLIOGRAFÍA

Bassnett, S.

1997 *Literature and Translation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Berman, A. et al.

1985a *Les tours de Babel: Essais sur la traduction*. Mauvezin: T.E.R.

1985b "La traduction de la lettre ou l'auberge du lointain". En *Les tours de Babel*, 31-150. Mauvezin: T.E.R.

Crespo, H.

2005 *Introducción a la edición de El contrato social*, 7-26. Buenos Aires: Losada.

Even-Zohar, I.

1990 "Polysystem Studies". *Poetics Today* II (1): 171-179.

Frank, A. y Turk, H., ed.

2004 *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu Kulturgeschichte in der Neuzeit*. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co.

Freud, S.

1994 *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gentzler, E.

2001 *Contemporary Translation Theories*, second edition, Topics in Translation 21. Clevedon: Multilingual Matters Ltd.

Gentzler, E. y Tzmoczco, M., eds.

2002 *Translation and Power*. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press.

Hermans, T., ed.

1985 *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm Ltd.

Jaumann, H., hrsg.

1995 *Rousseau in Deutschland. Neue Beiträge zur Erforschung seiner rezeption*. Berlin: De Gruyter.

Lambert, J.

- 1995 "Translation, System, and Research: The Contribution of Polysystem Studies in Translation Studies". *Traduction, Terminologie, Rédaction* 8 (1): 105-152.

Lewin, B.

- 1967 *Rousseau y la independencia americana*. Buenos Aires: Eudeba.

Masiello, F.

- 1996 "Las políticas del texto". En *Asedios a la heterogeneidad cultural: Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, coordinación de J. A. Mazzotti y U. J. Zevallos Aquilar, 281-282. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas.

Mounier, J.

- 1980 *La fortune des écrits de Jean-Jacques Rousseau dans les pays de langue allemande de 1782 à 1813*. Service de reproduction des thèses. Université Lille III.

Romano Sued, S.

- 1995 *La diáspora de la escritura: Una poética de la traducción poética*. Córdoba: Alfa.
- 1998 *La escritura en la diáspora*. Córdoba: Narvaja Editor.
- 2003 *Travesías: estética, poética, traducción*. Córdoba: FoCo Cultural.
- 2005 *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- 2007 *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*. Córdoba: Alción.
- 2008 "Traducción, nación e identidad cultural en América Latina". *Nostromo, Revista Crítica Latinoamericana* II (2): 19-37.
- 2009 "El contrato social de Jean Jaques Rousseau: Recepción, traducción y conjeturas". *Brújula* 7. Consultado el 25 de abril de 2014. <http://brujula.ucdavis.edu/files/2012/02/35-49Archivo-BRUJULAvol7.pdf>.
- 2011 "Exilio, diáspora y traducción: Paul Zech y la versión alemana de *Huasipungo* de Jorge Icaza". En *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*, núm. III. México: UNAM (en prensa).

Rousseau, J. J.

1762 *Du contrat social ou principes du droit politique*. Ginebra: Archivos de la Société Jean-Jacques Rousseau. Consultado el 25 de abril de 2013. p'http://athena.unige.ch/athena/rousseau/rousseau_contrat_social.html.

1998 [1810] *Del contrato social o principios del derecho político, edición y traducción de Mariano Moreno, edición crítica y facsimilar de Diego Tatián*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

2004 *El contrato social o principios de derecho político*, edición electrónica: Consultado el 25 de abril de 2013. <http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/Rousseau/RousseauContratoIndice.htm>.

2005a *El contrato social*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.

2005b *El contrato social. Discurso sobre las ciencias y las artes. Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, edición crítica de Horacio Crespo, traducción de Leticia Halperin Donghi. Buenos Aires: Losada.

2008 *Du contrat social ou principes du droit politique*. Ginebra: Archivos de la Société Jean-Jacques Rousseau. Consultado el 25 de abril de 2013. http://un2sg4.unige.ch/athena/rousseau/jjr_cont.html#L1/6.

2012 *Du contrat social, ou principes du droit politique*. En *Collection complète des oeuvres*, Genève, 1780-1789, vol. 1. Consultado el 2 de mayo de 2016. <http://www.rousseauonline.ch/Text/du-contrat-social-ou-principes-du-droit-politique.php>.

Starobinski, J.

1983 *Jean Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*. Madrid: Taurus.

Steiner, G.

1980 *Después de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica.

Tatián, D.

2005 “Nota Preliminar”. En *Del contrato social*, J. J. Rousseau, V-XVIII. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba.

Toury, G.

1995 *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: Benjamins Translation Library.

Tymoczko, M. y Edwin G., eds.

2002 *Translation and Power*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Venuti, L.

1995 *The Translator's Invisibility*. London-New York: Routledge.

6. CONSIDERACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS. UN MODELO APROXIMATIVO PARA LA TRADUCCIÓN

6.1. POÉTICA Y METÓDICA DE LA TRADUCCIÓN

Entendemos el fenómeno, el proceso, y el resultado de la traducción literaria como instancias estéticas, de acuerdo con la propuesta sistematizada en el siglo veinte por el teórico checo Jiří Levý,¹ y según los estudios realizados desde largo tiempo en torno de estas problemáticas. Es decir, consideramos un género artístico al producto del proceso de traducir obras de la literatura.

Levý propone —y hasta prescribe—, un principio rector de la experiencia del trato con lo traducido: el principio *ilusionista* de la traducción, hallado en la base de muchas propuestas metódicas de la práctica del traducir. Es el principio responsable de ese efecto ilusorio generado en el lector del Sistema de Llegada (en adelante SL), que lee la obra traducida como si fuera original. En ese sentido, el efecto ilusorio es recomendado por Levý, en tanto enuncia que “la obra, en el sentido estricto de la palabra, debe ser transportada intacta” (Levý 1968, 35).² Cabe señalar que aun-

¹ Jiří Levý (1969). Nos valemos de la versión alemana, que es la que nos ha servido de fuente. No existe traducción al castellano, por ende todas las traducciones nos pertenecen, salvo aclaración.

² Como puede apreciarse, con este enunciado se ingresa de lleno en la discusión ya canónica acerca de los dos polos entre los que se dirimen los modos de traducir: el literal y el libre; podría decirse que Levý, con algunas restriccio-

que el traductor no acate en forma deliberada esta prescripción, la ilusión de que se están leyendo originales cuando se leen traducciones parece ser una instancia universal.

La práctica de la traducción, así entendida, y la reflexión continua sobre dicha práctica, nos han llevado a elaborar y formular un modelo, una propuesta teórico-metodológica, con el objetivo de proporcionar descripciones, pautas y orientaciones pertinentes para la tarea del traductor. Utilizamos el término *modelo* en el dominio de la teoría de la traducción con un doble alcance:

- a) Por un lado se trata de la reconstrucción descriptiva de ciertos pasos y estadios de los procedimientos llevados a cabo en los procesos de traducción de textos poéticos; este repertorio descriptivo corresponde al dominio de lo *actual*, pues el proceso ya ha tenido lugar, de modo que el modelo opera simultáneamente como instrumento crítico.
- b) Por otro lado, se trata de una instancia técnica, esto es, en torno al empleo y la aplicación de la descripción referida que orienta la operación de la traducción. Esta instancia concierne al campo metodológico propiamente dicho. Luego, estamos en el dominio de lo *potencial*, al emplearse lo descrito como guía, como repertorio estratégico para el proceso que está aún por realizarse.

Este modelo, pensado principalmente para la traducción de obras del género lírico, es en realidad un conjunto de “instrucciones” para la lectura profunda del texto a traducir. Propone básicamente aprender a leerlo en la clave proporcionada por su propio sistema.

Dicha lectura permite determinar el *gesto poético estructural y estructurante*, configurado a partir de la articulación de los ele-

nes, se inscribe en la primera modalidad, especialmente en lo concerniente a la restitución de la dimensión formal. Sin embargo, entendemos que si se lleva este *dictum* a sus últimas consecuencias, puede llegar a reinstituir el desgajamiento de la obra artística en el binario fondo/ forma, privilegiándose el primero de los términos. Y es ésta en general la principal crítica suscitada por la obra de Levý, rescatada sin embargo por su pionera contribución.

mentos textuales fundamentales. Aquí empieza ya la intervención decisiva del traductor, pues con su evaluación realizada del Texto Original (en adelante TLO), con el análisis y la interpretación, obtiene el repertorio del cual surgirá el texto final con las correspondencias de perspectivas.³ La decisión asumida tras la evaluación y la interpretación determina las necesarias transformaciones experimentadas por los diversos aspectos de un texto, al devenir en Texto Literario Traducido (TLT). Dichas transformaciones no deben ser descalificadas normativamente, pues toda traducción supone una transformación, esto justamente puede promover un verdadero enriquecimiento de la lengua y del sistema literario de llegada. Las transformaciones, tenidas convencionalmente por déficits o pérdidas para los juicios tradicionales normativos de una concepción de traducción que privilegia exclusivamente al texto de partida, deben ser observadas y descritas, más que juzgadas negativamente. Por otra parte, la traducción conlleva un conjunto de efectos suplementarios. Éstos, “análogos” o “equivalentes”, se agregan a los del original. Al mismo tiempo desaparecen otros por causa misma de la necesaria diferencia e incompatibilidad de los sistemas. Llamamos *ganancias* a esos nuevos aspectos, que pueden exacerbar los impactos connotativos, extremando el gesto poético del original. Lo son en la medida en que no anulen radicalmente dicho gesto poético, o sea, en tanto no anulen las *invariantes* establecidas. La anulación de las invariantes deben considerarse *déficits* o *pérdidas*. Cuando algunos aspectos de las invariantes son reconstruidos por otros medios y en otro lugar del texto traducido los consideramos *desplazamientos*. Se trata de lo tradicionalmente designado como *compensación*.

Recordemos que entre las marcas de la escritura se encuentran el uso de modos verbales y tiempos verbales, así como los términos adverbiales codificados u otros recursos perifrásticos equivalentes, que extreman su valor en la dimensión poética. La

³ Reiteramos el carácter colaborativo de la traducción, pues en los procesos desencadenados por ésta intervienen numerosos sujetos e instituciones (Bistué 2009).

escritura de la poesía acude al repertorio de los signos distintivos suplementarios tales como el entrecomillado, los signos de exclamación, de interrogación, los guiones, la interrupción de palabras para su fragmentación, entre otros. También sobre los estratos fono y morfosintácticos se registran asimismo marcas, así como el nivel semántico provee la metáfora, la metonimia, el símil, la ironía, la alusión o la elipsis. El correcto reconocimiento de estos modos del texto de origen que conforman su sentido, acrecienta las posibilidades de la traducción en la lengua de llegada. Estos modos forman parte de lo que hemos llamado las invariantes de traducción, es decir, aquello que no debería quedar intraducido. Así, la consideración del texto literario original (TLO) en el campo primario monolingüe consta de dos momentos:

- a) El relevamiento de las invariantes.
- b) La detección de la estrategia de sentido o *gesto poético propio del texto* (resultado naturalmente de la *interpretación*); este momento tiene su base en las invariantes relevadas a *los efectos de la traducción*.

En el campo de la lírica se trata entonces de determinar el *gesto poético estructural y estructurante* configurado a partir de la articulación de aquellos elementos básicos y determinantes de la estructura, del artefacto como lo denomina Mukarovsky (Romano Sued 2001). En esta instancia el traductor *interviene* con su decisión: con la evaluación del TLO, con el tratamiento analítico e interpretativo del mismo, se obtiene el repertorio del que surgirá el TLT, con las correspondencias de perspectivas.

Una vez efectuadas la evaluación y la interpretación tiene lugar *la toma de decisión*. De dicha operación proviene el repertorio del que surgirá el texto final en la lengua de llegada con las correspondencias de perspectivas, y en las cuales tendrán lugar las transformaciones experimentadas por los diversos aspectos de un TLO al devenir TLT. Insistimos: dentro de un análisis crítico dichas transformaciones no deberían ser descalificadas.

6.2. FASES DEL MODELO DE TRADUCCIÓN⁴

6.2.1. Fase I. Primaria / monolingüe en el Sistema Literario Original (SLO) / TLO

- a) El traductor se enfrenta a los textos de la lengua literaria extranjera (TLO), los aborda, en primer término, al interior del sistema literario primario en el que se ubica el autor; restablece las relaciones textuales y contextuales; se funda en los instrumentos que proveen las disciplinas literarias y se vale de ello para reconstruir la norma literaria dominante en el sistema autorial (su *norma de producción signifiicante*); localiza el texto extranjero con respecto a dicha norma.
- b) En una segunda instancia de esta misma fase, el traductor aborda analíticamente el texto en sí, el artefacto, operando intratextualmente en los distintos niveles (aquí aparecen por ejemplo las microestructuras morfosintácticas, los tópicos, *sujets*, motivos y estrategias de producción textual, que deberían reponerse a la hora de escribir el TLT y actúan relevando los aspectos dominantes a fin de construir la *escala de invariantes* y que, como se ha dicho, sirve de basamento a una *hipótesis de sentido*, imprescindible para la producción ulterior del (TLT). Es decir, en esta fase el traductor se comporta como *receptor / analítico primario*.

6.2.2. Fase II. Bilingüe / de intermediación TLO-TLT

Esta fase de la traducción tiene lugar cuando el traductor actúa como *intermediario*. Realiza en primer término la lectura previa, basada en la escala obtenida; luego recorre el repertorio de posibles *equivalencias* que ofrece la lengua terminal, *contrastando alternativas*, inclinándose por algunas, desechando otras, en un pro-

⁴ Hemos optado por la denominación “fases” a fin de evitar la sujeción cronológica a “pasos” que se deberían dar en la operación de traducir.

ceso de *contacto entre sistemas*, anticipando el acto de decisión. Se puede considerar esta fase como la más comprometida en tanto que la alta tensión propia de la zona entre dos sistemas atraviesa al sujeto traductor, inscribiéndolo en una situación de riesgo.

6.2.3. Fase III. *Monolingüe terminal (en el Sistema Literario de Llegada, SLT)/de producción de un texto terminal/ traducido (TLT)*

Aquí se trata de la construcción de un TLT, de la escritura propiamente dicha ejecutada con base en los pasos de las fases apuntadas anteriormente: se compone un texto inscrito en el SLT y manifiesta los rasgos propios de todo texto, (y frente al TLO al cual está ligado en una relación ambivalente, del cual se desplaza, ante el cual “pierde”, “compensa” y “gana”).

6.2.4. Fase IV. *Crítico-evaluativa/campo de la recepción SLT*

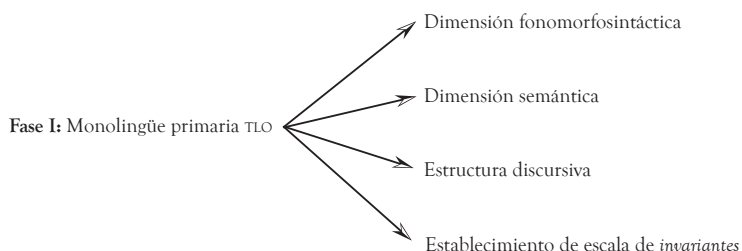
Por lo general, los modelos de traducción disponibles concluyen en la fase anterior. No obstante, entendemos que todo el proceso debe ser completado por una *fase evaluativa*, que lleve cuenta del sistema terminal o de llegada. Esta consideración ha de incluir el estudio de la posición ocupada por la traducción en dicho sistema, explorando todo aquello que configura el fenómeno de la recepción. Son muy importantes la situación de la producción local y la existencia de otras traducciones de la misma obra. En esta instancia es imprescindible explorar las posibilidades ofrecidas por la lengua literaria local para alojar al nuevo texto y arriesgarse a ampliarla con alguna forma nueva en cualquiera de sus niveles. También debe tenerse en cuenta, en el terreno propio de la recepción empírica, la situación cultural y socio-histórica del receptor real, con los matices propios de la meta de la traducción. Ésta estará determinada por el género de la obra traducida: poesía, teatro, prosa narrativa o ensayo.

A manera de síntesis, recordamos brevemente las cuestiones que han sido, a lo largo del tiempo, objeto de la preocupación

y de la reflexión teórica en el campo de la traducción: el problema del original en sus múltiples dimensiones y aspectos; el proceso de transferencia (*transfer*), la posición del traductor y el perfil del receptor; estas cuestiones definen, en cada caso, el tipo de texto en el cual devendrá el texto traducido y su comportamiento dentro el sistema de la lengua y literatura de llegada.

Para brindar una mayor visibilidad del modelo, consignamos a continuación y de manera heurística nuestro esquema.

Esquema de las fases del proceso de traducción



Fase II: Bilingüe intermedial: contrastación/alternativas

Fase III: Monolingüe terminal: decisión/escritura TLT

Fase IV: Monolingüe terminal: critico/evaluativa SLT

BIBLIOGRAFÍA

Bistué, B.

- 2009 "Multilingual Translation and Multiple Knowledge(s) in Alfonso X's Libro de la ochava esfera (1276)". *Comitatus, a Journal of Medieval and Renaissance Studies* 40: 99-22.

Levý, J.

- 1997 *Die literarische Übersetzung*. Frankfurt: Athenäum.

Romano Sued, S.

- 1995 *La diáspora de la escritura*. Córdoba: Alfa.
- 2001 *Jan Mukarovsky y la fundación de una nueva estética*. Córdoba: EpoKé Ediciones.
- 2007 *Consuelo del lenguaje*. Córdoba: Alción.
- 2014 "El dilema de la traducción, el viaje y la diáspora de la escritura". *Transfer* IX (1-2): 64-97.

7. EL DRAMA Y SU TRADUCCIÓN. EL CASO DE LA ÓPERA BALLET *LOS SIETE PECADOS CAPITALES*, DE BERTOLT BRECHT Y KURT WEILL

7.1. OBSERVACIÓN PRELIMINAR

En consonancia con nuestras consideraciones teórico-metodológicas, procedemos a desarrollar aquí una serie de aspectos fundamentales relativos al género del drama y los desafíos que presentan a sus traductores. Entendemos que estos desarrollos previos resultan imprescindibles para el esclarecimiento del proceso de traducción de la pieza de Brecht y Weill en sus distintas dimensiones.

7.2. EL DRAMA EN SU LENGUA Y EN TRADUCCIONES

El mundo del drama habita entre traducciones como el de toda la literatura. La incorporación del acervo teatral clásico y moderno de Occidente y de otras geografías a las culturas nacionales vernáculas ha conllevado el complejo proceso y la ardua práctica del traducir, inscriptos necesariamente en el marco histórico-cultural propio de la lengua y la literatura de llegada. En cada caso han surgido, formuladas o no, las preguntas: qué, cómo, para qué, y para quiénes se ejecuta la traducción. En cada

caso se han ensayado respuestas, en forma práctica y/o teórica, lo que puede designarse como el conjunto de normas explícitas e implícitas que han animado esta actividad entrañable de la formación de la cultura a lo largo de la historia. Y tal conjunto de normas ha estado determinado en cada caso por el horizonte de prácticas contemporáneo del *régisseur*, de su concepción de puesta, de sus propias lecturas y competencias, del conjunto de los participantes del hecho teatral singular, así como del horizonte correspondiente del traductor, situado cronológicamente antes y lógicamente después del hecho teatral.

En el ámbito del género dramático, la traducción de las piezas literarias es en realidad un arte que consiste en poner un texto doblemente en escena: en la instancia procesual de hacerlo pasar de una lengua a otra por la acción del sujeto que traduce (aquí la finalidad inmediata es la lectura), y, particularmente, en el caso del drama, para habilitar su representación en el escenario. Es de este aspecto del cual nos ocupamos aquí, es decir, de la instancia textual.

Pero antes de proceder en ese sentido, señalamos brevemente las cuestiones que han sido a lo largo del tiempo objeto de la preocupación y de la reflexión teórica en el campo de la traducción literaria en general, igualmente pertinentes para la traducción del drama: el problema del original en sus múltiples dimensiones y aspectos; el proceso de transferencia (*transfer*), la posición del traductor, y el perfil del receptor; estas cuestiones definen, en cada caso, el tipo de texto en que devendrá el texto traducido y su comportamiento en el sistema de la lengua y literatura de llegada.

7.2.1. *La ilusión de original*

El teórico checo Jiří Levý propone —y hasta prescribe— un principio rector de la experiencia del trato con lo traducido: el principio *ilusionista* de la traducción, presente en la base de muchas propuestas metódicas de la práctica del traducir. Es el principio responsable de ese efecto ilusorio generado en el lector del sis-

tema de llegada que lee la obra traducida como si fuera original. En ese sentido, el efecto ilusorio es recomendado por Levý, en tanto enuncia que “la obra, en el sentido estricto de la palabra, debe ser transportada intacta” (Levý 1969, 35).¹

Aunque el traductor no acate en forma deliberada esta prescripción, la ilusión de que se están leyendo originales cuando se leen traducciones parece ser una instancia universal.

7.2.2. *El proceso de traducir piezas teatrales*

Aunque parezca obvio, es preciso distinguir entre las dos funciones cumplidas, por lo general, en la operación puesta en marcha al traducir una pieza teatral:

- a) La primera es la de ser *leída*, como en general ocurre cuando se trata de las piezas clásicas (Sófocles, Shakespeare, Goethe, Lessing, Racine, Wilde, Beckett, Hellman.), las cuales cuentan en realidad con más lectores que espectadores.
- b) La segunda función, la más comprometedora por los alcances de su efectivización, consiste, evidentemente, en proporcionar la base y la razón de la puesta en escena.²

¹ Como puede apreciarse, con este enunciado se ingresa de lleno en la discusión ya canónica acerca de los dos polos entre los cuales se dirimen los modos de traducir: el literal y el libre. Podríamos incluir a Levý, con algunas restricciones, inscrito en la primera modalidad, especialmente en lo que concierne a la restitución de la dimensión formal. Sin embargo, entendemos que si se lleva este *dictum* a sus últimas consecuencias, puede llegar a reinstituir el desgajamiento de la obra artística en el binario fondo/forma privilegiándose el primero de los términos. Y es ésta en general la principal crítica suscitada por la obra de Levý, rescatada, sin embargo, por su pionera contribución.

² Por otra parte, al tratar la traducción del teatro es conveniente considerar además cuestiones teóricas referentes a las convenciones, las tradiciones y al orden naturalista. Es necesario distinguirlas ya que su traductibilidad es de distinta condición y grado. El teatro es, según su naturaleza, un espacio privilegiado de la convención, mientras que la literatura es un espacio de la tradición. Las tradiciones en el teatro solo pueden configurarse de modo muy puntual, por ejemplo ligadas a un lugar, a un personaje o a una época.

7.2.3. *El trabajo con el texto teatral*

En el trabajo con el texto cobran validez las calidades y las cualidades de la traducción, a las cuales se deben considerar inscriptas en un conjunto de relaciones diferentes de las propias de la lectura (función 1). Allí, en la instancia actoral, se dispone de una serie de medios acústicos (acentos de la frase, entonación, ritmo) que no están captados directamente por el texto. En ese aspecto el actor puede corregir muchas de las carencias estilísticas de la traducción. Por eso, algunas series de vocablos torpes en apariencia y ciertos efectos de la dependencia rígida del estilo del original molestan menos en el escenario que en la lectura. Pero es justamente allí donde la concepción del traductor sobre las figuras o personajes y de la captura estilística del carácter de la obra cobra una importancia capital en la puesta en escena. Cuando el *régisseur* quiere imprimir a la pieza cierta concepción divergente de la del traductor, esto presupone, en muchos casos, considerables modificaciones textuales y exige numerosos e intensos esfuerzos por parte del elenco. Es muy importante en este aspecto que el *régisseur* pueda contar con una traducción proveniente de un trabajo cuidadoso, tanto en la dimensión literal como en la estilística. Y por eso, cuando se ponen en escena obras clásicas representadas en innumerables ocasiones, resulta provechoso para el desarrollo del estilo teatral recurrir a las diversas traducciones disponibles para poder elegir entre ellas.

Estas observaciones corresponden a los casos en que la interpretación de los detalles de lenguaje por parte del traductor sea relevante para el trabajo de los actores en su rol y para la finalidad de toda la puesta. Por otra parte, se sabe por la praxis teatral misma, que los textos de las piezas suelen ser acortados; a menudo, no sólo se suprimen parlamentos aislados, sino también escenas enteras y hasta personajes, bajo la convicción de que *con ello la pieza no se modifica sustancialmente*.

Sin embargo, la responsabilidad del traductor debe ser, por cierto, traducir el texto completo, y de la manera más artística que le permita la jerarquización de los aspectos y puntos esenciales indicados por su práctica; son los aspectos *que no deben quedar*

intraducidos y, además, exigen una precisión absoluta: así operará subrayando la acentuación puntual de uno u otro aspecto de la expresión verbal en algunos casos, y en otros, determinará lugares del texto que requieran soluciones globales. Asimismo, habrá instancias en donde tendrá que optar por innovaciones experimentales. Lo que en estos casos guía las decisiones es la mirada puesta en la meta final de la traducción, circunstancia propia de la práctica de traducir en general, y no constituye ninguna excepción en el teatro: el texto teatral no es la meta en sí, sino el medio del texto de la puesta; ya sabemos, desde Stanislavskij, que para el actor *la palabra no es mero sonido sino desencadenante de imágenes*. Los elementos y modalidades particulares, entonces, son responsables en distinta medida de la configuración de las imágenes desencadenadas en escena.

Cabe advertir que de ningún modo estas observaciones e indicaciones apuntan a justificar con enunciados teóricos las virtuales negligencias en la traducción; al contrario, tratan de señalar la necesidad de que *al menos en las partes claves de la pieza* predomine en el traducir el principio de la máxima exactitud y la extrema reflexividad. Un modo de asegurar más estrictamente la preservación de la traducción de negligencias o graves defectos, sería que el puestista tuviera a su alcance el texto en lengua original para sostener una vigilancia constante sobre las partes clave.

7.2.4. Cuestiones de estructura: La lengua, el diálogo y la puesta

Dado que la instancia dialogal es la piedra fundamental del género dramático, la red de relaciones configurada sobre su base constituye una dimensión imprescindible a tener en cuenta por el traductor para garantizar su eficacia. En consecuencia, es fundamental considerar las relaciones encargadas de establecer el diálogo teatral y su estatuto de interpelación, a saber:

- a) Con la norma general de la lengua hablada (la lengua corriente).

- b) Con el oyente (interlocutor), o sea, con las restantes personas en el escenario y en la platea.
- c) Con el hablante, es decir con el personaje de la pieza.

En cuanto a la primera relación, con la *lengua corriente*, se trata de las *estilizaciones* propias del lenguaje de la escena teatral.

Con respecto al *espectador (audiencia)*, lo que se resalta es la destinación de la réplica y de la multiplicidad de los destinatarios, puesto que la réplica es captada e interpretada diferentemente por los personajes y por el público.

En relación con *el que habla* (enunciador), por una parte la réplica índice se asienta sobre los objetos, rasgos y acciones sobre las cuales habla el personaje; por otra parte, caracteriza simultáneamente al personaje mismo.

Teniendo en cuenta estas precisiones, en particular las jerarquías de la construcción textual, resulta extremadamente difícil y complejo traducir, por ejemplo, obras del Renacimiento tardío y del Barroco para un público contemporáneo. El espectador contemporáneo puede receptar de manera extrañada, por ejemplo, los complicados y extensos periodos frásticos propios de esas épocas culturales. Por lo cual, actualmente hay consenso en torno a que los traductores modernos simplifiquen usualmente la sintaxis de los dramas del pasado.

También los léxicos, en virtud de la evolución de la lengua, han ido a su vez evolucionando y cambiando. Así, una palabra de aparición poco frecuente es más difícil de comprender y puede sonar arcaica para un público contemporáneo. En general, la legibilidad —y por ende la comprensibilidad— de un texto, se va transformando y hasta reduciendo con el paso del tiempo, especialmente a causa de la caída en desuso de ciertos elementos lingüísticos. Por lo cual, se puede afirmar que cuando de entrada aparecen los vocablos y sus formas flexivas más usuales, con una alta probabilidad de frecuencia en el habla —es decir las palabras que por lo general aparecen ordenadas en una serie habitual—, son los comprendidos por el oyente con mayor facilidad. Sin embargo, es preciso señalar que las cuestiones de fácil compren-

sibilidad no se agotan en las instancias del *uso y la frecuencia* corrientes de la lengua. Hay cuestiones históricas cruciales, responsables del estado de evolución de la lengua, especialmente en lo concerniente a estilo conversacional o coloquial.

7.2.5. *Una convención del género: La estilización del habla de la escena*

El habla de la escena se diferencia —en unas épocas más que en otras— de la lengua corriente (coloquial) cotidiana, debido a un proceso de transformación denominado *estilización*. Ésta es una de las convenciones del género teatral. Un cierto empleo de un habla particular y una determinada pronunciación practicados en la escena, ponen de manifiesto y nos advierten que *lo que está teniendo lugar es un diálogo teatral*, del mismo modo que la tarima y el telón ponen sobre aviso que el espacio ubicado detrás es la escena ficticia de la representación. Ambos elementos forman el significado “teatro” y habilitan el *pacto o contrato genérico-ficcional*, imprescindible para la eficaz realización estética del género (Romano Sued 1995).

Insistir sobre el hecho de que la lengua corriente en el diálogo teatral está estilizada parece una obviedad. Sin embargo, es muy importante tener presente esta convención fundamental.

7.2.6. *Modalidades de la estilización y grados de desvío*

Debido a dicha convención, en el drama se operan grados de desplazamiento en las funciones. Los personajes en la escena no hablan *slang* o jergas vulgares, por el contrario, su idioma cobra matices de refinamiento con respecto al tono del habla popular. A su vez, los personajes sencillos no se expresan directamente en el habla popular, sino en un habla próxima a la lengua corriente de las capas cultas.

Asimismo, las capas cultas no hablan entre sí en su lengua corriente, esa típica mezcla entre lengua escrita y lengua del pueblo, lo hacen en la más refinada lengua escrita en sus expresiones

y formas, pero sin la hoja de papel. Por último, las expresiones o enunciados de carácter solemne son concebidas como una lengua escrita artística.

Partiendo de esta base del desplazamiento de los estilos funcionales, los autores se permiten, sin embargo, algunas desviaciones. Éstas varían según el tipo y/o la época del drama: el drama realista, por ejemplo, se permite escasos desplazamientos de los niveles, mientras tanto, en el drama romántico se operan y promueven abundantes desvíos.

En este punto surgen diversas interrogantes concernientes a la relación entre el estilo del autor del drama y el estilo de los personajes, éstas involucran decididamente la concepción que anima el traducir para la escena. Si convenimos en que cada personaje tiene su particular estilo de hablar, nos preguntamos: ¿en qué elementos verbales se impone el estilo del dramaturgo por encima del de los personajes?

Se ha prestado hasta ahora muy poca atención a esta cuestión. Se ve aquí la importancia de una actividad interdisciplinaria entre gente de teatro y científicos del lenguaje, a fin de investigar, por ejemplo, las relaciones existentes entre la dimensión significativa del diálogo, su estructuración fonética y las expresiones mímicas. Ello posibilitaría definir con mayor precisión, y para beneficio del trabajo del traductor, *el estilo del original del texto teatral*.

El *estilo teatral* es una categoría histórica que no es soportada sólo por el desarrollo (evolución) de la lengua, sino sobre todo por la *evolución de los usos de la lengua por el teatro y por las cosmovisiones humanas y sus enunciados, condicionadas históricamente a su vez*.

Las traducciones contemporáneas de piezas teatrales evidencian las influencias del drama y la prosa de las literaturas de origen que operan como modelos culturales. Por ejemplo, las marcas del drama y la prosa anglosajones, cuyo efecto ha sido el de promover una nueva poética de la lengua corriente y del *slang* en el escenario. Desde ese punto de vista se puede decir que con ello se produce también una renovación en las concepciones sobre el habla escénica en los sistemas teatrales vernáculos. Es

posible afirmar, en general, que el diálogo moderno se atiene estrictamente a la lengua hablada.

En el campo de la recepción propiamente dicha, el traductor debe estar muy alerta con respecto a la tradición teatral y actoral de *su* país. Desde esta perspectiva existen diferencias entre las distintas zonas culturales particulares: un público francés está tradicionalmente más preparado para reconocer formas estilizadas a diferencia de un público norteamericano. Esta observación es pertinente con respecto a las distintas instancias culturales de la recepción.

7.2.7. *La dimensión semántica y el contexto*

Puede haber elementos en la pieza dramática original sólo sugeridos, aludidos, inferibles contextualmente o bien por la dimensión suprasegmental (la gestualidad por ejemplo). No obstante, en muchos casos los traductores suelen designar las cosas con su nombre completo (*traducción explicativa*), o sustituyen los deícticos, roturando así el diálogo. Igualmente, frente a la polisemia de los enunciados, muchos traductores incurrir en la *traducción monosemitizante*. Al reducir la multiplicidad de sentidos se empobrece su efecto pues si la polisemia está presente en el original como para suscitar diversas significaciones en los oyentes. Es precisamente lo que el traductor debería garantizar recurriendo, por ejemplo, a construcciones irónicas, elípticas, en lugar de proporcionar explicaciones y desambiguaciones.

7.2.8. *El campo de las referencias en el texto teatral*

Las referencias, que van de la cita a la alusión y la reminiscencia, de la parodia al pastiche, así como las referencias no verbales que remiten a un decorado, a la utilería, o aquellas efectuadas por medio de equipos de sonido, pertenecen a los procedimientos más habituales y tradicionales de constitución de sentido. Forman parte asimismo de las cuestiones más básicas de la producción y tradición artísticas. Para el traductor pueden constituir un desa-

fio, pues en las referencias es donde se exponen particularmente aspectos tanto de la identidad como de la otredad cultural. La traducción de las referencias textuales puede conducir no sólo a la puesta de relieve de la producción de sentido literario en general y teatral en particular, también puede entrañar el riesgo de llevar el texto resultante a un estruendoso sinsentido, si no se hallan los modos adecuados para restituirlas.

Para tratar esta problemática resulta pertinente y aconsejable operar con la categoría de la intertextualidad. De esta manera se puede facilitar el tratamiento de la superposición de referencias textuales, relevantes por lo general en los textos dramáticos. También es muy importante la cuestión de las relaciones al interior de un determinado sistema de signos o entre diferentes sistemas de signos. Así puede tener lugar una referencia dentro del sistema del *discurso*, como cuando un personaje recurre a un parlamento de un personaje de otra obra. La referencia puede también relacionar signos no verbales entre sí, cuando, por ejemplo, se emplea un decorado o un objeto de utilería de otra pieza. La pregunta de si las referencias textuales en las piezas dramáticas y en sus traducciones pueden ser o no identificadas dependerá del campo de pertenencia de los pretextos. Estos pueden corresponder al acervo cultural general o estar dentro de la competencia del respectivo receptor: el traductor de un texto original, el lector de la traducción, de la gente de teatro involucrada en una puesta o del espectador.

Por lo demás, hay una serie de factores generales que pueden tanto facilitar como dificultar la identificación de las referencias. Los enumeramos a continuación:

- a) La contundencia de la referencia, (verbal o visual), así como una marcación específica de la misma (rítmica, sonora o semántica).
- b) La extensión de la referencia y, en relación con ella, la duración de su recepción. Las unidades de referencias pueden ser de muy distintas magnitudes. En el campo del discurso, la unidad de referencia mínima es la palabra. En el campo

de los signos no verbales, es el símbolo de una cosa, una utilería o un signo lumínico. Referencias mayores pueden ser, entre otras, frases de varios miembros, poemas, fragmentos. En tanto, dentro del ámbito de los sistemas no verbales de signos, el decorado pasa a ser una referencia mayor, pues es de aquellas marcas que ponen en evidencia la representación escénica.

- c) La frecuencia de las referencias (si se dan en forma de muestras de repeticiones, secuencias, etcétera).
- d) El grado de precisión (si se trata de una cita directa, semicita, cita deformada o vagas reminiscencias. Las alusiones y reminiscencias a veces están formuladas de manera tan hermética o críptica que requieren de tareas intensas de descifrado).
- e) La vía de comunicación de las referencias, pues las textuales aparecen expresadas no sólo por medio de un recurso directo a un pre-texto sino que pueden ser tomadas de segunda mano. (Por ejemplo una referencia indirecta en la *Hamlet Machine*, del dramaturgo Heiner Müller es en realidad una referencia a las versiones alemanas de las piezas de Shakespeare, Schlegel, Hauptmann y Tieck).

7.2.9. Palabra y acción en la escena

La réplica en escena debe ser presentada con extremo cuidado. La escritura indica sólo de manera muy gruesa y general las cualidades fonéticas del discurso. No es apta para dar cuenta de las llamadas cualidades prosódicas suprasegmentales, como el tempo y la entonación, no inferidas por las pausas que promueve la sintaxis. Estas cualidades pueden estar en parte indicadas por medio de la estructura de la frase. En un diálogo verdadero, una frase construida de modo totalmente normal, puede ser proferida por un personaje *lentamente*, *tartamudeando* o con *afectación*. Pero el dramaturgo es quien ha de configurar la frase de tal modo que dichos elementos expresivos sean indicados por la sola construcción de la frase misma. Y el *retardarse*, el *tartamudear* y la *afecta-*

ción deben quedar delineados y apoyados por las indicaciones al puestista (texto secundario).

Dado que el *diálogo* es *acción por medio de la palabra*, la traducción debe propender a conservar la *intensidad* con la cual el personaje interpela a su antagonista para incitarlo a determinada acción. En algunos tipos de dramas, la intensidad puede quedar encubierta. Para determinar cuál es el grado de acción que implica la réplica, es importante establecer su grado de estilización. Esto tiene distintas consecuencias, según sean las características de género de una pieza, si su estructura de verso está acentuada o atenuada. El *régisseur*, partiendo de su propia concepción, es quien optará por un tipo u otro de traducción (cuando están disponibles).

7.2.10. La dimensión actoral de la puesta

El actor sobre el escenario (re)presenta una determinada figura o personaje, él es su símbolo. El personaje mismo tiene a su vez una determinada función en la pieza en la que despliega su rol. Cada época teatral construye un conjunto complejo de roles que les son típicos (por ejemplo, los tipos de la *Commedia dell'arte*). La puesta en escena trabaja constantemente con un sistema de signos.

La réplica teatral re-presenta e indica una cierta manera del hablar, y con ello deviene símbolo de una determinada situación o reacción del personaje. Así, en el teatro se da a menudo un léxico particular, se emplea una determinada melodía del habla para perfilar una persona de una u otra clase social, para referir un vocabulario distinto y una pronunciación diferente y otras formas y composiciones para caracterizar a un forastero.

Mediante el *tempo* del decir, y a veces también por medio de un vocabulario especial, es como se compone el personaje de un hombre o una mujer ancianos. En muchos casos se trata ya no del contenido del discurso, sino de ciertos rasgos verbales encargados de tipificar la nacionalidad, la pertenencia de clase y la edad del hablante. El contenido del discurso es expresado

con otros símbolos teatrales, como los gestos y la mímica. En el teatro de títeres, por ejemplo, el tradicional personaje del diablo a menudo profiere sólo sonidos convencionales que lo caracterizan como dicho personaje.

Los enunciados verbales del actor en el escenario cumplen, en numerosos casos, simultáneamente varias funciones semánticas: una persona que habla cometiendo errores de dicción y de pronunciación sobre el escenario puede caracterizar no sólo a un extranjero, sino también y al mismo tiempo a una figura cómica.

7.2.11. La exactitud diferencial, un principio del drama traducido

El texto de una pieza no constituye una serie verbal clausurada, sino un sistema dinámico, de impulsos de enunciados a partir de los cuales y bajo el efecto de otros factores de la expresión escénica (actores, escenario) se desarrollan las figuras y construcciones dramáticas; es decir, las situaciones, las recíprocas conductas de los personajes. De ahí que el trabajo del traductor de una pieza teatral no ha de ser lineal o estático.

Se trata más bien de implementar un sistema de métodos flexibles y cambiantes al que subyace la concepción del traductor acerca de cuál forma dramática es la adecuada y hacia dónde apunta la finalidad principal de la representación. En muchos casos lo más importante es la introducción de los matices de la significación, en otros lo es el estilo o la entonación. Esos matices resultan particularmente importantes en aquellas partes de una pieza cuya función consiste en calificar un personaje, una escena, el comportamiento psíquico de un actor o la manera de expresar un parlamento y de caracterizarlo. Esta función aparece de manera más visible en el texto secundario o *didascalias*. No se trata de estilización, aunque la más mínima desviación en el significado puede modificar la imagen escénica. Algunos autores teatrales que le imponen un estilo particular al texto secundario al cual le asignan una importancia equivalente a la del texto primario. Si bien Eugenie Ionesco, por ejemplo, incluye insistentes

repeticiones en el texto instructivo con un alto contenido semántico, éstas pueden pasar inadvertidas al traductor y el resultado es una supresión.

La larga tradición de traducciones de obras clásicas conforma un patrimonio de gran valor documental para indagar y analizar las realizaciones estilísticas efectuadas por los traductores en distintas épocas, atendiendo, entre otros, a los modos de interpretar los enunciados de los personajes y sus estilos. En la actualidad, la tendencia secularizada y desprovista de patetismos del pensamiento moderno y contemporáneo se ve reflejada, y aun exaltada, en la recepción susceptible del traductor dramático.

7.3. TRADUCIR UNA EXTRAÑA OBRA: *LOS SIETE PECADOS CAPITALES* (DEL PEQUEÑO BURGUEÉS)

Hechas las consideraciones respecto de la traducción del drama en general, presentamos a continuación el desarrollo de las múltiples vicisitudes que atravesamos en el proceso del traducir la ópera ballet de Bertolt Brecht. El proceso contempla las distintas fases de nuestro modelo aproximativo para la traducción expuesto en el capítulo de las consideraciones teórico metodológicas.

En el presente caso, dado que se trata de una pieza musical para ser escenificada y cantada, las dimensiones del campo de la actuación dramática (gestualidad, movimiento y acciones) y del campo sonoro (armonizaciones, timbres y escalas de instrumentos y voces) son fundamentales para el análisis, la interpretación y el ulterior proceso de transposición. Una vez precisados los puntos anteriores, procedemos a continuación a destacar algunos aspectos salientes del trabajo que tuvo como término la escritura del texto de *Los siete pecados capitales* en castellano.³

³ Resulta oportuno señalar que el presente trabajo es resultado de las reflexiones surgidas de una circunstancia privilegiada: en el año 1988, Thomas Lindemann, director del Goethe Institut de Córdoba, Argentina, nos propusiera llevar a cabo la traducción y la adaptación del libreto de la ópera-ballet de Brecht y Weill, para su puesta en escena (estreno mundial en español), por el grupo de teatro del Instituto dirigido por Cheté Cavagliatto.

7.3.1. *El texto original alemán* (Bjornetjenesten [1933] 2015)

1. Prolog

Anna I erklärt im Lied der Schwester, dass sie und Anna II eigentlich nur eine Person seien und jede nur mache, was für die andere gut sei. Anna I verkörpert die Verkäuferin; Anna II symbolisiert die Ware. Auf ihrer gemeinsamen Tour durch sieben amerikanische Städte sollen die Schwestern auf Geheiß ihrer Familie (Vater, Mutter und zwei Brüder, dargestellt von einem Männerquartett, das am Bühnenrand sitzt) so viel Geld verdienen, dass es für ein Eigenheim reiche.

ANNA 1

Meine Schwester und ich stammen aus Louisiana
Wo die Wasser des Mississippi undterm Monde fließen
Wie Sie aus den Liedern erfahren können.
Dorthin wollen wir zurückkehren
Lieber heute als morgen.

ANNA 2

Lieber heute als morgen!

ANNA 1

Wir sind aufgebrochen vor vier Wochen
Nach den großen Städten, unser Glück zu versuchen.
In sieben Jahren haben wir's geschafft,
Dann kehren wir zurück.

ANNA 2

Aber lieber schon in sechs!

ANNA 1

Denn auf uns warten unsre Eltern und zwei Brüder in Louisiana,

El hecho de que a aquella época no hubiera versiones en castellano, y sólo contáramos con la versión en inglés estadounidense, constituyó a la vez un desafío mayor para llevar a cabo la tarea y una ocasión para enriquecer la fase crítico evaluativa del modelo. El original alemán aquí transcrito está tomado del texto que figura actualmente en internet como versión autorizada, la cual coincide exactamente con la que trabajamos en 1988. Lo ofrecemos a los lectores que conocen el idioma alemán y pueden, por lo tanto, seguir más estrechamente los pasos de nuestra labor.

Ihnen schicken wir das Geld, das wir verdienen,
Und von dem Gelde soll gebaut werden ein kleines Haus, Ein kleines Haus am Mississippi in Louisiana.
*Nicht wahr, Anna?*⁴

ANNA 2
Ja, Anna.

ANNA 1
Meine Schwester ist schön, ich bin praktisch. Sie ist etwas verrückt, ich bin bei Verstand. Wir sind eigentlich nicht zwei Personen, Sondern nur eine einzige.
Wir heißen beide Anna,
Wir haben eine Vergangenheit und eine Zukunft, Ein Herz und ein Sparkassenbuch,
Und jede tut nur, was für die andre gut ist.
Nicht wahr, Anna?

ANNA 2
Ja, Anna

2. Faulheit

Anna II geht in einem Park auf ein Ehepaar zu und gibt vor, der Mann sei ein alter Bekannter von ihr. Anna I tut so, als wäre sie von dem Handeln ihrer Schwester peinlich berührt. Während sich Anna II auf die Frau stürzt, erpresst Anna I Geld von dem Ehemann. Diesen Trick wenden die Schwestern mehrmals an, bis Anna II auf einer Bank einschläft.

DIE FAMILIE
Hoffentlich nimmt sich unsre Anna auch zusammen.
—Müßiggang ist aller Laster Anfang
Sie war ja immer etwas eigen und bequem.
—Müßiggang ist aller Laster Anfang
Und wenn man die nicht aus dem Bett herauswarf,
—Müßiggang ist aller Laster Anfang
Dann stand das laule Stück nicht auf am Morgen.
—Müßiggang ist aller Laster Anfang

⁴ Todas las cursivas corresponden al texto original en alemán.

Andererseits ist ja unsre Anna ein sehr aufmerksames Kind.

—Müßiggang ist aller Laster Anfang

Sie war immer folgsam und den Eltern treu ergeben.

—Müßiggang ist aller Laster Anfang

Und so wird sie es, wir wollen hoffen,

—Müßiggang ist aller Laster Anfang

Nicht am nöt'gen Fleiße fehlen lassen in der Fremde.

—Müßiggang ist aller Laster Anfang

DIE FAMILIE

Der Herr erleuchte unsre Kinder,

Daß sie den Weg erkennen, der zum Wohlstand führt.

Er gebe ihnen die Kraft und die Freudigkeit,

Daß sie nicht sündigen gegen die Gesetze,

Die da reich und glücklich machen.

3. Stolz

In einem Kabarett in Memphis gibt sich Anna II alle Mühe, die fünf Gäste mit ihren Tänzen aufzumuntern. Diese aber ödet die von ihr abgezogene Nummer nur an. Der Besitzer des Etablissements ersetzt Anna II durch ein ordinäres altes Weib, das sexuell aufreizend tanzt und die Gäste zu Beifallsstürmen hinreißt. Daraufhin kürzt Anna I den Rock ihrer Schwester bis weit über die Knie. Erneut auf der Bühne tanzend wird ihr der Erfolg nicht mehr versagt.

ANNA I

Als wir aber ausgestattet waren,

Wäsche hatten, Kleider und Hüte,

Fanden wir auch bald eine Stelle in einem Kabarett als Tänzerin,

Und zwar in Memphis, der zweiten Stadt unsrer Reise.

Ach, es war nicht leicht für Anna.

Kleider und Hüte machen ein Mädchen hoffärtig.

Wenn die Tiger trinkend

Sich im Wasser erblicken,

Werden sie oft gefährlich!

Also wollte sie eine Künstlerin sein

Und wollte Kunst machen in dem Kabarett,

In Memphis, der zweiten Stadt unsrer Reise.

Und das war nicht, was dort die Leute wollen,
Was dort die Leute wollen, war das nicht.

Denn diese Leute zahlen und wollen,
Daß man etwas herzeigt für ihr Geld.
Und wenn da eine ihre Blöße versteckt wie'nen faulen Fisch,
Kann sie auf keinen Beifall rechnen.

Also sagte ich meiner Schwester Anna:
*"Stolz ist etwas für die reichen Leute;
Tu was man von dir verlangt und nicht
Was du willst, daß sie von dir verlangen."*

ANNA 1
Manchen Abend hatt' ich meine Mühe,
Ihr den Hochmut abzugewöhnen.
Manchmal brachte ich sie zu Bette,
Tröstete sie und sagte ihr:
"Denk an das kleine Haus in Louisiana!"

DIE FAMILIE
Der Herr erleuchte unsre Kinder,
Daß sie den Weg erkennen, der zum Wohlstand führt.
Wer über sich selber den Sieg erringt,
Der erringt auch den Lohn.

4. Zorn

Ein Filmstudio in Hollywood hat Anna II als Statistin engagiert. Der Star des Films ist außer sich, weil ihm sein Pferd nicht gehorcht. Daraufhin drischt er so lange auf das Tier ein, bis es zusammenbricht. In einem Zornesausbruch stürzt sich Anna II auf den Schauspieler und bearbeitet ihn mit den Fäusten, was ihre Entlassung zur Folge hat. Anna I befiehlt ihrer Schwester, demütig Reue zu zeigen. Anna II befolgt den Rat, fällt vor dem Star auf die Knie und küsst ihm die Hand. Jetzt wird sie wieder in das Ensemble aufgenommen.

DIE FAMILIE
Das geht nicht vorwärts!
Was die da schicken,

Das sind keine Summen, mit denen man ein Haus baut.
Die verfressen alles selber.
Denen muß man mal den Kopf waschen,
Sonst geht das nicht vorwärts,
Denn was die dummen Tiere schicken,
Das sind doch wirklich keine Summen,
Mit denen man ein kleines Haus baut.

ANNA 1

Jetzt geht es vorwärts!
Wir sind schon in Los Angeles.
Und den Statisten stehen alle Türen offen.
Wenn wir uns jetzt zusammennehmen
Und jeden Fehltritt vermeiden,
Dann geht es unaufhaltsam weiter nach oben.

DIE FAMILIE

Der Herr erleuchte unsre Kinder,
Daß sie den Weg erkennen, der zum Wohlstand führt.

ANNA 1

Wer dem Unrecht in den Arm fällt,
Den will man nirgends haben,
Und wer über die Roheit in Zorn gerät,
Der lasse sich gleich begraben.
Wer keine Gemeinheit duldet,
Wie soll der geduldet werden?
Wer da nichts verschuldet,
Der sühnt auf Erden.

Und so hab' ich meiner Schwester den Zorn abgewöhnt
In Los Angeles, der dritten Stadt der Reise,
Und die offene Mißbilligung des Unrechts,
Die so sehr geahndet wird.
Immer sagte ich ihr: *"Halte dich zurück, Anna,
Denn du weißt, wohin die Unbeherrschtheit führt."*
Und sie gab mir recht und sagte:

ANNA 2

"Ich weiß es, Anna."

5. Völlerei

Hollywood hat Anna II zu einer gefeierten Diva gemacht. Sie musste sich allerdings vertraglich verpflichten, nicht zuzunehmen. Als sie bei einem Gastspiel in Philadelphia ihr Gewicht kontrolliert, zeigt die Waage ein Gramm zu viel an. Daraufhin lässt Anna I ihre Schwester von Killern überwachen.

DIE FAMILIE

Da ist ein Brief aus Philadelphia:

Anna geht es gut.

Sie verdient jetzt endlich.

Sie hat einen Kontrakt als Solotänzerin.

Danach darf sie nicht mehr essen, was sie will und wann sie will.

Das wird schwer sein für unsre Anna,

Denn sie ist doch so sehr verfressen.

Ach, wenn sie sich da nur an den Kontrakt hält,

Denn die wollen kein Nilpferd in Philadelphia.

Sie wird jeden Tag gewogen.

Wehe, wenn sie ein Gramm zunimmt,

Denn die stehen auf dem Standpunkt:

52 Kilo haben wir erworben,

52 Kilo ist sie wert.

Und was mehr ist, ist vom Übel.

Aber Anna ist ja sehr verständig,

Sie wird sorgen, daß Kontrakt Kontrakt ist.

Sie wird sagen: Essen kannst du schließlich in Louisiana, Anna.

Hörnchen! Schnitzel! Spargel! Hühnchen!

Und die kleinen gelben Honigkuchen!

Denk an unser Haus in Louisiana!

Sieh, es wächst schon, Stock- um Stockwerk wächst es!

Darum halte an dich: Freßsucht ist vom Übel.

Halte an dich, Anna,

Denn die Freßsucht ist vom Übel.

6. Unzucht

Ihre Reise hat die Schwestern nach Boston geführt. Anna II lässt sich von dem reichen Edward aushalten und gibt ihren Lohn dem

Gigolo Fernando, den sie liebt. Darüber geraten die Schwestern in Streit und prügeln sich auf offener Straße. Anna II zieht den Kürzeren, gibt dem mittellosen Fernando den Laufpass und kehrt zu ihrem reichen Liebhaber zurück.

ANNA 1

Und wir fanden einen Mann in Boston,
Der bezahlte gut, und zwar aus Liebe.
Und ich hatte meine Not mit Anna,
Denn auch sie liebte, aber einen andern,
Und den bezahlte sie, und auch aus Liebe.
Ach, ich sagte ihr oft:
*“Ohne Treue bist du höchstens die Hälfte wert.
Man bezahlt doch nicht immer aufs neue,
Sondern nur für das, was man verehrt.*

*Das kann höchstens eine machen,
Die auf niemand angewiesen ist.
Eine andre hat nichts zu lachen,
Wenn sie einmal ihre Situation vergißt.”*
Ich sagte ihr:
“Setz dich nicht zwischen zwei Stühle.”
Und dann besuchte ich ihn
Und sagte ihm:
“Solche Gefühle Sind für meine Schwester Anna der Ruin.

*Das kann höchstens eine machen,
Die auf niemand angewiesen ist.
Eine andre hat nichts zu lachen,
Wenn sie einmal ihre Situation vergißt.”*

Leider traf ich Fernando noch öfter.
Es war gar nichts zwischen uns. –Lächerlich!
Aber Anna sah uns, und leider
Stürzte sie sich gleich auf mich.

DIE FAMILIE

Der Herr erleuchte unsre Kinder,
Daß sie den Weg erkennen,
der zum Wohlstand führt,

Daß sie nicht sündigen gegen die Gesetze,
Die da reich und glücklich machen

ANNA 1

Und sie zeigt ihren kleinen weißen Hintern,
Mehr wert als eine kleine Fabrik,
Zeigt ihn gratis den Gaffern und Straßenkindern,
Der Welt profanen Blick.

Das gibt immer solche Sachen,
Wenn man sich ein einz'ges Mal vergißt.
Das kann höchstens mal eine machen,
Die auf keinen Menschen angewiesen ist.

DIE FAMILIE

Wer über sich selber den Sieg erringt,
Der erringt auch den Lohn.

ANNA 1

Ach, war das schwierig, alles einzurenken,
Abschied zu nehmen von Fernando
Und sich bei Edward zu entschuldigen,
und die langen Nächte,
Wo ich meine Schwester weinen hörte und sagen:

ANNA 2

"Es ist richtig so, Anna, aber so schwer."

7. Habsucht

Edward hat seine Geliebte und deren Schwester nach Baltimore begleitet. Als er merkt, dass er von Anna II nur um seines Geldes willen in ihrer Nähe geduldet wird, ist es für eine Umkehr bereits zu spät. Finanziell vollkommen ruiniert gibt er sich den Todesschuss.

Dem nächsten Mann, an den sich Anna II heranmacht, ergeht es nicht anders. Doch damit nicht genug: Auch ihren dritten Liebhaber hat sie bald so weit gebracht, dass er freiwillig aus dem Leben scheiden will. Jetzt aber bekommt Anna I ein schlechtes Gewissen. Sie kann nicht mehr verantworten, dass sich plötzlich alle ehrbaren Mitmenschen von ihrer einst so hoch gerühmten Schwester abwenden. Sie erstattet dem verzweifelten Mann seinen Verlust und setzt mit Anna II die Reise fort.

DIE FAMILIE

Wie hier in der Zeitung steht,
ist Anna schon in Baltimore,
Und um sie schießen sich allerhand leute tot.

Da wird sie viel Geld verdienen,
Wenn so was in der Zeitung steht.
Das ist gut, das macht einen Namen
Und hilft einem Mädchen vorwärts.
Wenn sie da nur nicht zu gierig ist,
Sonst macht man sich nichts mehr aus ihr.
Wenn sie da nur nicht allzu gierig ist.
Sonst macht man bald einen großen Bogen um sie.
Wer seine Habsucht zeigt,
Um den wird ein Bogen gemacht.
Mit Fingern zeigt man auf ihn,
Dessen Geiz ohne Maßen ist!
Wenn die eine Hand nimmt,
Muß die andere geben;
Nehmen für geben, so muß es heißen,
Pfund für Pfund!
So heißt das Gesetz!

Darum hoften wir, daß unsere Anna auch so vernünftig ist
Und den Leuten nicht ihr letztes Hemd wegnimmt
Und ihr letztes Geld.
Nackte Habsucht gilt nicht als Empfehlung.

8. Neid

In San Francisco beobachtet Anna II neidvoll andere Mädchen, die aussehen wie sie selbst, lauter Todsünden begehen und dabei einen glücklichen Eindruck machen. Trotzdem fasst sie den Entschluss, in ein tugendhaftes Leben zurückzukehren. Dabei befreit sie sich von ihrer seelischen Last und sieht, wie die anderen Annas zusehends verfallen.

ANNA 1

Und die letzte Stadt der Reise war San Francisco.
Alles ging gut, aber Anna war oft müde und beneidete jeden,

Der seine Tage zubringen durfte in Trägheit.
 Nicht zu kaufen und stolz
 In Zorn geratend über jede Roheit,
 Hingegeben seinen Trieben, Ein Glücklicher!
 Liebend nur den Geliebten
 Und Offen nehmend, was immer er braucht.
 Und ich sagte meiner armen Schwester,
 Als sie neidisch auf die andern sah:
*“Schwester, wir alle sind frei geboren
 Und wie es uns gefällt, können wir gehen im Licht.
 Also gehen aufrecht im Triumphe die Toren,
 Aber wohin sie gehn, das wissen sie nicht.
 Schwester, folg mir und verzicht auf die Freuden,
 Nach denen es dich wie die andern verlangt.
 Ach, Überlaß sie den törichten Leuten,
 Denen es nicht vor dem Ende bangt!
 Iß nicht und trink nicht und sei nicht träge,
 Die Strafe bedenk, die auf Liebe steht.
 Bedenk, was geschieht, wenn du tätst, was dir läge,
 Nütze sie nicht, nütze sie nicht,
 Nütze die Jugend nicht, denn sie vergeht.
 Schwester, folg mir, du wirst sehen, am Ende
 Gehst im Triumph du aus allem hervor.
 Sie aber stehen, o schreckliche Wende,
 Zitternd im Nichts vor verschlossenem Tor.”*

DIE FAMILIE

Wer über sich selber den Sieg erringt,
 Der erringt auch den Lohn.

9. Epilog

Anna I stimmt ihr letztes Lied an:

ANNA 1

Darauf kehrten wir zurück nach Louisiana,
 Wo die Wasser des Mississippi unterm Monde fließen. Sieben Jahre
 waren wir in den Städten,
 Unser Glück zu versuchen. Jetzt haben wir's geschafft.
 Jetzt steht es da, unser kleines Haus in Louisiana. Jetzt kehren wir

zurück in unser kleines Haus
Am Mississippi-Fluß in Louisiana.
Nicht wahr, Anna?

ANNA 2
Ja, Anna.

7.3.2. Aplicación del modelo⁵

7.3.2.1. Fase I. Primaria/ monolingüe SLO/ TLO.

7.3.2.1.1. Una aproximación a la estética brechtiana

Si bien Bertolt Brecht es muy conocido en la Argentina y su obra ha tenido una extensa recepción en el país a lo largo de numerosas escenificaciones y de múltiples estudios teóricos y críticos, introducimos aquí un conjunto de observaciones en torno a su trayectoria y a su estética dramática; pues la consideración de ciertas claves de la estética brechtiana sirve al mismo tiempo para orientar la traducción, éstas operan, según se ha dicho, como un conjunto de instrucciones para la reposición del sentido en castellano y, al mismo tiempo, permiten una captura más intensa de su perspectiva.

Brecht (1898-1956) nació en el seno de una familia burguesa de Augsburgo, Alemania. Cursó una carrera universitaria en Munich entre 1917 y 1921, pero más que la vida académica pesó en él su temprana determinación de ser escritor. En 1922, con la obra *Tambores en la noche*,⁶ estrenada con un éxito enorme, obtuvo el importantísimo premio Kleist. Esto lo impulsó a trasladarse a Berlín en 1924. En la capital alemana obtuvo el puesto de dramaturgo en el Deutsches Theater, lo que le permitió llevar a escena sus propias piezas dramáticas. Trabajó amistad y realizó intensos intercambios teóricos con numerosos intelectuales

⁵ Véase el capítulo 6 “Consideraciones teórico-metodológicas. Un modelo aproximativo para la traducción” (135-142).

⁶ Cuando existe traducción al castellano, damos directamente los títulos de las obras en nuestro idioma.

de izquierda, esto contribuyó a conformar su posición crítica sobre la sociedad. Su perspectiva apuntaba a desnudar implacablemente los aparatos hegemónicos dentro del mercado como las editoriales, el teatro y los medios. Sobre la base de su posición radical contra las instituciones dominantes Brecht desarrolló sus innovadoras teorías y formas estéticas, llevándolas sistemáticamente a la práctica.

En 1928, Brecht estrena su pieza épica *Ópera de tres centavos*, cuya música compuso Kurt Weill, con quien colaboró en varias de sus producciones. Esta obra marcó un hito en la historia del drama alemán del siglo xx, convirtiéndose en pieza legendaria dada su alta rentabilidad monetaria, gracias a la cual el dramaturgo logró una definitiva independencia económica.

Este bienestar se vería bruscamente interrumpido en 1933, cuando, perseguido por los nazis, debió huir, exiliándose sucesivamente en Austria, Francia, Dinamarca, Suecia y Finlandia, para recalar por último, en 1941, en los Estados Unidos de Norteamérica. Allí probó suerte como guionista de cine, aunque sin éxito. Su existencia devino en subsistencia magra. La mayor parte de su rica producción poética y dramática realizada en este tiempo permaneció por años confinada al silencio. Tuvo que esperar hasta 1947 para volver a ser reconocido: fue el año de su retorno a Europa, más precisamente a Berlín Oriental, en la Alemania ya dividida. Al principio y durante un tiempo trabajó como *régisieur* poniendo en escena sus propias obras en distintos teatros. Cada puesta era en realidad una escenificación modelo, única, ya que iba experimentando con sus propuestas estéticas, haciéndolas más complejas y perfeccionándolas. Esta práctica culminó con la fundación del Berliner Ensemble, en 1949, legendaria compañía dramática dirigida por su esposa, la actriz Helene Weigel. Con este activísimo grupo llevó a cabo numerosas representaciones de obras propias y de diferentes autores clásicos como Goethe, Lenz y Shakespeare, entre otros, adaptando las piezas sobre la base de su innovadora estética. Gracias a estas puestas obtuvo un generoso reconocimiento oficial en la República Democrática Alemana (Alemania Orien-

tal), que puso a su disposición en 1951 el Theater am Shifbaurdamm. Ello le permitió llevar al terreno de la práctica, con plena libertad, sus teorizaciones sobre el teatro épico y didáctico. Así, realizó puestas en diversos teatros del continente europeo, con repercusiones extraordinarias en el público y la crítica, lo que consolidó internacionalmente su reputación artística.

7.3.2.1.2. La novela familiar de un dramaturgo

Muy temprano en su desarrollo intelectual, político y literario, Brecht se dio cuenta de que el discurso artístico militante de quienes luchaban por las transformaciones sociales y contra las injusticias sufridas por los desposeídos y oprimidos, eran parte de dos estéticas obsoletas: el naturalismo y el realismo. Éstas corrientes habían dominado largos periodos en el horizonte europeo en general y en el alemán en particular. Ambas estéticas, estereotipadas y anquilosadas, promovían una recepción esquemática. Su función se reducía a la presentación repetitiva de recursos y repertorios habituales, quedando con ello excluido todo asombro y sin que se lograran producir patrones nuevos de percepción y recepción ni movilizar ningún impulso crítico en los espectadores. Todo lo representado formaba parte de lo uniforme e indistinto de la realidad cotidiana de los destinatarios. Frente a ello, Brecht se propuso despejar y desterrar los factores de familiaridad para facilitar el libre surgimiento del asombro, generando impacto en las percepciones estereotipadas de la audiencia. En otras palabras, se trataba de someter el entorno habitual a un efecto de extrañeza, de enrarecimiento que instituyera una distancia, una brecha con respecto a lo conocido a fin de propiciar su re-conocimiento.⁷

Nuestro autor sostenía que la re-posición de un objeto en la oferta de una nueva percepción constituía el procedimiento artístico básico para un necesario correctivo de maneras de ver

⁷ El efecto señalado es a nuestro juicio comparable al concepto de “extimidad”, noción del campo psicoanalítico lacaniano desarrollado por J. A. Miller, que expande el concepto freudiano de “sinistro” (*unheimlich*), según el cual lo más familiar se torna en algo extraño, ominoso, y amenazante.

programadas y congeladas. E iba mucho más lejos en sus alcances, ya que consideraba que todos estos procesos trascendían la pura dimensión perceptivo-cognoscitiva y estética, y se orientaban y aplicaban más bien a la producción de efectos de innovación y cambio social. Es así que, por medio de la transformación de la experiencia estética y de la conciencia —proyecto acorde con su filiación y praxis marxistas—, apuntaba a una transformación de los hechos sociales.⁸

Si bien Brecht dejó numerosos escritos teóricos sobre el género teatral, muy marcados por los avatares de su propia práctica, son fragmentarios y poco sistemáticos dada su condición de escrituras *ad hoc* en paralelo con su actividad creativa de dramaturgo y puestista. No obstante, todo lo concerniente a su “teatro épico” o drama antiaristotélico, como le gustaba llamarlo, fue de una insistencia, de una tenacidad tal, que aparece como una marca constante en esos escritos. Asimismo, es destacable en ese sentido su elaboración de una “estética del realismo crítico”, que desarrollará más tarde contra el realismo socialista practicado en Alemania Oriental. Aparte de la publicación de las *Notas* acerca de la ópera *Ascenso y caída de la ciudad Mahagonny*, de 1930, y del *Breviario de estética teatral* de 1949, la mayoría de sus contribuciones estéticas se conocieron durante su vida, según se ha dicho, como un conjunto de apostillas producidas casi exclusivamente en paralelo a las puestas en escena de sus piezas.

Sólo en 1967, con la edición completa de sus escritos, su obra fue objeto de difusión y expansión sistemáticas. Uno de los principios fundamentales de su concepción estética considera la

⁸ Esta postura teórica es aparentemente semejante a las sostenidas a comienzos del siglo xx por los formalistas rusos y su concepción de la *desautomatización* [*ostranenie*]. Condición de lo artístico que permite ver y percibir con otros ojos las cosas del mundo y de la imaginación; verlas diferentes a partir de técnicas de enrarecimiento que desencadenan un proceso cognoscitivo y sensible, modificador del ser humano. Sin embargo, esta semejanza es aparente, pues Brecht llevó muchísimo más lejos la noción de extrañamiento, aplicándola a prácticas concretas y poniendo éstas al servicio de fines sociales y políticos. Es decir, la estética, para Brecht, se transforma en una ética y en un programa político.

representación literaria como secundaria, de menor rango, con respecto a *lo representado*. Además, más que interrogar a la estética acerca de sus formas, las respuestas debían ser buscadas en la realidad social vigente.

Esta posición ayudó a Brecht a concebir una literatura crítica al mismo tiempo de la sociedad y de la época; y se orientaba tanto en las formas como en los contenidos de las cuestiones políticas y sociales. Así, por la vía de sus experimentaciones artísticas intentó superar aquellas formas y contenidos obsoletos, elaborando y empleando fundamentos científicos y prácticos en sus puestas en escena. Denunció en forma permanente todas aquellas prácticas tendientes a promover adquisiciones de imágenes ilusorias o deformantes de la realidad, las consideradas por Brecht como formas de la alienación y obturación de la conciencia, especialmente porque impulsaban la promoción de sentimientos de adhesión catártica, patetismos y procesos de identificación acrítica, es decir, contribuían a perpetuar dominaciones y tiranías. En lugar de ello, proponía esclarecer y enseñar a partir del *teatro de la era de la ciencia*, según lo formulara en su *Breviario*, postura que se halla en la base de su programa de piezas didácticas. Esto no significaba en absoluto proponer una reducción del arte y la literatura a una comunicación racional y monosémica, con un didactismo unidireccional a la manera de la teoría del reflejo propiciada por el realismo socialista.

Al contrario de una pretensión mimética en la reproducción y representación de la realidad, Brecht insistió en impulsar modos de producción y recepción de las formas artísticas recurriendo a fuentes tanto tradicionales como vanguardistas de las cuales rescató algunos aspectos poniendo de relieve sus contradicciones al insertarlas críticamente en un contexto de superación. Para lograrlo, la literatura y el teatro debían generar en el receptor al mismo tiempo el placer estético y un conocimiento sobre los medios empleados para la creación y realización de las obras, así como los referentes originales, debiendo quedar evidentes para los espectadores. En suma, el artista brechtiano debe *mostrar que muestra*, y el lector y el espectador deben reconocer que la reali-

dad hecha por los hombres también puede ser modificada por los mismos hombres. Así, la finalidad última del arte es contribuir a la más importante de todas las artes: el arte de vivir.

7.3.2.1.3. *Die Verfremdung* o el extrañamiento

La técnica del extrañamiento propicia la realización de la finalidad principal del arte que consiste en impulsar su apertura al conocimiento en general y al conocimiento de los modelos de la realidad en particular. Para ello se debe volver extraño y ajeno lo habitual y conocido, y convertir en experiencia estética abierta los aspectos invisibles o no evidentes de la vida social, no registrados por la conciencia por su obviedad.

El objetivo de la estética del extrañamiento es lograr un efecto de *desalienación*. El oprimido, considerado de esta manera gracias a que es objeto de sometimiento de los poderes instituidos por la represión y por la explotación capitalista, así como por la presión de la ideología (factores efectivamente enajenantes), puede realizar un proceso de desalienación. Al enrarecer el entorno, los objetos y los hechos señalando su contundencia y exaltando sus contornos, éstos cobran una dimensión extraña que obliga a reparar en ellos, generándose un proceso de comprensión y reconocimiento, anestesiado por lo común bajo la pátina adormecedora del hábito, impidiendo a la gente alcanzar una verdadera toma de conciencia del mundo.

Concretamente el efecto de extrañamiento-desalienación se lograría empleando todos los medios para hacer evidente que *se está mostrando algo*; es decir mostrar que en el despliegue de la representación se trata de algo ficticio, artificial, alejado de la realidad verdadera, la cual no debe estar edulcorada, oculta o estetizada. Es decir, en las antípodas del efecto de ilusión, compasión y catarsis propuestas por el drama aristotélico como requisito para la regulación y el control sociales, la finalidad del teatro brechtiano consiste en sostener el distanciamiento como un medio eficaz y poderoso para la autoconciencia y la liberación social y política. Una de las maneras de lograr ese objetivo es potenciar al extremo la metadramaticidad. En cuanto a los actores, éstos

no deben bajo ninguna circunstancia compenetrarse ni mimetizarse con sus roles,⁹ y tampoco permitir que se borre la distancia entre la persona y el personaje. El actor, al mismo tiempo que ejecuta su parte, interviene con críticas e interpelaciones al público mediante gestos y frases directos, rotando los enunciados de primera a tercera persona, ya sea durante el prólogo, el desarrollo central de la pieza, y/o el epílogo. Así se promueve el ejercicio permanente de la ruptura del pacto ficcional-ilusionista sostenido en la imaginaria cuarta pared.

A su vez, las partes musicales de las piezas deben ser interferidas con cambios bruscos en la iluminación y los actores deben asumir una nueva actitud para generar *desilusión*, de modo tal que la separación escenario-público se desmorone, es decir, se produzca el derrumbe de la cuarta pared). Lo cual se logra al hacer, por ejemplo, intervenir a un espectador para introducir un telón en el escenario o alguna otra utilería igualmente disruptiva. Otras maneras de sostener la desalienación pueden resultar de la inserción de actos o parlamentos diferentes y hasta contradictorios con la acción mostrada y representada.

Practicar estas maniobras, de acuerdo con Brecht, garantizaría una representación desalienada y desalienante, pues el extrañamiento posibilitaría una confrontación radical con las técnicas engañosas, estetizantes y adormecedoras propias de la sociedad industrial y de masas. Justamente las técnicas miméticas rechazadas por Brecht habrían sido las que finalmente culminaron en

⁹ Recuérdese la técnica opuesta del dramaturgo ruso Stanislavsky, quien hacía convivir al elenco de la pieza a representar, ataviado con los trajes y habitando entre los decorados escenográficos a fin de lograr una total identificación con los personajes y con la obra. En un diálogo con Walter Benjamin, Brecht explicaba la técnica y el sentido del extrañamiento del siguiente modo: Si por ejemplo una monja de una orden, que forma parte de un elenco teatral del convento, tuviera inevitablemente que representar el rol de una prostituta, contrariando su moral, sus costumbres, sus convicciones, ¿cómo lo haría? Pues se limitaría a *citar* el personaje, guardando la distancia que indica que ella *no* es la prostituta, sino que está ocupando ese lugar, haciendo ese papel, circunstancialmente y para un fin determinado. Allí se pondría en marcha un proceso didáctico, y no alienante, por medio del cual se muestra a los espectadores, cómo se comportaría una mujer de la calle.

la estetización de la política, tal como lo pusiera de manifiesto Walter Benjamin al referirse a las prácticas nazis y fascistas que lograron generar fascinación y con ello adhesiones irracionales masivas de la sociedad.

7.3.2.1.4. Los siete pecados y sus claves

El relevamiento de las claves principales de la obra corresponde al segundo momento de la fase inicial del modelo propuesto, lo cual aporta aspectos gravitantes para la interpretación y la ulterior traducción. Hemos tomado, de entre dichas claves, tres consideradas fundamentales para la orientación de la tarea:

- a) La ya comentada *estética del extrañamiento*: constituye el fundamento categórico de la actividad productiva brechtiana; en ella abrevan las dos restantes:
- b) La *deconstrucción irónica* del sistema religioso/ moral cristiano-occidental; operada a partir de la distancia crítica.
- c) El tópico de la “utopía” americana.

7.3.2.1.4.1. Primera clave: la estética del extrañamiento

Como hemos visto, Brecht desarrolló su teoría del extrañamiento para hacer cognoscible o re-conocible lo conocido, a la cual define como un proceso de tres fases sucesivas y progresivas: “comprensión, no-comprensión, comprensión” (Hinderer 1985, 47-63).

Desde la perspectiva fenomenológica,¹⁰ la experiencia del extrañamiento resulta posible sólo por medio de pasos de aproximación que acercan el objeto al sujeto en virtud de continuas comparaciones y constantes preguntas proferidas en comunicaciones verbales. Luego la confrontación con lo extraño es,

¹⁰ Es sabido que todo objeto que habitualmente forma parte del campo perceptivo (*lo conocido*) por ello mismo no es notado, no es *re-conocido*. Para ser objeto de conocimiento, la apercepción inmediata debe ser negada y el objeto de conocimiento debe adoptar la forma de algo extraño. A través de la negación de la negación es como se logra el conocimiento. Brecht, como se ha dicho, retoma esta postulación pero la lleva hacia la constitución de un realismo crítico.

desde esta perspectiva, el fundamento de toda transmisión cultural cuanto la base de toda orientación social. Según hemos mencionado anteriormente, cada cultura ofrece a sus miembros un conjunto de repertorios de soluciones para los problemas que permiten al yo realizar vivencias de identidad consigo mismo y con su entorno, desestabilizadas debido a la irrupción de lo extraño. La forma negativa de la falla o fracaso de las muestras culturales habituales es conocida, por lo general como “shock cultural”.¹¹ Precisamente, en los *Siete pecados* se lleva a cabo un proceso explícito de extrañamiento de las prescripciones morales legadas por la tradición católica, contenidas en los siete pecados capitales, lo que permite a Brecht subrayar la condición naturalizada —alienada— de la vida en el sistema capitalista.

7.3.2.1.4.1.1. Antecedentes, planos y reseña argumental

Con el asalto al poder de los nazis en 1933, el compositor judío Kurt Weill se vio obligado a abandonar Alemania. Eligió París para exiliarse, en donde era famoso debido a sus celebradas composiciones para *Mahagonny*, *El que dice Sí* y *La ópera de tres centavos*. En aquella época recibió el encargo de componer para el recién creado Ballet (1933) (conducido por dos miembros del Diaghilew soviético), una obra para danza. Weill aceptó el encargo que no le ponía traba alguna para experimentar con sus múltiples propuestas no convencionales y perturbadoras sobre la música. Compuso la parte musical de la pieza en el acelerado lapso de catorce días.

Un par de años antes Brecht había comenzado a alejarse de la asociación creativa establecida con Weill luego del éxito de sus piezas conjuntas. Para la factura del libreto indagó e incorporó numerosas fuentes históricas sobre los siete pecados capitales, entre los cuales se encuentran: el *Catálogo de pecados del Papa Gregorio I* (590-604); conceptos sobre pecados tomados de la *Summa Teológica* de Santo Tomás de Aquino; así como partes de los escritos del escolástico Pedro Lombardo. De estas fuentes surgió su

¹¹ Véase el capítulo 4 “Exilio y traducción: *Huasipungo* en versión alemana de Paul Zech” (87-110).

tematización de la sociedad de los años 20 y 30.¹² La obra integra danza, canto y actuación, y responde a un preciso diseño estilístico, consiste en una suerte de breve ópera épica con elementos de representación lírica sobre la base del formato de un ballet. El conjunto se conforma de una bailarina, una cantante y un cuarteto vocal de hombres que representan una porción repetitiva denominada *la familia*. El argumento presenta la historia de una muchacha norteamericana, quien viaja durante siete años por siete ciudades en siete números/actos.

Weill estructuró la dimensión musical integrando en cada número la adaptación de una forma musical popular: vals, *furiant*, *foxtrott*, *shimmy*, *dixieland* o una *tarantella*. Esta sorprendente variación hostiga y provoca continuamente a los espectadores al exponerlos a los radicales cambios de estilo al interior del mismo número. El ritmo verbal y musical discrepan constantemente, son disarmónicos pues componen un contradictorio contrapunto. Los solistas y la orquesta actúan en forma casi independiente entre sí. De modo que, por ejemplo, en el número correspondiente a la *soberbia*, emergen tres niveles rítmicos simultáneos, sostenidos respectivamente por la orquesta, el coro-cuarteto de la familia y Anna I.

El contexto histórico-cultural que se muestra en la obra pone de relieve el ideal hegemónico de la sociedad norteamericana de la época: en los Estados Unidos de principios del siglo xx la aspiración y el mandato máximo dominantes consisten en obtener el bienestar económico, el confort material, conseguidos mediante el esfuerzo individual. La aspiración máxima de la familia es llegar a tener una casa propia en Louisiana. Para materializar este sueño, Anna es compelida por sus inescrupulosos padres y hermanos a ganar dinero a cualquier costo, por lo cual es empujada al mundo y obligada a cometer los pecados capitales. La travesía de Anna se inicia en su pueblito natal a orillas del Mississipi,

¹² La pieza se estrenó en junio de 1933 en el Théâtre des Champs Elysées; no tuvo la fortuna del éxito, aparentemente porque era en idioma alemán y sólo podía ser comprendida por emigrantes germanoparlantes o un pequeño grupo elitario.

desde donde parte en su recorrido hacia las grandes urbes del país. En cada una de ellas Anna se dedica a vender su belleza y su talento, es decir, se convierte en mercancía.

El mandato hace desfallecer a Anna, que se desdobra en dos personas: las hermanas Anna I y Anna II. La primera simboliza la porción calculadora y fría, el costado trepador de la joven. Ella cuenta la historia con palabras. Frente a ella está Anna II, la bella, sentimental y buena, y “un poquito tocadita”, quien ejecuta su parte principalmente por medio de la mímica. Su otro yo —Anna I—, es quien la empuja en todo momento a resignar cualquier legítima y natural esperanza de felicidad y, de ese modo, *evitar incurrir en cualquiera de los pecados capitales* (no cometer los pecados, en la pieza, significa en realidad consentir los contrapárametros de la moralidad vigente).

La inescrupulosa y malvada *familia* exige constantemente a Anna no desviarse de su derrotero, al mismo tiempo, representa el tribunal “moral” que juzga cada uno de sus actos, incitándola a conseguir dinero por cualquier medio que no sea “la comisión de un pecado”.

Anna logra, sin embargo, evitarlos: tiene éxito como chantajista, bataclana y extra de cine. Al cabo de su travesía las dos Annas pueden finalmente regresar a Louisiana una vez que han enviado suficiente dinero como para que la familia edifique su objetivo, éxito por cierto nada “edificante”. En ningún momento la familia parece agradecida hacia Anna.

Luego, la meta alcanzada ¿convierte a Anna en un ser dichoso? Es así como finalmente Anna ha alcanzado su meta: una casita en Louisiana. ¿Pero, es acaso dichosa? Lo contrario afirma la música del epílogo que suena más bien tediosa y resignada, con reminiscencias de un cortejo fúnebre.

En el episodio final y estruendoso (un *tutto*) hacen su aparición otras Annas, quienes son lo bastante tontas, pues sucumben al cometer los pecados, arruinándose para siempre.

Los creadores de esta pieza muestran en ella un mundo torcido. El título original: *Los siete pecados capitales del pequeño burgués*, resulta irónico. Recordemos que en la antigüedad el

concepto de pecados capitales servía como advertencia para cualquier sector social, era un código, funcionaba como ley. Los comportamientos originados en los pecados de soberbia, ira o gula, debían ser, en una vida piadosa y temerosa de Dios, evitados a toda costa para aspirar a la inmortalidad del alma e ingresar al paraíso. Una vida cuyas reglas excluían completamente toda aspiración material.

Sin moralizar ni ofrecer ninguna alternativa, Brecht y Weill ejercitan una crítica feroz al capitalismo, no siempre considerada pertinente. Sin embargo, lo es si se tiene en cuenta que cada sociedad procura influir y manipular a sus miembros mediante la institución de ciertas reglas de comportamiento y la promesa de logros de sus metas soñadas. Quienes se entregan a esos esquemas pasivamente podrían llegar a tener un destino como el de Anna II.

7.3.2.1.4.1.2. Los pecados capitales y el paradigma moral cristiano

Esta obra ha sido considerada *menor* entre las demás piezas brechtianas, y es esa quizá una de las razones por las que se la conoce poco. Sin embargo, *Los siete pecados* no se apartan de los lineamientos generales de la estética y la ética de Brecht. Su tratamiento destructivo e irónico de los valores de la moral cristiana se articulan coherentemente en el conjunto de sus creaciones; lo podemos comprobar, por ejemplo, con los *Cantos de Mahagonny* o con el poema “Contra la seducción”,¹³ por citar dos de los textos más conocidos de nuestro autor.

7.3.2.1.4.2. Segunda clave: deconstrucción irónica de un modelo del mundo. Brecht frente a la moral protestante y al capitalismo

En este apartado abordamos brevemente el concepto de los pecados capitales desde la perspectiva de la religión cristiana.

¹³ Véanse las páginas <http://www.poemas-del-alma.com/bertolt-brecht-contra-la-seducccion.htm> y https://es.wikipedia.org/wiki/Ascenso_y_ca%C3%ADda_de_la_ciudad_de_Mahagonny visita 22 de enero de 2014.

Se trata de un conjunto de normas que propenden al control de todo desorden causado por los apetitos e impulsos sin regular de las personas. Por eso en las definiciones canónicas de los pecados capitales se reitera la condena a todo *apetito desordenado*. Este repaso nos permitirá luego establecer los procedimientos brechtianos del extrañamiento y la ironización de esta normativa moral. En el tratado de mayor autoridad encargado de legislar la moral pecaminosa, la *Summa Teológica*, Santo Tomás llama “capitales” a estos pecados no porque sean los mayores, pues ni siquiera son siempre mortales, sino porque pueden ser considerados como el *origen* de los demás. En rigor, deberían llamarse *vicios* o *hábitos de pecado*; según la doctrina tomista son la causa final de los otros pecados por cuanto el hombre, al cometer uno de ellos, lo hace impulsado por el anhelo hacia aquellas cosas concebidas como el objeto propio de los pecados *verdaderos*. En su enumeración el primer pecado sancionado con estatuto de capital es la *soberbia*.

San Gregorio considera la soberbia como la reina de todos los demás pecados pues a su juicio representa el origen de todos ellos. Se le llama frecuentemente *amor propio*; pero se trata de un amor desordenado de sí mismo: suele manifestarse como apetito desordenado de la propia excelencia. El corazón soberbio es egoísta, no sabe amar, se vanagloria en sus propias vilezas; ciega al sujeto y a su corazón, empujándolo a la creencia de que se engrandece cuando en verdad su enormidad esclaviza a otros seres.

La *avaricia* es el amor desordenado por los bienes terrenos. Se caracteriza por el hecho de que quien la padece considera la adquisición y el disfrute de las riquezas no como un medio racional de satisfacer las necesidades presentadas por la vida sino como un fin en sí mismo, al cual se subordina la vida. La moral católica lo considera vicio capital pues representa un afán desordenado de poseer y, por lo común, es origen de otros pecados, sobre todo porque puede llevar a sacrificar la caridad y la justicia. San Pablo la llama “la raíz de todos los males”.

La *envidia* es la tristeza que se siente ante el bien ajeno, ante el bienestar del prójimo; puede llegar incluso a enfermar grave-

mente a quien la padece e impulsar actos destructivos hacia el envidiado.

La *gula* es el apetito desordenado de comer y beber; se puede denominar también glotonería.

La *lujuria* es el vicio que consiste en el apetito desordenado por los deleites carnales o en el uso ilícito de ellos.

La *ira* es la pasión del alma que mueve a indignación o enojo. Es el apetito o deseo desordenado de venganza injusta.

La *pereza* es la desidia o negligencia ante los deberes prácticos o espirituales.

Resulta interesante en este punto abordar la perspectiva de la moral protestante en sus vertientes europeas calvinista y pietista, así como su profundo arraigo en la inmigración norteamericana y sus ulteriores penetraciones en esa sociedad no ociosa en esta tierra.

Como es sabido, el protestantismo introdujo profundas reformas en las normas morales y en las conductas sociales de los sujetos particulares dictadas por el catolicismo. Estas normas devinieron mandato de productividad y ganancia mundanas, en franca oposición a lo que repugnaba a la expresa moral católica. Ahora bien, estos nuevos códigos morales encontraron amplia aceptación y hasta su concreción extremas en el período de industrialización europea, asimismo, llegaron a un punto paradigmático de radical realización en el seno de la sociedad norteamericana.

En la introducción de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1954), Max Weber ofrece una minuciosa indagación sobre este ideario moral. Además, despliega una extensa tematización de las recomendaciones hechas sobre el comportamiento por Benjamin Franklin en su autobiografía al enumerar las trece virtudes que deben guiar en la vida. Franklin, uno de los padres fundadores de los Estados Unidos, postula de manera exhaustiva las normas de la ética encargadas de autorizar y hasta obligar la acumulación de riqueza y dinero, de evitar la holgazanería, ganar a toda costa sin reparar en los medios justificados por ese fin. Sin embargo, tal fin no consiste en conseguir

disfrute, placeres, regocijo, más bien implica un feroz mandato de trabajo destinado a concretar la máxima aspiración del ser humano: una vida.¹⁴

Brecht había sido criado y educado bajo las normas de la moral católica. En la interpelación que en esta pieza hace al receptor empírico apunta a poner inmediatamente en marcha un proceso de reconocimiento del marco referencial familiar, así como una revisión de sus códigos de lo permitido y de lo prohibido.

Mediante maniobras eficaces de desdoblamiento de las denominaciones y los contenidos de los pecados, pone en evidencia la hipocresía y la falsa moral.¹⁵ El tránsito por el no-pecado que implica la comisión efectiva del pecado mismo, crispa y desenmascara la hipocresía, las dobleces del discurso dominante.

El *desenmascaramiento deconstructivo del doble discurso* se verifica asimismo en la duplicación del personaje en las dos Annas, quienes, por otra parte, no son simétricas. Anna I, la mejor, la de las pasiones espontáneas, la ecuanimidad y la inclinación artística,

¹⁴ Véase https://es.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Franklin_Autobiography_of_Benjamin_Franklin.

¹⁵ De acuerdo con el crítico Völker (1976), en la lectura brechtiana de la vida del pequeño burgués, sólo este último está sometido a tales reglas, pues no puede bajo condiciones capitalistas permitirse una vida natural, humana. El *orgullo* (*soberbia*) o amor propio por la dignidad personal es pernicioso para los negocios: uno ha de cumplir con todo lo que se le exige si es que ha mediado paga. La *ira* provocada por la brutalidad de las prácticas en la lucha por el diario alimento no es recomendable; comer para satisfacer una necesidad, saciarse, puede llevar a la ruina, pues el *cachet* de una bailarina depende de los kilos. El mínimo gesto hacia la cazuelita de carne es llamado delicada e irónicamente por Brecht, *glotonería* (*gula*). Los poderosos aconsejan a las clases bajas “no arrojarle en brazos de los goces materiales”. El *amor* manifestado como tendencia natural de la conducta es algo malo y es descalificado como *impudicia* (*lujuria*). sólo ha de ser amado quien tiene dinero y paga. Sin embargo, la *codicia* (*avaricia*), no es recomendable cuando ésta omite el delito. Y la *envidia*, que produce la felicidad de los demás —aquellos quienes no respetan las convenciones sociales—, es un lujo no permitido para el pequeño burgués. Expresado en inversión irónica, como alguien “nacido libre”, sólo tiene la libertad de someterse a las normas del orden burgués. Quien hace lo que le da la gana, lo que su impulso natural le dicta choca contra el orden establecido, arriesgándose a su propia ruina.

es cercada y debilitada por la del discurso mercantil por un lado, y por la familia por el otro, siendo esta última también desenmascarada en forma paródica. Así, la familia, considerada como el germen de la sociedad y custodia y transmisora de los bienes morales cristianos, opera en la pieza como impulsor del vicio constituido irónicamente gracias a las bondades aportadas por el dinero para que esa misma familia consiga su casa propia.

Nuestro autor deja bien claro su objetivo: destacar los efectos positivos o negativos de la conducta de una persona. Pues toda prestación moral ha de tener una motivación social. Considerados desde este *otro* lado, los pecados capitales tienen cualidades materialistas, aportan a la realización de la naturaleza humana, tornándola más libre. Pero a los pequeños burgueses les son presentados en la moral convencional como faltas graves.

Walter Benjamin, en su comentario sobre los poemas de Brecht “Contra la seducción”, “De los pecadores en el infierno” y sobre “El poema del pobre B. B.”, relata que el poeta creció en un barrio de composición eminentemente católica en donde se mezclaban los pequeños burgueses y los trabajadores de las grandes fábricas de los suburbios. Las gentes eran prevenidas por los sacerdotes contra las seducciones y tentaciones que se pagan caras en una segunda vida después de la muerte. Brecht, por su parte, advierte contra seducciones que resultan caras *en esta vida* (1977, 547). Aquí puede verificarse su operación de la distancia crítica por la vía del extrañamiento del paradigma familiar de la moral: mediante la subversión del tema cristiano, con la lente deformante propia de su estética reitera la propuesta de desestabilizar lo aparentemente obvio como precepto moral.

7.3.2.1.4.2.1. Relevamiento de algunos aspectos semánticos, base de la operación de extrañamiento

El tratamiento semántico brechtiano permite desenmascarar la escatología cristiana. En su operación de apartamiento de la convención habitual, en primer lugar, se debe señalar que tanto el *orden de la numeración* brechtiana de los pecados como su *enun-*

ciado léxico se apartan del paradigma convencional, según lo mostramos en la siguiente tabla:

Repertorio habitual Paradigma convencional	Pieza de Brecht Paradigma extrañado
<i>Hochmut</i> : soberbia	<i>Faulheit</i> : holgazanería
<i>Geiz</i> : avaricia	<i>Stolz</i> : orgullo
<i>Neid</i> : envidia	<i>Zorn</i> : ira
<i>Völlerei</i> : gula	<i>Völlerei</i> : glotonería
<i>Wollust</i> : lujuria	<i>Unzucht</i> : impudicia
<i>Zorn</i> : ira	<i>Habsucht</i> : codicia
<i>Tragheit (des Herzens)</i> : pereza	<i>Neid</i> : envidia

Brecht ejecuta el distanciamiento al desplazar los significados primeros contenidos en los lexicones para los pecados, optando por significados segundos y hasta terceros, que obligan a realizar un proceso de cotejo con el propio repertorio habitual y un camino cognoscitivo de reconocimiento de cada una de las prohibiciones. A ello se añade el predicado que acompaña a cada pecado, ya sea en forma de subtítulo o de explicación entre paréntesis, o ambos procedimientos a la vez, produciéndose una extensión sintáctico-semántica.¹⁶ En nuestra versión en castellano el desplazamiento resulta de este modo: *holgazanería*, en la ejecución de una injusticia/delito; *orgullo*, por lo mejor de uno mismo (insobornabilidad); *ira*, por la grosería; *glotonería*

¹⁶ Este camino de negación de lo cristiano a partir de la selección de los significados segundos o terceros de los pecados y sus predicados respectivos ya había sido prefigurado en cierto modo por Nietzsche cuando afirmaba: “considero el cristianismo como la más ruinosa mentira de seducción que ha existido nunca [...] no existe una crítica de la moral cristiana” (Gruebel 1975, 290). En el caso de Nietzsche eso le conduce al nihilismo. En oposición al filósofo, el joven Brecht critica el cristianismo menos por razones ético-filosóficas que por los efectos de dicha doctrina sobre la vida práctica de los hombres, en este caso el renunciamento al goce, al placer por el arte, al amor con miras a conseguir bienes materiales.

(hartazgo, autodeglución); *impudicia* (amor despojado); *codicia*, robar y trampear; *envidia* de los dichosos.

7.3.2.1.4.3. Tercera clave: la ironización de la utopía americana como desenmascaramiento irónico del paraíso terrenal

A la deconstrucción señalada contribuye asimismo el tópico de lo *americano* considerado como lugar extraño (otro) para la cultura alemana, distanciado del propio entorno familiar. Se trata del lugar por excelencia de la máxima realización de la vida individual, del progreso y del éxito. La América que para el imaginario alemán —al igual que para la autoconsciencia norteamericana— constituye una metonimia de los Estados Unidos.

Para el teórico Hinderer (1987) las ideas de Brecht sobre los Estados Unidos provenían de diferentes lecturas insertas en un horizonte de posguerra, de experiencias personales específicas e interpretaciones de su propia realidad, las cuales fueron transformándose de algo muy positivo en algo muy negativo. Si se entiende la fantasía como una manera particular de establecer relaciones con el mundo, el tema de Estados Unidos asume para Brecht el rol de una especie de negación demostrativa del mundo *familiar*. Se trataría de la verbalización de un extrañamiento vivido. Y esta forma del extrañamiento revelaría la identidad con la patria, mostrando otro mundo sucedáneo, que no sólo no tiene nada en común con el propio mundo extrañado, sino que se sitúa en oposición al mismo.

La elección del ambiente *americano*, afirma Brecht, tiene en sus piezas la función de torcer la mirada hacia las formas peculiares del comportamiento de los tipos humanos que, por ejemplo, en un ambiente *alemán*, habrían acaso tenido el efecto de algo “romántico”.

La imagen de América funciona en los textos brechtianos posteriores a 1926 como ámbito de lo moderno por excelencia de formas nuevas de existencia. Para Hinderer se trataría del modelo por excelencia de aislamiento y extrañamiento con el

cual el individuo se desgrana de sus orígenes en la familia y en la tradición para la realización y aniquilación de los viejos valores sosteniendo la deshumanización por medio del capital. Así se convalidarían la existencia deshumanizada, la competencia salvaje, modelo de confusión entre delito y política.

De este modo, al mismo tiempo que pone distancia de la propia realidad para impulsar el proceso crítico del receptor, Brecht desmonta igualmente la imagen mítica de lo americano, el lugar de la libertad, del progreso infinito, del triunfo, del *self-made-man*, y de la “tierra de promisión”. El empleo de la ironía es potenciado al exponer el doble discurso materializado en la existencia de las dos Annas. Por medio del enrarecimiento desenmascarador de lo americano, Brecht apuntaba ya a agudizar la mirada sobre la realidad propia: hacerla re-conocible para criticarla y modificarla.

7.3.2.1.5. Relevamiento de los planos formales

Según Juri Lotman (1972), los textos artísticos, sistemas secundarios de modelización, tienen, entre otros, un rasgo en común: la iconicidad. Esta categoría se vincula a los de Peirce (1936) en su clasificación de los signos.¹⁷ Recuperamos la concepción del texto literario de Lotman, sobre esa base abordamos los aspectos salientes de la pieza de Brecht que orientaron nuestro trabajo de análisis de la pieza y su vertido al castellano.

¹⁷ Peirce (1936) establece una clasificación de los signos por el tipo de relación establecida con el referente: el *símbolo* participa en una relación de distancia, regida por la pura convención; en el lenguaje de Saussure es una relación *arbitraria* (por ejemplo, las palabras de la lengua, los símbolos matemáticos); el *índice* se halla en una relación de contigüidad, aunque en este caso es más próxima que en el caso del símbolo (por ejemplo, el humo indica fuego); el *ícono* ostenta una relación de proximidad o motivada, en ella existe una naturalidad (por ejemplo, la onomatopeya). Según Lotman, todos los signos estéticos tienen el carácter de íconos; debido a esa condición de los signos estéticos, el plano de la expresión reproduce, copia o mimetiza el del contenido. Hay grados de iconicidad, y uno de ellos es la coocurrencia.

7.3.2.1.6. Configuración

La pieza, como la mayoría de las obras destinadas a la representación, consta de un texto primario (TP) y un texto secundario (TS) o de *didascalias*. La obra está dividida en ocho partes ordenadas de la siguiente manera: la primera funciona como introducción y consta del TP de configuración estrófica y TS en prosa; las siete restantes están consagradas a cada uno de los pecados capitales. El TP se distribuye en dos configuraciones: la “Canción de la hermana” (CH) y la “Canción de la familia” (CF), que, como advirtiéramos más arriba, están destinados respectivamente a una cantante y a un coro de varones. Cada escena o pecado alterna una y otra configuración. Algo notable en la pieza es que, según consta en los TS, la representación de cada uno de los pecados tiene lugar en una parte de la escena donde la Anna buena y verdadera (y en general muda) despliega sus movimientos junto a los bailarines, en tanto el texto para ser cantado funciona, a modo de coro griego, como explicación o negación de lo representado, lo cual instala una gran tensión.

La *introducción* consta sólo de la CH y registra, en el plano fónico, algunas aliteraciones, en el plano gramatical predominan los verbos en presente; sintácticamente dominan frases largas, de longitud desigual, con ausencia de rima, mientras el ritmo es prosaico, marcado precisamente por la extensión de las frases; esto se altera bruscamente al final de las dos últimas estrofas en donde se introducen dos versos en forma de diálogos interrogativos, que tienen carácter retórico lo que se reiterará en toda la pieza. La figura dominante es la anáfora y la estructura discursiva presenta la mixtura de la voz coloquial con la parodia de la canción popular; en ese sentido es polifónica.

7.3.2.1.7. Reposición irónica y extrañada de los pecados

7.3.2.1.7.1. *Faulheit* (holgazanería)

Consta sólo de CF, el TP está debilitado en favor del TS. En el texto de partitura Brecht añadió un coro (CO), cuya música y texto

parodian lo litúrgico, en una estructura discursiva verdaderamente dialógica y polifónica en el sentido apuntado más arriba. Aquí la iconicidad se hace efectiva pues el doble discurso aparece manifiesto, la *forma* es de coro litúrgico y el *contenido* es de burla: “El Señor ilumine a nuestros hijos y no les deje equivocar el camino que conduce al dinero”. De este modo, la discrepancia co-ocurre entre la norma moral prescrita y su sentido en la esfera de la significación.

7.3.2.1.7.2. *Stolz* (orgullo)

La CH narra la peripecia en pretéritos y la derrota del orgullo; predominan las enumeraciones nominales y la reproducción irónica de la creencia popular: “el orgullo es sólo para ricos” (Anna vence su orgullo, se resigna y muestra lo que hay que mostrar por dinero). En contraste con CF que se presenta en lo morfosintáctico con profusión de aliteraciones /d/ al comienzo de versos y lleno de exclamativos que paralelizan y apoyan la significación de reclamo, con una gramática de pronombres: por medio de este recurso se evita la designación por nombre propio llevando al extremo la reducción a cosa y a animal que la familia hace de las hermanas, incumplidoras en cuanto a los montos de dinero. El procedimiento anafórico sirve de apoyatura: (“estas bestias, éstas se lo tragan todo, a éstas hay que enseñarles”). El contrapunto aparece en el rebajamiento de la voz coloquial de CH a la grosera y vulgar de CF.

7.3.2.1.7.3. *Zorn* (ira):

La CH se distribuye en tres estrofas de distinta hechura y medida; lo destacable es la estrofa del medio fuertemente estructurada: un octeto de versos cortos, con mezcla de pies de versos yámbicos y trocaicos, domina la rima final consonante del *ababcdcd* y la reiteración pronominal a comienzo de cada uno de los versos en función de nominativo, acusativo, interrogativo, con hegemonía del caso del sujeto. Esto se liga icónicamente al contenido ya que

se despliega una sentencia moral donde se *implica, precisamente, al sujeto*. Además de la inclusión final de la parodia del CO, el contraste entre las estrofas, reitera el fuerte carácter polifónico que refuerza insistentemente el desenmascaramiento de la supuesta univocidad del discurso moral.

7.3.2.1.7.4. *Völlerei* (glotonería)

Consta de un TS de igual función a los anteriores y de una CF desplegada en tres estrofas. La primera, de ocho versos, localiza en el primero una nueva etapa del viaje, Filadelfia, y la última, también en octeto, remite a la ciudad de origen. Lo dominante es la anáfora en la primera repetición de la ciudad y de “contrato”. El quinteto es la segunda estrofa, tiene versos más cortos en clara coocurrencia con la reducción, equivalente al adelgazamiento (desplegado léxicamente en torno al grupo *kilo/peso/gramo/pesar/engordar*, etc.) introduce asimismo el término *Übel* (mal), retomado en el verso final del octeto tercero similar al de la repetición apodíctica de *Kontrakt* (contrato), de la anáfora del nombre *Luisiana* y de *Stock*. Se destacan los exclamativos.

7.3.2.1.7.5. *Unzucht* (impudicia):

La sexta parte se presenta como la más compleja desde varios puntos de vista. En este caso el TS pierde gravitación en beneficio del TP, más detallado, exhaustivo con abundantes procedimientos formales. Consta de seis estrofas, la primera y la sexta son quintetos no rimados. La primera anaforiza “*Liebe*” (amor) al final de los versos 2 y 5 (rima perfecta). Las estrofas II, III, IV, y V son octetos de rimas consonantes perfectas de muestra II: *abababcd efef*; III: *jkjk efef*; IV: *mnmn efef*; V: *opop efef*. Obsérvese que los versos de la muestra *efef*, más breves y marcados, tienen la función de *estribillo*, si bien no se repite en todos los casos en forma textual destaca lo reiterado: la atadura recurrente al compromiso de dinero. El contenido semántico de esta parte es el amor, legítimo e ilegítimo; hombre y mujer son protagonistas.

Ello encuentra apoyatura fónica en la mixtura de las rimas alternadas en rima masculina y femenina. La sexta estrofa, letánica y más lenta, emplea un encabalgamiento con efecto retardatorio, mimetizado con la dificultad explicitada semánticamente.

7.3.2.1.7.6. *Habsucht* (codicia)

El TS recupera la función perdida en la *impudicia*; aparece la CF. Son cinco estrofas: tres tercetos, un octeto y un cuarteto. Salvo la primera y la última estrofa de mayor longitud y con predominancia de final grave, las tres centrales son relativamente breves y prevalece la terminación aguda monosilábica, que acompaña lo sentencioso en sentido jurídico (cual si un juez golpeará su martillo de veredicto, especialmente en las estrofas III y IV). Es notable la iconicidad de la III: el acortamiento repentino de los versos coincide con la exigencia de reducción de la ambición impuesta al personaje.

7.3.2.1.7.7. Neid (Envidia)

Estamos ante la parte final, que con gran despliegue previsto en el TS, consta de dos CH. La primera de cinco estrofas tiene diez versos con una suerte de *resumen* de todo lo actuado junto con un repaso de los pecados, algunos no nombrados directamente sino sugeridos o explicados. Aparece como una colección de consejos y de una lección moral. Las restantes son estrofas de cuatro versos con rima: nuevamente rimas perfectas, masculinas y femeninas alternadas con profusión de puntuaciones, donde el diálogo es de carácter más bien retórico. La segunda canción de la familia y texto final de la pieza consiste en una transformación de la canción inicial que llamamos introducción. La transformación de los tiempos verbales, lo que al comienzo era un proyecto, ya es un hecho consumado. El eje de identidad icónica está en el *topos* del lugar natal, Louisiana y el río, con el agregado de la casita ya edificada (vira de ser *una casita* en el verso 4 de la estrofa III a *nuestra casita*).

7.3.2.1.8. Síntesis

Antes de presentar el listado de invariantes recordamos los aspectos salientes señalados a lo largo del análisis: se destacan las contrastantes combinaciones yuxtapuestas o alternadas de estrofas de versos largos de tono narrativo y prosaico, irregulares en cuanto a rima, metro, y ritmo. Las cuales discrepan con otras que, si bien constan de diversa extensión y composición, manifiestan una regularidad marcada en pies de versos, de rima alternada perfecta con profusión de procedimientos anafóricos, entrecruzamientos discursivos en tensión de voces de distinta jerarquía, sea por su forma o contenido. Resaltan en todos los planos las continuas estrategias de desmontajes y quiebres, en correspondencia con las claves de deconstrucción y extrañamiento, llevando al extremo la iconicidad: pues mientras quiebran las normas sociales, paso a paso se violan las normas canónicas textuales y musicales, modelizando así la doblez y la falsa moral.

7.3.2.1.9. Escala de invariantes

Iconicidad en	Operación
• Extrañamiento • Ironía • Polifonía-parodia • Distanciamiento crítico • “Corrimiento léxico” • Desmitificación del topos	Deconstrucción semántica
• Anáfora • Alternancia/discrepancia • De metros • De gravitación de TS y TP • De ritmos y de sintaxis	Deconstrucción fonomorfosintáctica

7.3.2.2. Fase II. Bilingüe/de intermediación TLO-TLT

En el terreno de la fase bilingüe/intermedial de la traducción propiamente dicha, hemos procedido al rastreo de equivalencias y contrastado alternativas con atribución de valores a las mismas y sus consiguientes selección y descarte. Todo lo cual se vierte en la fase III de la elaboración de una versión: un texto en castellano argentino que conserve el gesto poético estructurante y se sitúe en la perspectiva y las reglas del sistema literario (SLT).

Siguiendo la secuencia, en esta fase nos situamos en la condición intermedial, de labor comparativa entre los sistemas literarios alemán y español, en un ejercicio de poéticas comparadas, que nos permitió transitar el camino hacia la composición del texto en castellano, con estrecho seguimiento de la escala de invariantes y la reconstrucción de una hipótesis global de sentido.

La formulación de la hipótesis global de sentido, encargada de guiar la composición de la versión TLT, se fundó en las claves desarrolladas, como la deconstrucción irónica de un modelo del mundo fundado en ingredientes morales y normas de comportamiento socioculturales, una deconstrucción operada desde la estética del extrañamiento. Por lo tanto, la construcción de Brecht contiene las “instrucciones brechtianas de lectura” que funcionan como instrucciones para la traducción.

Con respecto a la configuración formal de la pieza, la reconstrucción ofrece la complejidad propia del traspaso del sistema dominante tónico, el alemán, al sistema dominante silábico, el castellano. Sin embargo, las regularidades de la métrica del original son pasibles de reposición en un SLT que disponga sus elementos también en forma regular. Así, la posibilidad del SLT es más bien de una configuración rimada de asonancias, de mantenimiento de longitudes de versos (no referido a una misma extensión, sino a la reposición de un verso largo por otro verso largo, y un verso breve por otro verso breve), una manera de conservar la *perspectiva del original* que demanda regularidades. Asimismo, la combinación discrepante de las formas apuntadas es perfectamente reconstruible de manera eficaz en el texto final. Respecto al plano semántico, la operación del distanciamiento

del paradigma tradicional de los pecados, el SLT ofrece la posibilidad de emplear también significados segundos y terceros, y hasta ir más lejos reforzando el gesto de Brecht, por ejemplo en el caso de la *gula*, vertido con el término *glotonería*, acentúa el aspecto irónico y rebajado dominante en toda la pieza original. El lector del TLT castellano se ve obligado a realizar un proceso de contraste entre lo que el listado preceptivo tradicional ofrece a su horizonte y reconocer los pecados vueltos extraños mediante la operación de desplazamiento semántico.

Una traducción que camuflara el texto como si se tratara de una producción vernácula en virtud de suponer que la cultura receptora debe borrar toda diferencia con la obra original (y esto es una de las consecuencias de las vertientes fundamentalistas de las teorías de la recepción), estaría pasando sospechosamente por alto la muy caída en desgracia “intención” del autor,¹⁸ en este caso lo que he designado como *la norma de producción* de Brecht. Se trataría de un tipo de procedimiento anexionante, aclimatador.¹⁹

En nuestro caso particular proponemos la opción de un castellano argentino que, sin aclimatar, mantenga simultáneamente distancias con el propio repertorio cognoscitivo. Suscribimos

¹⁸ No está de más señalar que la intención se desprende discursivamente del autor en tanto función textual.

¹⁹ Habría dos categorías para referirse a dos maneras estándar de traducir, éstas responden igualmente a sendas concepciones de la lengua, de la cultura y de la literatura: anejió y apropiación. lo central es el punto de vista adoptado frente a la cultura receptora considerada como un correlato del que se asume con respecto a la producción primaria: una cuidadosa evaluación de las particularidades, de lo “otro” del sistema que recepta, así como de la “otredad” de la obra extranjera. Es decir, se ha de mantener una fidelidad a la perspectiva del original de manera que ingrese al sistema vernáculo no “pasando por obra autóctona” (anejió) sino manteniéndose en esa distintividad cualitativa inserta en el conjunto diverso de la literatura (apropiación) receptora. La distintividad apropiativa se inscribe también en la *transcreación* de Haroldo de Campos: “en el límite de toda traducción que se propone como operación radical de transcreación, brilla, deslumbra, cual instante volátil de culminación usurpadora, aquel espejismo [...] de tornar, aunque sea por un instante, el original en la traducción de su traducción” (de Campos 1981, 180).

además a la mencionada postulación “ilusionista” sustentada por J. Levý (1969) cuando se refiere al hecho de que el lector siente que “está recepthando el original”, aunque un original no acriollado o domesticado.

7.3.2.3. Fase III. Monolingüe terminal (en el Sistema Literario de Llegada, SLT)/de producción de un texto/traducido (TLT)

7.3.2.3.1. Nuestra versión del libreto

Según hemos señalado, en nuestra lectura del argumento el ballet representa el viaje de las dos hermanas provenientes de los Estados del Sur, dispuestas a conseguir dinero para ellas y su familia para poder edificar una casita. Ambas se llaman Anna.

En el escenario se encuentra una pequeña pizarra con el dibujo de la ruta de la gira por siete ciudades y frente a la cual está Anna I con un punterito. Sobre el escenario hay también dispuesta una feria siempre cambiante a la cual Anna II es enviada por su hermana.

Al final de cada uno de los cuadros se muestra cómo pueden ser evitados los siete pecados capitales. Por último, las dos Annas retornan a casa en Louisiana y son acompañadas por la familia de ambas, padre, madre y dos hijos. Detrás de ellos va creciendo la casita, cuya concreción final ha dependido de la evitación de cada uno de los siete pecados capitales.

1. Prólogo

ANNA I

Yo y mi hermana provenimos de Luisiana
Donde las aguas del Mississippi fluyen bajo la luna
Ustedes pueden comprobarlo en las canciones
Y allí queremos un día regresar
Mejor si es hoy que mañana.

ANNA 2

¡Mejor si es hoy que mañana!

ANNA 1

Salimos hace cuatro semanas
Rumbo a las grandes ciudades a buscar fortuna
lo habremos logrado en siete años.
Entonces volveremos,
Cuanto antes, mejor.

ANNA 2

¡Mejor aún si es en seis!

ANNA 1

Nos esperan nuestros padres y dos hermanos en Luisiana,
Les mandamos toda la plata que ganamos,
Y es con eso van a edificar una casita,
Una casita junto al río Mississippi en Luisiana.
¿No es cierto, Anna? ¿Verdad, Anna?

ANNA 2

“Sí, Anna.”

ANNA 1

Mi hermana es bonita, yo soy práctica.
Mi hermana es loquita, yo soy sensata.
No somos en verdad dos personas,
Sino una sola.
Las dos nos llamamos Anna,
Tenemos un solo pasado y un solo porvenir,
Un solo corazón y una libreta de ahorros,
Y cada una hace sólo lo que es bueno para la otra.
¿No es cierto, Anna?

ANNA 2

“Sí, Anna.”

2. Holgazanería

Descripción de la escena

Esta es la ciudad número uno de la gira, y para poder hacerse del primer dinero las hermanas practican un truco: acosan a parejas. Anna II se le abalanza a un hombre como si lo conociera, lo abraza, le hace reproches, le recrimina, incomodándolo. En tanto, Anna I

trata de disuadirla. Entonces Anna II se arroja súbitamente sobre la esposa y la amenaza con su sombrilla, mientras que ahora Anna I le exige dinero al marido a cambio de librar a su mujer de la hermana. Ponen en práctica este truco de manera muy rápida varias veces. Una de las veces sucede que Anna I intenta presionar a un hombre a quien ha apartado de su mujer muy confiada de que su hermana presionará a la mujer; pero de pronto ve con horror que su hermana, en lugar de actuar, está sentada en el banco y durmiendo. Tiene que despertarla y obligarla a trabajar.

LA FAMILIA

Ojalá que nuestra hermana se reponga.

—La pereza es la madre de todos los vicios

Siempre fue un poco rara y muy cómoda.

—La pereza es la madre de todos los vicios

Si no la arrancábamos de la cama,

—La pereza es la madre de todos los vicios

No se levantaba a la mañana.

—La pereza es la madre de todos los vicios.

Por otra parte es nuestra Anna un ser muy razonable.

—La pereza es la madre de todos los vicios

Sumisa y respetuosa de sus padres.

—La pereza es la madre de todos los vicios

Así que ella —sería de desear—.

—La pereza es la madre de todos los vicios

No mezquinará tesón en tierra extraña.

—La pereza es la madre de todos los vicios.

LA FAMILIA

Que el Señor ilumine a nuestros hijos,

Que reconozcan el camino que los lleva al bienestar.

Que les dé la fuerza y la alegría,

Que impiden que hayan de violar

La ley del dinero y la felicidad.

3. Orgullo

Descripción de la escena

Un pequeño cabaret roñoso. Anna II entra en escena recibida con

el aplauso de cuatro o cinco clientes que tienen un aspecto tan repugnante que queda horrorizada. Está pobremente vestida, pero baila algo muy exclusivo, da lo mejor de sí, aunque sin éxito alguno. Los clientes son presas del tedio, bostezan como tiburo-nes (sus máscaras muestran dientes horribles en bocas gigantes-cas), arrojanW objetos al escenario, y hasta tiran abajo la única lámpara. Anna II sigue danzando, entregada a su arte, hasta que el patrón la saca del escenario, manda a una vieja gorda en su lugar, y le enseña a Anna cómo se debe hacer para ser aclamada. La vieja baila grosera y obscenamente y estallan aplausos. Anna se niega a bailar de ese modo. Pero Anna I, que había estado junto al escenario, la única en aplaudir a su hermana luego de presenciar apenada el fracaso, la empuja a danzar como se le exige. Le arranca la falda demasiado larga y la manda de vuelta al esce-nario, donde la vieja le enseña a bailar levantándose las faldas en medio del estruendoso aplauso del público. Y es ella quien regresa hacia su hermana junto a la pizarra, para ser consolada.

ANNA I

Una vez equipadas

Con lencería, y trajes y sombreros

Conseguimos un papel de bailarina en un cabaret

En Menfis, la segunda ciudad de nuestro viaje.

¡Ay, no fue fácil para Anna,

Sombreros y trajes te vuelven altanera!

¡Cuando los tigres al beber

En el agua se ven

Peligrosos suelen ser!

Así que quiso ser artista

Y hacer arte en cabaret

En Menfis, la segunda ciudad de nuestro viaje.

Y no es eso lo que la gente quiere;

Lo que allí quiere la gente, no es eso.

Pues la gente paga y quiere

Que por el pago algo le muestren.

Si una oculta su desnudez como pescado podrido

Que aplausos no espere.

Así que dije a mi hermana Anna:

“El orgullo es para gente rica:

Haz lo que te piden y no aquello

Que tú quieres que te pidan.”

ANNA 1

¡Sacarle el orgullo no fue nada fácil!

Y yo la consolaba y le decía:

“¡Piensa en nuestra casa en Luisiana!”

Y ella decía: “Sí, Anna.”

LA FAMILIA

Que el Señor ilumine a nuestros hijos,

Que reconozcan el camino que los lleva al bienestar.

Que les dé la fuerza y la alegría,

Que impiden que hayan de violar

La ley del dinero y la felicidad.

4. Ira

Descripción de la escena

Anna es figurante (trabaja de extra) en una película. El astro, un hombre del tipo de Duoglas Fairbanks, galopa con su caballo y aplasta un canasto de flores. Como el caballo es torpe es castigado por el astro. Está echado, y a pesar de la manta con que lo cubren y del azúcar que le ofrecen, no puede volver a levantarse. El astro vuelve a golpearlo, y en ese momento la pequeña extra avanza, le saca el látigo de la mano pegándole a él, presa de la ira. Pero su hermana se le abalanza y la empuja a que se vuelva, se postre de rodillas ante el astro y le bese la mano, con lo cual él la vuelve a recomendar al director.

LA FAMILIA

¡Esto no adelanta!

Lo que éstas mandan

No es un monto como para edificar.

Éstas se tragan todo.

Habrá que darles un lavado de cerebro,

Si no, esto no adelanta.

Lo que estas tontas bestias mandan
No es un monto como para edificar.

ANNA I

¡Ahora sí que se adelanta!
Ya estamos en Los Ángeles.
Al figurante se le abren todas las puertas.
Y si ahora nos controlamos
Y todo paso en falso evitamos
¡Hacia arriba imparables nos vamos!

LA FAMILIA

Que el Señor ilumine a nuestros hijos,
Que reconozcan el camino que los lleva al bienestar.
Que les dé la fuerza y la alegría,
Que impiden que hayan de violar
La ley del dinero y la felicidad.

ANNA I

Quien quiere frenar el agravio
Ése es despreciado.
Quien no tolera rudezas
está bien enterrado.
El que nada adeuda
En la tierra está purgando.

Así le quité el orgullo a mi hermana
En Los Ángeles, la tercera ciudad de nuestro viaje.
También la abierta reprobación del agravio
Que se paga tan caro.
Siempre le decía: "*Contente, Anna*
¡Tú sabes a dónde conduce el descontrol!"
Y ella me daba la razón y decía:

ANNA II

"*Lo sé, Anna.*"

5. Glotonería

Descripción de la escena

Ahora Anna ya es una estrella. Ha hecho un contrato según el cual

debe mantener su peso, por lo que no puede comer nada. Un día roba una manzana y se la come a escondidas, pero cuando la pesan, tiene un gramo de más y el empresario se arranca los cabellos. A partir de ahora va a ser vigilada por su hermana en las comidas. Dos camareros le sirven la bandeja y ella sólo puede tomar una pequeña botellita.

LA FAMILIA

Hay carta de Filadelfia:

Le va bien a Anna.

Por fin está ganando.

Ha conseguido un contrato como bailarina

Así que no debe comer a voluntad.

Va a ser difícil: ella es muy glotona.

¡Ah, si tan sólo cumpliera el contrato!

No quieren hipopótamos en Filadelfia,

Y es natural.

La pesan todos los días

¡Ay de ella si engorda un gramo!

Ellos son de ese criterio:

52 kilos han comprado

Y si se pasa, eso es muy serio.

Pero Anna es muy sensata:

Se ha de empeñar.

Un contrato es un contrato

Dirá: devorar podrás después en Luisiana, Anna.

¡Barquillos! ¡Milanesas! ¡Pollitos!

Y bollitos de miel doraditos.

¡Piensa en nuestra casa en Luisiana!

¡Mira, ya está creciendo, piso por piso crece!

Contente: la glotonería es mala.

6. Impudicia

Descripción de la escena

Anna II tiene ahora un amigo que es muy rico (Edward), la ama y la llena de ropas y joyas, y ella a su vez tiene un amante-gigoló (Fer-

nando) al que ama y quien se lleva las joyas. Anna I le hace reproches y logra imponerle la separación con Fernando y la fidelidad a Edward. Pero un día Anna II pasa por un café frente al cual están sentados Anna I con Fernando, quien ahora la requiere infructuosamente; Anna II se le arroja a Anna I y valsea con ella ante los ojos de Edward y sus amigos y ante los curiosos transeúntes y chicos callejeros que se pelean. Le muestran a los chicos sus encantadores traseros y Edward sale asqueado. Ahí Anna I le hace reproches a la hermana y la envía de vuelta con Edward luego de una emotiva despedida de Fernando.

ANNA I

Y pescamos un hombre en Boston;
pagaba bien, y por amor.
Y me costó buen trabajo con mi hermana,
Pues ella también amaba, pero a otro;
Y le pagaba bien y también por amor.
¡Oh!, le decía muchas veces:
*“Sin fidelidad vales a lo sumo la mitad.
No se paga por tal chanchada
Sino por conducta honrada.
Eso puede hacerlo
La que no se encuentre atada.
Y no es para reír la ocasión
Si una olvida su condición.”*

Y le dije:

“¡No nades en dos aguas!”
Mientras a él lo visitaba le dije:
“Tales pasiones son para mi hermana la ruina.

*Eso lo puede hacer
La que no se encuentra atada
Y la ocasión no es para reír
Cuando una se olvida de sí.”*

Por desgracia vi a Fernando más seguido.
¡Nada había entre nosotros! ¡Ridículo!
Pero mi hermana nos vio, y por desgracia
De inmediato se me abalanzó.

LA FAMILIA

Que el Señor ilumine a nuestros hijos
Para que reconozcan el camino
Que les dé la fuerza y la alegría
Para que no vayan a violar leyes
Que dan dinero y felicidad.

ANNA I

Y gratis mostró su blanco trasero
Más valioso que una empresa fabril
A curiosos y a chicos callejeros
—Mirada profana del mundo—.

Siempre existen estas cosas
Cuando de sí uno se ha olvidado
Sólo puede hacer algo así
Quien no se encuentra atado.

FAMILIA

Quien de sí mismo está olvidado,
Logra ser recompensado.

¡Oh, qué difícil fue arreglar todo:
a Fernando el adiós y a Edward!
¡Perdón! Y las largas noches
En que oía a mi hermana decir y llorar:

ANNA II:

“Está bien así, Anna, ¡pero tan fatal!”

7. Codicia

Tras poco tiempo Edward queda en bancarota a causa de Anna, y se suicida y en los periódicos hay lisonjas para Anna. Los lectores la honran quitándose el sombrero a su paso y la siguen de inmediato, diario en mano, para dejarse arruinar por ella. Pero cuando breve tiempo después un segundo joven esquilado por Anna se arroja de la ventana, interviene la hermana y salva a un tercero que está a punto de ahorcarse, quitándole el dinero a

Anna II y devolviéndoselo al joven. Lo hace porque ya la gente ha empezado a cruzarse de vereda al ver venir a su hermana quien ha adquirido mala fama de codiciosa.

LA FAMILIA

Tal como dice el diario, nuestra Anna
Está ahora en Baltimore, y se mata por ella
Un montón de gente.

Ella va a hacer mucho dinero;
Cuando uno sale en el diario
Eso viene bien. Uno empieza a hacerse un nombre
y hace progresar a una muchacha

Si es que no es ávida por demás.
Pues si no, enseguida todos la evitarán.

El que muestra su codicia
Terminará siendo evitado.
Se le apunta con el dedo
al desmedidamente avaro.
Cuando una mano recibe
La otra debe dar.
Recibir para dar, así se debe actuar.
Libra por libra
Dice la ley.

Ojalá que nuestra Anna sea sensata
Y no se quede con el último harapo de la gente
Sino que sepa: codicia llana
No es carta de recomendación.

8. Envidia

Una vez más se ve a Anna por la gran ciudad, ella avista en su andar a otras Annas (todos los bailarines llevan máscaras de Anna) marchar holgazana, perezosamente, etc., es decir cometen despreocupadamente todos los pecados mortales que a ella le han fallado. En un cuadro de ballet se representa el tema “Los últimos serán los primeros”: mientras las otras Annas salen orgullosas a la luz, Anna II se arrastra gacha y con gran esfuerzo, pero entonces comienza

su ascenso, se torna más y más vanidosa, finalmente triunfante, mientras las otras Annas se desploman humilladas deben allanarle el camino.

ANNA I

Y la última ciudad de nuestro viaje fue San Francisco.
Todo iba a pedir de boca. Pero Anna a menudo estaba cansada
Y envidiaba a todo al que podía pasarse los días de holgazán
Sin tener que venderse, y manteniendo su orgullo,
Pudiendo enfurecerse ante la brutalidad,
Entregándose a su impulso, ¡qué felicidad!
Amando sólo al amado
Y tomando abiertamente, ¡según necesidad!
Yo le decía siempre a mi pobre hermana
Cuando a los demás envidiaba:
*“Todos nacemos en libertad
Y podemos aparecer como nos guste.
Así andan los tontos con gesto triunfal
Pero ellos ignoran el rumbo final.
Hermana, sígueme y renuncia a la dicha
Que se te da por añorar.
¡Ay, déjalo para los minusválidos
Que no temen por su final!
No comas, no bebas, no seas holgazana,
Piensa en el castigo que espera al amor.
¡Piensa en la consecuencia de hacer lo que viene en gana!
¡Descree de la juventud, pues se agota su favor!
Hermana, sígueme y verás que al final
Por el triunfo serás coronada.
Pero ellos, ¡horror! se quedarán
¡Temblando en la nada ante puertas cerradas!”*

LA FAMILIA

Quien por sobre sí logró la victoria
También la recompensa ha de lograr

9. Epílogo

Anna I afina la voz para su última canción

ANNA I

Entonces retornamos yo y mi hermana a Luisiana,
Donde las aguas del Mississippi fluyen bajo la luna
Tal como dicen las canciones.
Salidas hace siete años rumbo a las grandes ciudades
Para probar suerte:
Ahora ya lo hemos logrado.
Ya se edificó, ya está ahí
Nuestra casita en Luisiana
Nuestra casita junto al río Mississippi en Luisiana.
“¿No es cierto, Anna?”

ANNA II

“Sí, Anna.”

7.3.3. Coda

Como puede apreciarse en el recorrido por las tres fases, son principalmente las preocupaciones estilísticas y de lenguaje las predominantes en nuestra propuesta, que pretendemos como puesta al día de la discusión de la estética y de las modalidades del traducir, siempre actual entre las gentes de teatro.

Entendemos que pueden ser orientadoras de la labor del traductor, tantas veces invisible y, sin embargo, eslabón tan imprescindible para la sobrevivencia del drama y de la literatura en general más allá de sus fronteras lingüísticas y culturales.

7.3.3.1. Fase IV. Crítico-evaluativa/campo de la recepción SLT

La recepción del teatro de Brecht es de larga data en la Argentina y existe abundante traducción de su obra así como de literatura secundaria al respecto. Si bien la presente fue la primera versión en castellano que se llevó a cabo, en el polisistema literario receptor (SLT) puede ubicarse con holgura, aún cuando se trata de un ballet cantado y no de una obra teatral convencional.

Como sabemos, la melodía preexistía al texto encargado a Brecht. Hechas las consideraciones pertinentes de las necesarias

transformaciones del texto, especialmente en cuanto al proceso de la primera adaptación a la música.²⁰

Más que como un ballet con pautas coreográficas, la pieza está compuesta de un texto poético primario y de las didascalias. Existe un texto literario primero, el que Brecht escribió al hacérsele el encargo para la música preexistente, este texto aparece en la edición de las obras completas del autor. Luego se pactaron agregados corales registrados en la partitura bilingüe alemán-inglés. La traducción al inglés fue llevada a cabo por H. Auden y C. Kallman. Estas fases diversas de la escritura tienen sus consecuencias en el proceso de la traducción en primer lugar, y en el de la adaptación a la partitura original en segundo lugar. Dado que lo dominante en el sistema castellano es lo silábico y en el alemán lo tónico; la coordinación entre los compases y ritmos musicales y los acentos y ritmos del verso castellano demandan una labor minuciosa y compleja. Su adaptación a la partitura requirió en nuestro caso ajustes especiales (re-adaptaciones o retraducciones) para los arreglos del canto.

Una observación con respecto al texto de partitura en inglés constituye un ejemplo de traducción anexionante o acriollada. La versión en inglés puede pasar tranquilamente por una pieza americana, con sus espacios familiares, su “slang” y sus tics, perdiendo esa distancia explícita e intencional propuesta por el autor.

La estética brechtiana del extrañamiento es una de las claves que debe guiar la interpretación y por ende la traducción. Por lo tanto, los traductores al inglés deberían haber “extrañado” su propio paisaje en lugar de invisibilizar su origen alemán que justamente no intenta disimular las diferencias entre una y

²⁰ Recordemos lo advertido al comienzo con respecto a la idea de Völker: la música compuesta para esta pieza, como las restantes que Kurt Weill confrontó con las melodías predilectas del mundo burgués, de modo análogo al método Brecht, tiene como función cuestionar la concepción moral dominante y re-funcionalizarla. Con igual virtuosismo que en la *Ópera de tres centavos* y en *Mahagonny*, Weill denuncia también en los *Siete pecados* las formas musicales recusadas por él con irónicas paráfrasis. La maestría con que realizó montajes con las ruinas de la música convencionalizada concuerda con el gesto crítico de desenmascaramiento de Brecht.

otra cultura sino marcarlas críticamente. A un espectador americano le parece una pieza autóctona e ingresa rápidamente a su paradigma conocido y el traductor le ahorra todo trabajo crítico: los nombres de los pecados han sido traducidos según la nómina tradicional cristiana en inglés, es decir se reconoce y archiva automáticamente en el repertorio habitual de pecados mortales.

En la instancia de la fase crítico-evaluativa para considerar los nuevos TLT, los del texto dramático o los del texto espectacular, insistimos en proponer una aproximación *no normativa* en cuanto al campo de las equivalencias. Siguiendo el procedimiento, la *consideración descriptiva* de las transformaciones verificadas necesariamente en el TLT, lo cual dista mucho de ser descalificante.

En cuanto a la recepción vernácula de esta traducción, al ser la primera en español, carecía de posibilidades contrastivas con otras versiones. Por otra parte y en comparación con otras de Brecht, la pieza había sido escasamente representada y difundida. Los discursos críticos —tanto del público general como del especializado— surgidos de ulteriores puestas en escena, luego de su estreno absoluto en un país hispanohablante, serían más tarde los integrantes del campo verificable de la recepción y de su puesta en valor.

Más allá de aquella hipótesis, imaginamos que al efectivizarse la propuesta de extrañamiento brechtiano en el sistema receptor para un público con experiencia como espectador de las obras de Brecht, garantizamos la eficacia del efecto crítico distanciador de la escatología esquematizada. Con ello, el cuestionamiento del mito americano que invade especialmente los medios masivos y globales de comunicación, en los cuales las costumbres norteamericanas se han convertido en modelos de comportamiento y de estéticas de recepción planetarios. Pues los receptores son convocados por la pieza a atravesar un proceso transformador y enriquecedor; trasponiendo los límites de la mera sátira y cuestionando no sólo los modos del ver el mundo en general, sino los modos habituales de la expectativa ante las formas estéticas.

7.4. ANEXO

7.4.1. Muestra de libreto de partitura. Texto espectacular de Los siete pecados capitales

El texto literario traducido constituyó la base del texto espectacular, es decir lo que más tarde sería interpretado en la puesta por la soprano. Esto implicó a su vez un trabajo sistemático y riguroso desarrollado en conjunto con el maestro Herbert Diehl, director musical de la puesta, cuyo texto resultante exponemos a continuación:

ANNA I

Mi hermana y yo somos de Luisiana,
Donde las aguas del Mississipi fluyen bajo la luna
Tal como cuentan las canciones.
Y alguna vez queremos regresar.
Más vale hoy que mañana.

Salimos hace cuatro semanas
Hacia las grandes ciudades para probar suerte.
En siete años hemos de volver
Lo habremos logrado.
Pues nos esperan nuestros padres y dos hermanos en Luisiana
A ellos mandamos toda la plata.
Y con esta plata se va a edificar
Una casita junto al Mississipi, en Luisiana.

(Texto hablado):

“No es cierto, Anna?”

Mi hermana es hermosa, yo soy práctica.
Chiflada es también, juiciosa soy yo.
En verdad no somos dos personas, sino una sola.
Las dos nos llamamos Anna.
Tenemos un pasado, un porvenir y un corazón
Y una libreta de plazos fijos.
Y cada una hace lo que es bueno para la otra.

(Texto hablado):

“¿No es cierto, Anna?”

ANNA II

“Sí, Anna.”

1. Holgazanería (pereza)

LA FAMILIA

Ojalá que pronto nuestra Anna se componga

¡La pereza es madre de los vicios!

Ella fue siempre un poco rara y extraña

¡La pereza es madre de los vicios!

Y si no la arrancábamos de la cama

Esta tipa vaga no se levantaba en toda la mañana.

¡La pereza es madre de los vicios!

¡La pereza es la perdición!

Por otra parte es nuestra Anna un ser muy razonable

¡La pereza es madre de los vicios!

Sumisa y respetuosa de los padres

¡La pereza es madre de los vicios!

Pues entonces así sería de desear

¡La pereza es madre de los vicios!

No mezquinaría tesón en tierra extraña

Que el Señor ilumine a nuestra hija

Para que ella reconozca el camino

Que conduce a la riqueza.

Que el Señor les dé la fuerza y la alegría

De no pecar o infligir aquellas leyes,

Que dan riqueza y felicidad.

2. Orgullo

ANNA I

Pero cuando ya tuvimos ropa;

Lencería fina y sombrero,

Ya encontramos un regio puesto de bailarina

En un cabaret. Eso fue un Menfis, segunda etapa del viaje.

No fue fácil para Anna.

Ropa y sombrero tornan tan altanera.
Tigre que se mira en el agua puede ser bien peligroso.
Es así que artista quiso ser y arte hacer en este cabaret,
en Menfis, segunda etapa del viaje.
¡Y eso no es lo que la gente quiere,
Y eso no es lo que la gente quiere!
Pues esta gente paga y quiere
Que le muestren algo por el pago.
Si una esconde la desnudez cual un pez podrido,
¡Contar no puede con aplausos!

Así que le dije a mi hermana:
*"Anna, el orgullo es para la gente rica
Haz lo que te pidan,
No aquello que tú quisieras que te pidieran."*
Ciertas noches me costó bastante
Del orgullo desacostumbrarla.
Muchas noches la llevaba al lecho
Consolándola y diciéndole:
"Piensa en nuestra casita en Luisiana."

LA FAMILIA

Que el Señor la ilumine hasta llegar a disfrutar el bienestar
¡Venciéndote, vécete y prémiate!
Te han de recompensar

LA FAMILIA

No nos alcanza lo que ésta manda.
Es poco y apenas alcanza para ladrillos.
Es poco y apenas alcanza para ladrillos.
Se está tragando todo, a lavarle el cerebro
Lo que esta mula terca manda
Eso sí que no alcanza para edificar.

3. Ira

ANNA I

¡Ahora avanza! Se arribó a Los Ángeles,
Al figurante se le abre toda puerta
Y si logramos componernos no dando pasos en falso,
¡Hacia arriba imparables nos vamos!

LA FAMILIA

Nuestro Señor la ilumine
En el camino de riqueza y bienestar.

ANNA I

Quien se opone al brutal agravio
Es quien queda como el apestado.
Quien se ofusca por cada rudeza
Está casi enterrado.
Quien no aguanta lo grosero
No podrá ser aguantado.
El tonto que no defrauda
Con su propia sangre paga.
Así que a mi hermanita el orgullo saqué en Los Ángeles
Ciudad del tercer viaje.
Hice la condena franca del agravio
Que pronto se ha de castigar.
Le decía: *"Ejercita tu control, Anna,
pues ya sabes dónde lleva el descontrol"*
La razón me daba y decía: *"Ya lo sé Anna."*

4. Glotonería

LA FAMILIA

Carta llegó de Filadelfia,
Le está yendo bien,
Algo ya produce Anna.
Le dieron un contrato como bailarina.

¡Resultó, resultó, resultó!

Que ya no puede sus manjares disfrutar.

Qué penoso es para Anna,
Ya que ella es tan glotona.
Si tan sólo cumpliera el contrato,
¡en Filadelfia no quieren hipopótamos!
Cada día a la balanza;
Ay de ti si sobra un gramo.

Ellos son de ese criterio:
Son cincuenta y dos,
Los kilos que compraron.
Ay de ti si sobra un gramo.
Pero ella es sensata,
Ella cumple con quien la contrata.
Con el gusto te darás en casa,
En Luisiana, en Luisiana, Anna.
Masas, carnes, pollos, pastas, pastelitos de miel doraditos.
Piensa en nuestra casa en Luisiana.
Mira cómo piso a piso crece.
Has de contenerte, pues la gula es mala.
La glotonería es un vicio, hay que evitarla.
Te controlarás, no es virtud, es un pecado.

5. Impudicia

ANNA I
Y pescamos un amante en Boston,
Que pagaba bien y por amor.
Trabajoso fue el asunto con Anna
Pues su amor preferido era el otro,
Que le cobraba bien por ser su amante.
Le decía: "*Si fiel te mantienes,
Por el doble te cotizarás.
No te pagan por tal chanchada,
se te paga la fidelidad.
Eso solamente puede hacerlo
La que no se encuentra atada.
Ligereza no implica grandeza,
La atadura es lo que prevalecerá.*"
Yo le decía: "*¡No navegues en dos aguas!*"
Visitándolo después a él,
Le dije que ciertas pasiones
A mi hermana a la ruina llevarán.

Eso solamente puede hacerlo la que no se encuentra atada.
Ligereza no implica grandeza, la atadura es lo que prevalecerá.
Frecuenté, más y más a Fernando, mas con él no me enredé.

(Texto hablado):

“Ridículo”

Se ofendió Anna, por desgracia,
De inmediato se me abalanzó.

LA FAMILIA

Alúmbrala en su destino,
Que su camino reconozca sin cesar,
Le dé valor, alegría y templanza para no violar las leyes.

ANNA I

Y mostrando gratis su trasero
más valioso que una empresa fabril
—Mirada profana del mundo— chicos callejeros pueden espiar
Siempre pasan estas cosas a los olvidados de sí.
Ligereza no implica grandeza,
La atadura es lo que prevalecerá.

¡Ay, qué difícil fue arreglarlo todo!
Y despedirse de Fernando,
ir disculpándose ante Edward.
Noche a noche escuchaba a mi hermana sollozar y decir:

ANNA II

“Es así, Anna, pero tan duro.”

LA FAMILIA

Aquél que se vence tendrá también su recompensa al final.

6. Codicia

LA FAMILIA

Salíó en el periódico que Anna triunfa en Baltimore.
Y por ella un montón de gente se suicidó.
Ella hará más y más dinero si tiene publicidad.
Eso es muy bueno y muy práctico y trae progreso a las muchachas
Si no es demasiado ávida ninguno la evitará
Mostrando la ambición se cosecha la condenación.
Todos han de señalar al avaro sin contención

Si una mano recibió, la otra tiene que pagar.
Doy y recibo, es la consigna
Libra por libra prescribe la ley.
¡Ay, ojalá que esta niña guarde razón!
Y no pierda el camino y no despoje a la gente
Hasta lo último; eso es pésimo.
La codicia cruda no es recomendada.

7. Envidia

ANNA I

La meta final del viaje era San Francisco.
Todo iba bien, pero Anna se agotaba
Y envidiaba a todo el que podía pasar con pereza sus días,
Sin venderse y con altivez, libre el furor ante cada vileza
Una dichosa entregada al instinto.
Le decía a mi pobre hermana, cuando envidiaba a los demás:
*“Todos nacemos libres, hermana,
y a toda voluntad vamos de aquí para allá.
Andan altaneros, triunfantes, los tontos.
Pero, ¿a dónde van? Pero, ¿a dónde van?
Ninguno de ellos sabrá.
Sígueme hermana, renuncia a las dichas
Que tanto te hacen penar y añorar.
Déjaselo para aquellos, los tontos, tontos al fin,
Tontos igual: No tienen miedo por su final.
Sé diligente, no comas ni bebas.
Castigos te esperan después del amor
Piénsalo entonces, no te des el gusto.
En tu juventud no puedes confiar, pronto se esfumará.
Sígueme hermana, al final del camino
Rica y triunfante del todo saldrás.
Ellos se quedan, ¡Oh, vuelco horroroso!
Con su temblor en la nada abismal,
Ciegos, sufriendo en clausura total.”*

LA FAMILIA

Aquél que su impulso logra controlar
Recompensa tendrá.

8. Epílogo

ANNA I

Retornamos por fin a Luisiana
Donde las aguas del Mississippi a la luna fluyen.
Siete años recorrimos las ciudades, tentando fortuna.
Triunfamos, miren bien.
Se edificó, ya tenemos nuestra linda casa.
Volvimos por fin, casita de mi amor
Junto al Mississippi en Luisiana.

(Texto hablado):

“No es cierto, Anna?”

ANNA II

“Sí, Anna.”

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, W.

1977 *Gesammelte Schriften*, Band 11.2. Frankfurt: Suhrkamp.

1975 *Tentativa3s sobre Brecht*. Madrid: Taurus.

Brecht, B.

1967, 1969 *Gesammelte Werke in 8 Bänden, Supplementband 1-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

2015 *Los siete pecados capitales*, música de Kurt Weill (1900-1950). Consultado en 2015. <http://www.kareol.es/obras/cancionesweill/pecados.htm> y <http://www.bjornetjenesten.dk/teksterdk/7todsynden.htm>.

Campos, H. de

1981 “Transluciferação Mefistofaústica”. En *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva: 179-209.

Eco, U.

1987 *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

Fasmann, K.

1958 *Brecht, eine Bildbiographie*. Berlin: Dt. Buch-Gemeinschaft.

Forget, PH.

1987 “Anneignung oder Annexion. Übersetzen als Modellfall textbezogener Interkulturalität”. En *Perspektiven und Verfahren Interkultureller Germanistik*, Alois Wierlacher. München: Iudicium Verlag.

González de Díaz Araujo, G.

2008 “Aquella utopía del cambio social. Bertolt Brecht en el teatro latinoamericano, porteño y mendocino (1950-1996)”. *Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño* (6): 121-133.

Grimm, R.

1961 *Bertolt Brecht un die Weltliteratur*. Nüremberg: Metzler.

Grossman, R.; Illig, C. y Slabý, R.

1973 *Wörterbuch der Spanischen und deutschen sprachen*. Wiesbaden: Brandstetter Verlag.

- Gruebel, R.
1975 "Brecht-Gegen Verführung". En *Methodische Praxis der Literaturwissenschaft*, D. Pikerneil Kimpel. Kronberg: Scriptor-Verlag.
- Hinderer, W.
1985 *Produzierte und erfahrene Fremde*. En *Das Fremde und das Eigen*, edición de A. Wierlacher. München: Iudicium.
- Jakobson, R.
1977 *Ensayos de poética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Levý, J.
1969 *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt: Peter Lang.
- Link, H.
1975 *Rezeptionsforschung*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Lotman, J.
1972 *Die Struktur literarischer Texte*. München: UTB.
- Moliner, M.
1984 *Diccionario de usos del español*. Madrid: Gredos.
- Pavis, P.
1998 "El Gestus brechtiano y sus avatares en la puesta en escena contemporánea". *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* (70-71): 119-131.
- Peirce, CH.
1936-1958 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, edición de C. Hartshorne et al. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.
- Pellettieri, O.
1994 "Brecht y el teatro porteño (1950-1990)". En *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino 1900-1994*, edición de O. Pellettieri, 37-53. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pfister, M.
1984 "Outlines of a Communicative and Pragmatic Theory of the Dramatic Figure". En *Estudios sobre los géneros literarios II: Tipo-*

logía de los personajes dramáticos, edición de J. Coy y J. de Hoz, 11-32. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Quine, N. O.

1968 *Palabra y objeto*. Barcelona: Labor.

Romano Sued, S.

2000 "Lo traducido como producción: Los siete pecados capitales de Bertolt Brecht". En *La traducción poética*, Romano Sued, S. Córdoba: Ediciones Nuevo Siglo: 53-73.

2011a "Culture and Translation in Spanish-Speaking South America". En *Übersetzung-Translation-Traduction. An International Encyclopedia of Translation Studies*, vol. 3, edición de H. Kittel et al., 2240-2262. Berlin-Boston: Walter de Gruyter.

2011b "The culture of translation in Brazil". En *Übersetzung-Translation-Traduction. An International Encyclopedia of Translation Studies*, vol. 3, edición de H. Kittel et al., 2261-2272. Berlin-Boston: Walter de Gruyter.

Völker, K.

1976 *Bertolt Brecht, eine Biographie*. München: Carl Hanser Verlag.

Wahrig, G.

1970 *Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh: Lexikonverlag.

Weber, M.

1998 *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.

Willet, J.

1964 *The Theatre of Bertolt Brecht*. London: Methuen.

Wierlacher, A.

1985 *Das Fremde und das Eigene*. München: Iudicium.

8. DILEMAS DE LA TRADUCCIÓN DE POESÍA: DE LA IMPOSIBILIDAD A LA PROBABILIDAD

La pregunta ¿es posible traducir poesía? conforma, como es sabido, un tópico de discusión cuyos orígenes se remontan a los de la existencia misma de la escritura, del género poético y de la práctica del traducir. Lo paradójico de esta pregunta es que acompaña desde siempre a las incontables traducciones de poesía que pueblan la historia y la geografía de la literatura.

Al traducir nos vemos confrontados constantemente al dilema surgido de la dolorosa ausencia de lo equivalente pero también con el deseo de crear de nuevo en nuestra lengua el lugar para la verdad de la poesía que se hace parte de enlace, sitio del porvenir. Es precisamente esa condición utópica y ucrónica de la traducción de la poesía, de la cual dábamos cuenta en nuestras primeras páginas de este libro:¹ el hecho de su realización en otro tiempo, en otro lugar, lo que pone en movimiento toda búsqueda de lenguaje, para su reescritura en una segunda lengua, para el hallazgo y también la invención de las equivalencias. La poesía traducida da testimonio de que no se ha capitulado frente a la imposibilidad de restituir una supuesta medida adecuada de equivalencias en la lengua de llegada. Una pretensión fundada en la engañosa esencia de que el lenguaje es transparente y suele confinar a los traductores a la espectralidad.

Pero el lenguaje es todo menos transparente; aún lo es menos la lengua de la poesía, lengua especializada, si las hay. Esa condición justamente nos impulsa a ejercer la función crítica frente

¹ Véase el capítulo 1 “Migrancias y travesías: Políticas y poéticas de traducción” (29-54).

al texto de origen y también frente al texto traducido, tal como puede apreciarse en nuestro capítulo metodológico; en donde realizamos una descripción sistemática de las operaciones puestas en marcha en el proceso del traducir, cuyo resultado es la versión, o las distintas versiones que pueden sobrevenir.

La marca subjetiva de quien traduce, su compromiso con el texto y con su propia lengua, su apuesta escrituraria, en fin, constituyen asimismo un factor irreductible del texto traducido, como lo es también la marca de lectura. Así, poesía y traducción de poesía forman parte de la dimensión del sentido, pensado como instancia de la experiencia subjetiva.

8.1. POESÍA TRADUCIDA

Damos una respuesta fáctica al tema de la imposibilidad de traducir poesía. Pues la traducción de poesía acompaña a las culturas desde la antigüedad y forma parte de los legados más relevantes de la humanidad y sus múltiples lenguas. Las distintas versiones de las obras pueden considerarse como *variantes* de las mismas, así como de la *verdad* poética, en esa dimensión denominada por nosotros una y otra vez *diáspora de la escritura*. Penetrar en el universo de la poesía traducida y sumergirnos en las formas creadas por los traductores para hacer lugar en la propia lengua a esos textos *originales* constituye una verdadera aventura. En ella, la lectura de la pieza extranjera y luego su vertido en la lengua de llegada conforman una dimensión temporal *sui generis*. Los tipos y las improntas de lectura predominantes en diversos territorios y períodos tienen un correlato relevante y necesario en las versiones en otras lenguas que de allí resultan. Esto queda aún más evidente cuando los períodos culturales que median entre las distintas traducciones de una misma obra son muy extensos, pues permiten una mayor y más acertada legibilidad de las normas respectivas que han regido el traducir y una mayor visibilidad de sus rasgos tipificadores.

En lo sucesivo, mostramos las vicisitudes y dilemas que enfrentamos al traducir un poema de Paul Celan, esta tarea implica la

lectura crítica y comparada de algunas de las versiones existentes, incluida la de nuestra autoría.

8.2. CONTRAPOESÍA DE PAUL CELAN Y (CONTRA) VERSIONES EN CASTELLANO

8.2.1. *¿Se puede traducir la poesía de Paul Celan?*

La obra de Celan, tradicionalmente considerada dentro del casillero de la poesía hermética por parte de la crítica oficial, es catalogada como enigmática e incierta, confinada a una dimensión de lo incomprensible. También suele ser interpretada desde la patología, se la reduce al lenguaje de un orate cuya locura es propia de quien se odia por considerarse un sobreviviente de los campos de concentración. En muchos casos la crítica coloca la obra del poeta en una tradición de poesía mística o anticristiana, en ejercicio de una teología negativa, otros la insertan en una dimensión nihilista.

Más aún, en un afán historicista se considera la poesía de Celan como un eslabón más en la larga cadena de la gran tradición lírica alemana. El poema del que nos ocupamos aquí, “Tenebrae”, ha suscitado numerosas lecturas que han tomado algunas de esas direcciones, en muchos casos esas lecturas han estado cegadas por la obviedad de las referencias religiosas a los Salmos.

8.3. CONTRIBUCIONES DE LA CONTRACRÍTICA

Jean Bollack y algunos teóricos y críticos integrantes de una corriente radicalmente divergente de las posiciones antes mencionadas, proponen una lectura que arranca esta obra de esas tradiciones engañosas y oscurantistas en definitiva, contribuyendo a desentrañar su verdadero sentido.² Se trata de una posición

² Véase Jean Bollack, Jean-Marie Winkler, Werner Wögerbauer, Fred Lönker. “Sur quatre poèmes de Paul Celan. Une lecture à plusieurs”. *Revue de Sciences Humaines* (3), 1991-1993, 1991.

que destituye la comodidad de ciertas lecturas refugiadas en la negación del autor como figura histórica, de carne y hueso, para convertirlo en función vacía; o en el desprecio del “biografismo”, que es como denominan a cualquier referencia al acontecimiento histórico del exterminio nazi. Bollack destituye asimismo el recurso a la psicopatología, con la cual se justifica la obsesiva etiquetación de víctima del poeta para explicar lo “hermético”, “cifrado” o “enigmático” de su obra. Hay una verdad histórica, nos dice Bollack, que es parte y fundamento de la vida y la obra de Celan, y es el genocidio nazi, el exterminio en los campos de concentración, la ruina de lo humano, y eso es lo objetivo y el objeto de la obra y el lenguaje celanianos. Reconocer esa verdad histórica es la exigencia ética y poética indispensable, un imperativo, para leer la tradición lírica alemana desde una mirada sin concesiones. Leerla sin perdones y atravesar el supuesto hermetismo de los poemas de Celan que trabajan desde la ruina de la lengua para rehacerse en una poética sin antepasado, sin tradición, y que reclama la poesía toda y de la conducta de los poetas la denuncia de la complicidad con el exterminio. El reconocimiento de esa verdad histórica significa al mismo tiempo consentir su estatuto de hipotexto capaz de asignar y distribuir el sentido de la obra de Celan.

Su obra puede ser leída e interpretada exclusivamente a partir de las claves ofrecidas en sus mismos textos, apegados al acontecimiento histórico que está hablando en ellos ineluctablemente. Los poemas construyen y componen un sistema, un universo propio de lenguaje: una poética, pues son máquinas de interpretar de las cuales debemos valernos los lectores-traductores para aprender sus instrucciones, siendo “fieles” a la perspectiva del original. Resulta imprescindible también el ejercicio cuidadoso de lecturas de la teoría y la crítica que habitan el horizonte de la recepción, tanto en el ámbito alemán como en el castellano. Lo cual adquiere una relevancia fundamental para la reconstrucción de los textos, su desentrañamiento se trata de un verdadero desafío a la referida comodidad de la recurrencia a las interpretaciones canónicas de la crítica oficial.

8.4. CRÍTICA Y TRADUCCIÓN

Volvemos a recordar: la lectura exhaustiva por excelencia es aquella que hacemos de una obra con el fin de traducirla, es decir, la ocupación con el original supone una tarea intensa y extensa que, como se ha dicho, demanda estar al tanto de las lecturas críticas, es decir, la literatura secundaria generada por la obra. Por lo cual, ambos conceptos, crítica y traducción, están estrechamente vinculados en una compleja red de relaciones ya enunciadas en nuestro “modelo de traducción de textos líricos”.³

8.5. LENGUA Y LENGUAJE

Bollack compone un instrumental de categorías y procedimientos con los cuales accede y elucida la obra de Celan. Así nos ofrece lo que él llama el procedimiento de la *refección*, ésta consiste en el proceso continuo del rehacer los significantes y los significados para resemantizarlos al interior del sistema poético propio. Mediante este procedimiento, el autor funda una lengua nueva hecha a partir de la demolición de la lengua heredada, de la tradición lírica alemana, la vuelve a hacer, la re-hace, es decir, crea el *celaniano*.

También evocamos aquí a Roman Jakobson,⁴ quien entre sus investigaciones sobre la lengua poética se ocupó intensamente de la traducción. Designó con el término *rewording* a la traducción intralingual, situada entre distintos dialectos de una misma lengua. Este modo puede darse asimismo entre variantes históricas de una misma lengua o entre lenguas funcionales con variantes sociales o estilísticas. Así, se puede afirmar que, al verter esta poesía a otra lengua, estamos ante un caso de doble traducción: la intralingüística, producida, por ejemplo, del alemán al *celaniano* y luego del *celaniano* al castellano (Bollack 2005).

³ Véase el capítulo 6 “Consideraciones teórico-metodológicas. Un modelo aproximativo para la traducción” (135-142).

⁴ Confrontar con nota 16 del capítulo 7 “El drama y su traducción. El caso de la ópera ballet *Los siete pecados capitales*, de Bertolt Brecht y Kurt Weill” (183).

A continuación procedemos con el análisis e interpretación de los poemas y con la exposición de aquellos aspectos de mayor relevancia, tanto en el abordaje del texto original (TLO) como en el de las versiones (TLT).

8.6. “TENEBRAE”

La interpretación predominante en la crítica de este poema lo considera como el desmentido, como el revocamiento del himno “Patmos” de Hölderlin (Wienold, 1968): se trataría de una inversión-subversión de la lectura teológica. Para este sector de la crítica celaniana, el linaje lírico de “Tenebrae”, que forma parte del libro *Sprachgitter* (1959), traducible —aunque siempre provisoriamente— como *Reja de lenguaje*, es reconstruido a partir de señalar y verificar la migración hacia la dicción de Celan, por un lado, de los primeros versos del hölderliniano “Patmos”, y, por otro, del Salmo 23 (la textualidad bíblica tiene igualmente un papel capital en el poema de Celan).

Pero existen otras lecturas, hechas desde los bordes del lenguaje y en la herida abierta por la Shoah, que penetran el sentido por los márgenes de lo literario e incorporan lo histórico y la memoria documental. Podemos mencionar, por ejemplo, a Theodor Adorno, George Steiner y Jacques Derrida, cuyas posiciones respecto de Celan y del exterminio nazi son enfáticamente discutidas y criticadas por el grupo de estudiosos nucleados alrededor de Jean Bollack. Precisamente, Jean Bollack, Werner Wögerbauer, Fred Lönker, Arnau Pons y Alain Thouard, entre otros investigadores que no se conforman con el canon ni con la inversión del mismo en su contrario sino que desarman las interpretaciones consagradas. Esta nueva lectura introduce desorden, caos, hace estallar el sentido de *parábola cristiana* adjudicada a “Tenebrae”, y a otros poemas de Celan, para dar lugar simultáneamente a la vindicación del texto antecedente y sus desplazamientos hacia el absurdo, insoportable para la coherencia racional convencional.

Si concierne *desarmar la institución* en el sentido propuesto por Derrida, desde dentro de la institución misma, proponemos leer

“Tenebrae” de una manera compleja, es decir, acompañando el texto con los hipotextos, saltando del significado al sentido. Esto tiene consecuencias enormes en la producción reescritural del texto traducido, que es hacia donde apunta la presente labor.

8.7. LA SHOAH COMO (HIPO)TEXTO

El orden de la malignidad absoluta, perfeccionado en el modelo de aniquilación instaurado por el nazismo y cuyo exponente más acabado es Auschwitz, ha sido suficientemente denunciado como uno de los caminos fallidos de la razón, como el fracaso de la ciencia, el arte, la cultura y la filosofía de Occidente, según Adorno (1974) a quien se atribuye el dictamen de la imposibilidad de escribir poesía en lengua alemana después de Auschwitz. El dictamen de Adorno desestabilizó de distintos modos a los poetas de lengua alemana.

Según Steiner, esto provocó un movimiento de retirada total del poeta hacia las esferas del mutismo, llama a este gesto “una poética del silencio”. Entendemos que es la única respuesta legítima del poeta ante la historia contemporánea, desgarrada por el genocidio nazi. “El poeta puede o bien situar su propio lenguaje al servicio de la situación crítica general en tanto pone en evidencia la inseguridad, la indefensión y la vulnerabilidad en el proceso mismo de la comunicación; o bien puede optar por la retórica suicida del mutismo” (1967, 97).⁵

En el ensayo posterior “La larga vida del metaforizar: un ensayo sobre la Shoah”, Steiner justifica el empleo de la lengua alemana, la lengua de los asesinos como lengua de poesía con la cual lo inconcebible puede ser evocado. Según su punto de vista, es precisamente el alemán el único idioma posible y legítimo con el cual pueden ser compuestos poemas de la Shoah, pues con su ayuda se pudo instalar la maquinaria de exterminio nazi; con la que el mismo Lutero convocó a la aniquilación de los judíos y a través de la cual Heine advirtió proféticamente que en una tierra

⁵ La traducción es de la autora. En adelante, salvo mención de lo contrario, todas las traducciones pertenecen a la autora.

donde se destruían innumerables libros, pronto se incinerarían hombres. Según Steiner, la cuestión del idioma adecuado articula dos tradiciones religiosas dispares. La teología cristiana ha problematizado el discurso sobre Dios. Una y otra vez ha formulado la pregunta acerca de la lengua en la que los hombres podían hablar de Dios, una estilización de las lenguas en su estatuto de lengua sagrada. Semejante problemática, por su parte, le fue siempre ajena a la religión judía, pues tenía, de entrada, ya designada la lengua para el culto. Con el holocausto, el dilema teológico cristiano atravesó tanto al judaísmo religioso como al secular; y así cobró un valor central la cuestión acerca de la lengua en la que los judíos podrían hablar de Dios y del Holocausto (1987).

A diferencia de otros escritores judíos sobrevivientes de la Shoah, quienes creyeron en la existencia de un dominio lingüístico puro y a salvo de la historia y del genocidio, y en el cual podrían reescribir la poesía,⁶ Celan se preocupó y se ocupó de acosar en los límites extremos del lenguaje toda figura retórica, toda imagen, para extraer de sus fragmentos, escombros, un idioma nuevo, inusual, *al norte del futuro*.

El poeta estaba convencido de que la historia había marcado a fuego la lengua, dejando en ella huellas indelebles. Así, sus poemas dejaron de nombrar los acontecimientos, más bien buscaban poner al descubierto las heridas sin sutura en las palabras, pues la lengua poética alemana lleva el estigma de la Shoah. Desde su perspectiva, las palabras entrañan no sólo el uso aberrante del lenguaje, sino también el callar y la imposibilidad de encontrar palabras adecuadas para el trauma del exterminio. La lengua atraviesa los millares de tinieblas del discurso aniquilador y está a su vez atravesada por ellas; las palabras de uso aberrante no se han despojado de su significado. Al contrario, fueron enriquecidas por nuevas capas de connotaciones de significación. Pero estas connotaciones acumuladas testimonian las heridas inscritas en la lengua por la historia. Semejante concepción de lengua

⁶ Por ejemplo poetas como Ausländer, Weissglas, Rosenkranz, Margul-Sperber y otros escritores de la Bukowina (Amy Colin, 1990).

implica una irreductible creencia en la potencia de las palabras. Y esta creencia en la indestructibilidad de la lengua le dio a Celan la fuerza para escribir, aún después del holocausto, en la lengua materna y asesina en esa lengua en la que hacía intentos en aquellos años y en los años de después, escribir poemas.

En 1956, Gerhard Reitlinger publica un libro gracias al cual se revelan las brutalidades cometidas por los nazis. (Téngase en cuenta la cronología, pues esta publicación es anterior a *Sprachgitter*). De este texto, específicamente de la parte donde el médico ayudante de Mengele relata las atrocidades ejecutadas en la cámara de gas, toma Celan frases y significantes enteros para su escritura de “Tenebrae”:

*Puis, ils (les déportés) sentirent le gaz et se précipitèrent en un mouvement de panique sauvage vers la grande porte de metal, où ils s'entassèrent pour former une seule pyramide bleue, gluante et tachée de sang, agrippés et crispés les uns aux autres ineinander verkrallt (sic) encore après la mort*⁷ [Después, ellos (los deportados) olieron el gas y se precipitaron en un movimiento de pánico salvaje hacia la gran puerta de metal, donde se amontonaron hasta formar una única pirámide azul, pegajosa y manchada de sangre, crispados y agarrados unos con otros, aún después de la muerte] (Nyszli 1951, 1662).⁸

La expresión *ineinander verkrallt* tiene también una función doble: en el contexto interno del poema, representa una apelación a la lectura literal de Hölderlin y de Celan, y al mismo tiempo introduce en el poema el texto al cual hace referencia verdaderamente. El sentido exacto de los versos de Celan se captura sólo a partir de un conocimiento de los hipotextos. La tiniebla de la interpretación de los versos de Celan:

⁷ La remisión de “Tenebrae” a Auschwitz ya había sido señalada por J. Glenn en *Paul Celan*. New York: Twayne Publishers, 1973, 97; y por G. Wienold (1994). Confrontar asimismo con J. Bollack (2005). Señalamos que el profesor Fred Lönker fue quien nos facilitó, en 1991 en Göttingen, el texto de las lecturas de “Tenebrae” (Bollack et al. 1991a).

⁸ La traducción es de la autora.

8.7.1. “*Tenebrae*”

1. Nah sind wir, Herr,
2. nahe und greifbar.

3. Gegriffen schon, Herr,
4. ineinander verkrallt, als wäre
5. der Leib eines jeden von uns
6. dein Leib, Herr.

7. Bete, Herr,
8. bete zu uns
9. wir sind nah.

10. Windschief gingen wir hin,
11. gingen wir hin, uns zu bücken
12. nach Mulde und Maar.

13. Zur Tränke gingen wir, Herr.

14. Es war Blut, es war,
15. was du vergossen, Herr.

16. Es glänzte.

17. Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
18. Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.
19. Wir haben getrunken, Herr.
20. Das Blut und dasBild, das im Blut war, Herr.

21. Bete, Herr.
22. Wir sind nah (Celan 1986b, 215).

Tomaremos el texto, abordándolo en segmentos. Los primeros nueve versos que conforman tres estrofas, son leídos por Götz Wienold, según la anticipada remisión intertextual a Hölderlin en su himno “Patmos” (Wienold 1994). Recuperamos aquí lo que en términos de Genette (1989, 1-20) sería uno de los pre-textos desencadenantes del enunciado de Celan:

“Patmos” (Hölderlin)	Primera alternativa	Segunda alternativa
Nah ist	Cerca está	Próximo está
Und schwer zu fassen der Gott	E <i>inasible</i> , el dios	Y difícil de <i>asir</i> , el dios
Wo aber Gefahr ist, wächst	Pero donde hay peligro, crece	—
Das Rettende auch	También lo que salva	—

Vemos a continuación el comienzo del poema “Tenebrae” y las correspondencias posibles en la traducción:

1. Nah sind wir, Herr,	1. Próximos estamos, Señor,
2. nah und greifbar.	2. Próximos y <i>asibles</i> .
3. Gegriffen schon, Herr,	3. <i>Asidos</i> ya, Señor
4. ineinander verkrallt, als wär	4. <i>agarrados</i> y <i>entreverados</i> , como si
5. der Leib eines jeden von uns	5. el cuerpo de cada uno fuera
6. dein Leib, Herr.	6. tu cuerpo, Señor.

La interpretación de Wienold parte de una lectura en contrapunto con el poema hölderliniano y considera los versos del himno “Patmos” como elementos *constitutivos* del poema “Tenebrae” de Celan, que han servido al poeta como guía de lectura e interpretación. Es decir, se trataría aquí de una inversión del sentido, de una revocación de la calidad de Himno laudatorio al Señor, convirtiéndolo en su contrario.

Así, en la sucesión de leves desplazamientos (desvíos) semánticos que van de */greifbar/* a */gegriffen/* y de */gegriffen/* a */verkrallt/*, según Wienold, se muestra el motivo generador del poema: como el Señor no podía ser asido —al menos eso se infiere—, entonces los amenazados, en su desolación y abandono, se asieron, se aferraron unos a otros, y cada uno devino para el otro en cuerpo del Señor.

Siendo coherentes con nuestra propuesta de lectura contracanónica bollackiana de recorrer la crítica, nos detenemos en las lecturas que se sustraen a las interpretaciones oficiales, y nos remitimos a “Sur quatre poèmes de Paul Celan. Une Lecture à plusieurs”, un trabajo crítico llevado a cabo por Jean Bollack y su grupo. Allí se restituye la importancia crucial del contexto histórico y documental para la reconstrucción de los sentidos de los textos, sin que ello implique una reducción a los mismos (Bollack 1991b). En ese trabajo se ponen en evidencia sentidos radicalmente distintos de “Tenebrae” derribando por completo la oferta interpretativa de Wienold que apunta a un exclusivo desmentido teológico. Y si bien resulta pertinente la ligazón intertextual con “Patmos” y su intención religiosa, lo central para el procedimiento de Celan es la revocación del contenido del himno, esto se consuma justamente en la *lengua misma* de Hölderlin, en su materialidad significativa y no sólo en su semántica.

El procedimiento de desplazamiento semántico del */fassen/* de Hölderlin [asir-inasible] en sentido mental de comprender o concebir (pero también en el sentido físico) hacia su concreción física en */greifbar/* [aprehensible/apresable] es al comienzo sólo aludido, sugerido. Sin embargo, el tránsito en los siguientes versos donde */greifbar/* pasando por el */gegriffen schon/* [asidos ya] y luego a */ineinander verkrallt/* [entreverados y agarrados] lleva a concluir que la *proximidad* enunciada al comienzo del poema es de una naturaleza distinta a la cercanía a Dios. El */Nah sind wir/* [próximos estamos] compone más bien el comienzo de un movimiento que si bien apunta al Señor, se consuma, sin embargo, en el interior mismo del enunciador. El [entreverados y agarrados], marca no sólo su final como significado, también conduce simul-

táneamente la dicción del lenguaje de Hölderlin a un lenguaje de otra textualidad. Lo que se desprende como un nuevo saber de este texto es que, por medio del desplazamiento semántico, el /*nah*/ [cerca] y el /*fassen*/ [asir] de Hölderlin, se atan, o articulan a la cámara de gas: “Entonces ellas, las víctimas, percibieron el gas y en salvaje pánico se precipitaron hacia el gigantesco portón metálico con la pequeña ventana, donde se amontonaron en una única pirámide azul, pegajosa, embadurnada de sangre (sanguinolenta), aún en la muerte agarrados, entreverados y agarrados” (Reitlinger 1956, 168).

Como puede apreciarse, la introducción de este intertexto en el poema de Celan no tiene sólo la función de explicitar la *fuerza* del poema. También se habilita allí la indicación para realizar una lectura completamente diferente de los versos de Hölderlin y de Celan: es una lectura retrogresiva a partir de los textos subyacentes (hipotextos) a “Tenebrae”. Si se sigue esta indicación, entonces el título del poema también cobra una nueva significación: se desplaza de la tiniebla de la crucifixión de Cristo hacia la oscuridad en la cámara de gas (y en consonancia con una poética del lenguaje atravesado de tinieblas anticipada en el citado discurso de Bremen): “tras cerrar la puerta, en la cámara de gas se apagan las luces”.

Este esclarecimiento de la semántica, hace más clara y precisa la relación del enunciadore con aquel que es interpelado como /*Herr*/ [Señor]. Véanse los fragmentos:

- 7. Bete, Herr,
- 8. bete zu uns
- 9. wir sind nah

- 21. Bete, Herr.
- 22. Wir sind nah.

En este caso, si bien el propio perecer es entendido a partir de Cristo, no debe serlo en cuanto a la propia muerte toma allí sentido. Todo lo contrario: la frase reiterativa /*Bete, Herr, /Bete zu uns*/ [Ora, Señor/Ora por nosotros] (versos 7 y 21), está diciendo

que aquí se piden cuentas. Esto se evidencia en el desarrollo ulterior del poema: la interpelación */Herr/* [Señor], cobra finalmente una significación en la cual todas las connotaciones positivas quedan suspendidas. Así aparece el Señor en la sexta parte ya no como quien, según la interpretación de la Eucaristía, ha derramado su propia sangre por los otros, sino como quien derrama */vergossen/* la del enunciador (Wienold 1994).

Esta misma figura que trae la muerte se corresponde con la imagen presente en el brillo */glänzte/*, resplandor de la sangre: *Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr/Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr* [Se nos arrojó tu imagen, Señor./Ojos y boca están como abiertos y vacíos, Señor].

El resplandecer o brillar colocado en tan franca oposición a la Tiniebla */Tenebrae/* es a su vez el único predicado en el poema referente a la luz; de una luz, sin embargo, que no remite a la resurrección como expulsora de la noche y portadora del brillo de un amanecer de la eternidad, por el contrario, devuelve pura y exclusivamente la imagen de un muerto.

Simultáneamente se retoma un motivo de la segunda parte. Así como allí el lugar del cuerpo del Señor es tomado por el de quien agoniza con él, también la sangre de Cristo es reemplazada por la propia. La lógica construida por Wienold respecto de la dependencia o de la interconexión de “Patmos” y “Tenebrae” debilita entonces el desmentido tan importante para Celan. Decir que: “como el Señor era inasible entonces los amenazados en su desolación buscaban de agarrarse unos a otros”, hace uso de un supuesto, ausente en el poema: la espera de la ayuda del Señor. El poema, más bien, se sirve de los elementos de una dicción o enunciado previo, para llevar al absurdo ese presupuesto (Bollack 1991b).

Si se considera con más precisión la relación recíproca en que se instalan el texto de Hölderlin y el de Reitlinger a través de “Tenebrae” entonces, lo que en primer término tiene lugar allí es la transposición de los primeros versos de “Patmos” a la descripción del genocidio, es decir, el traslado del sentido metafórico al literal. Tanto el */nah/* [proximidad] como el */fassen/* [asir] son des-

pojados de todo significado impropio. Con ello se han descripto apenas las relaciones intertextuales legibles directamente en el léxico. Que Celan no sólo se proponga aquí generar una nueva significación puede verificarse ya en la indicación del título.

Por otra parte, la misión del lector indagará la identificación de la cita (intertexto) de Reitlinger como el referido trasfondo real del poema. Eso sería reducir el poema a sus referentes extra-textuales. En la realización de las indicaciones concretas, se trata más bien de mantener al mismo tiempo la *significación originaria* de los versos de Hölderlin. Pues únicamente en virtud del sostenimiento del referente real y del contenido teológico originario se evidencia por completo el sentido total de los versos de Celan: prueban la verdad de los versos de Hölderlin en tanto y en cuanto éstos son leídos desde la perspectiva de las víctimas.

Si tomamos la correspondencia de los versos 3 y 4 de “Patmos” y “Tenebrae”:

“Patmos”	“Tenebrae”
3. <i>Wo aber Gefahr ist, wächst</i>	3. <i>Gegriffen schon, Herr,</i>
4. <i>Das Rettende auch.</i>	4. <i>Ineinander verkrallt, als wäre</i>
3. Pero donde hay peligro, crece	3. <i>Asidos ya, Señor,</i>
4. también lo que salva	4. <i>entreverados y agarrados, como si</i>

Deben leerse desde los textos de Reitlinger y de Nyiszli, que subyacen al poema de Celan. “Tenebrae” trae implícitamente el nuevo sentido de estos versos:

Les cadavres ne sont pas couchés un peu partout, en long et en large dans la salle, mais entassés en un amas de toute la hauteur de la piece. L'explication reside dans le fait que le gaz inonde d'abord les couches inférieures de l'air et ne monte que lentement vers la plafond. C'est cela qui oblige les malheureux à grimper les uns sur les autres. [Los cadáveres no están tumbados por todas partes, a lo largo y lo ancho de la sala, sino

amontonados en una parva de la altura de las paredes de la pieza. La explicación reside en el hecho de que el gas inunda de entrada las capas inferiores del aire y no sube sino muy lentamente hacia el cielorraso. Es eso lo que obliga a los desdichados a trepar unos sobre otros] (Nyiszli 1951, 1665).⁹

8.8. MIGRACIONES TEXTUALES: LA REFECCIÓN

8.8.1. “Tenebrae” (segunda parte)

10. <i>Windschief gingen wir hin,</i>	10. Retorcidos fuimos hacia allí,
11. <i>gingen wir hin, uns zu bücken</i>	11. fuimos hacia allí, para agacharnos
12. <i>nach Mulde und Maar.</i>	12. sobre la cuenca y el agua del cráter.
13. <i>Zur Tränke gingen wir, Herr.</i>	13. Al bebedero fuimos, Señor.
14. <i>Es war Blut, es war,</i>	14. Era sangre, era,
15. <i>was du vergossen, Herr.</i>	15. lo que vertiste, Señor.
16. <i>Es glänzte.</i>	16. Resplandecía.

Resulta interesante indagar sobre el vocablo */Windschief/* cuyo significado actual es “la marcha inclinada por el viento”. Pero la etimología a la cual es imprescindible atender, reza: proviene de */gewunden/* [*/retorcidos/*, */torcidos/*], y ya no de */Wind/* [*viento*]. Por otra parte, según Lönker (Bollack 1991b, 5) quien ha relevado la fuente judaica, es posible también que con el tér-

⁹ La traducción es de la autora.

mino /*Maar*/ de la frase /*nach Mulde und Maar*/ [hacia la cuenca y el agua del cráter], no sólo se esté aludiendo a un campo yermo, sino también al rezo judaico vespertino, /*Ma ariv*/, que se practica al romper la oscuridad para venerar a Dios y requerir su protección nocturna, con lo cual se retomaría otra línea de sentido muy pertinente para la interpretación de “Tenebrae”.

En lo que concierne a los siguientes versos (cfr. versos 10, 11 y 12), sólo a primera vista se puede inferir que lo que sigue allí es precisamente el *ir hacia allí*, pero en verdad la dirección y la meta se superponen con el texto del Salmo 23: “Por prados de fresca hierba me apacienta; /hacia las *aguas del remanso* me conduce”; la versión en alemán dice: /*Tränke*/ [bebedero] /*Zur Tränke gingen wir, Herr*/ [Al bebedero fuimos, Señor], cuyo sentido y contenido son radicalmente trastornados e invertidos: la interpretación de que en la transformación del agua fresca del salmo en la tierra yerma y el agua estancada de un cráter (*Mulde und Maar*); y por último con el bebedero para animales pero llenado con sangre, se retoma la imagen del buen pastor, sólo da cuenta de una parte del sentido. Por qué hay remisión a esta imagen bíblica y no a alguna otra, se explica nuevamente recurriendo a la descripción del médico Nyiszly, en la cual la certidumbre del salmo se verifica de otra manera. El *prado fresco de verde pasto*, el agua fresca del remanso, se encuentra también aquí:

ellos, los deportados avanzan a pasos lentos y fatigados... los deportados descubren de golpe las canillas y grifos dispuestos en el patio. Van a sacar los jarros y cacerolas de sus maletas. La fila se desarma; atropellándose unos a otros intentan alcanzar los grifos y llenar sus recipientes. Los guardias SS aguardan pacientemente hasta que cada uno haya aplacado su sed y de cualquier manera, hacerlos ordenar en columnas. Lentamente, comienzan a reunirlos. Avanzan cerca de 100 metros, sobre un camino de chatarra bordeado de *verde pasto*, hasta una rampa de hierro. De allí sigue el camino hacia las cámaras de gas y por último hacia los *bebederos con sangre*: los cadáveres tendidos en filas apretadas. De su nariz, de su boca, así como de su piel escoriada por la fricción mana la sangre que se mezcla al agua que corre por las canaletas cavadas a tal efecto en el cemento del pavimento (Nyiszli 1951, 1662).

8.9. LENGUA, LETRA, ROTURA: LA TINIEBLA CIEGA LA LUZ

En el texto de “Tenebrae” Celan sigue aparentemente dos procedimientos poéticos distintos pero muy estrechamente ligados. En los primeros versos del poema el lenguaje se torna determinado fundamentalmente mediante las remisiones intertextuales. Allí ocurre algo con los versos de “Patmos” que pueden ser reescritos de manera adecuada únicamente como destrucción. Con ello se intenta no algo como una negación total y completa de su semántica, pues los versos de “Tenebrae” cobran sentido precisamente porque emplean una dicción previa y consagrada. Pero cuando la dicción de Hölderlin es transportada a la de un texto que informa sobre Auschwitz, entonces no sólo se pone en cuestión su enunciado originario. Debido a que en la refutación de su contenido justamente Celan hace uso del lenguaje en el cual dicho contenido ha sido formulado, afecta simultáneamente al lenguaje mismo. En virtud de la nueva significación, se le confisca la posibilidad de generar sentido. El régimen metafórico de “Patmos”, al ser ligado al proceso de aniquilación contiene en principio un sentido literal. En esa literalidad queda, sin embargo, negativizada la remisión a la certidumbre de Hölderlin de la salvación concentrada en la proximidad de Dios.

Asimismo, también en el verso */Windschief gingen wir hin.../* [retorcidos fuimos hacia allí...], puede reconocerse el atroz acontecimiento descrito en el texto de Nyzsli. Sin embargo, si uno quisiera traer a una fórmula este procedimiento poético, podría decirse que tanto las referencias concretas como las alusiones son transportadas o conducidas hacia un contexto poético intralingüístico y allí son mantenidos ocultos o encubiertos. Por eso, estos versos son en cierta medida independientes del conocimiento del texto concreto, aun cuando permanecen vinculados a él. El lenguaje del poema evoca por sí mismo, en los términos */windschief/*, */Mulde und Maar/* y */Tränke/*, el camino mediante el cual se llega al paisaje muerto. En esta poética transformación de la realidad ya está anticipado el final, el exterminio. Sin embargo, no es mera imaginación poética, más bien se encuentra en el mundo real de la descripción de Nyzsli, es

decir, la consumación del sentido se halla en la superposición de los hipotextos.

Celan arriba a la constitución de una semántica por la vía de la reutilización del lenguaje preexistente, una semántica cuyo contenido preciso puede ser descifrado sobre la matriz de otros textos, en la dimensión heteronómica. El significado de los versos no se halla solamente en ellos mismos.

Si bien puede afirmarse con Jean Bollack que en la lírica de Celan se constituye un espacio semántico propio, por el contrario, parece muy poco fundado afirmar que su lenguaje se halla radicalmente separado de otros lenguajes previos de la tradición, pues aferrándose a la literalidad y a las representaciones de la tradición, hibridándolas con los textos documentales, es como Celan resignifica los versos (cfr. Bollack 1987).¹⁰ Por el contrario: a los versos de “Tenebrae” les es inherente una remisión a otro tipo de lenguaje poético manifestado en la forma de negación.

8.10. NEGACIONES Y REMISIONES

17. Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.	17. Se nos arrojaba tu imagen a los ojos, Señor.
18. Augen und Mund stehn so offen und leer,	18. Ojos y boca están como abiertos y vacíos, Señor
19. Wir haben getrunken, Herr	19. Hemos bebido, Señor
20. Das Blut und dasBild, das im Blut war, Herr.	20. La sangre, y la imagen que estaba en la sangre, Señor.
21. Bete, Herr.	21. Reza, Señor.
22. Wir sind nah	22. Estamos cerca

¹⁰ Aún cuando pueda ser ratificada la afirmación de Bollack de que los vocablos de los versos de Celan se hallarían en oposición y contraste con las imágenes o representaciones tradicionales ligadas a la palabra, sostenemos, sin embargo, que la semántica de esos versos no sólo cobra su certidumbre porque se redefina su contexto poético.

El binario clásico por excelencia de la Tiniebla —del mundo mortal— versus la Luz —divina— es trastornado y subvertido en el léxico y en la semántica.

El enunciado encargado de nombrar al hombre como imagen y semejanza de Dios, cobra así un sentido radicalmente negativo, pues el hombre está confinado tras la Shoah a la tiniebla del vocablo que encubre la atrocidad del genocidio, cuyo destello de sangre salpica al lenguaje que denuncia y denuncia al mismo tiempo. El latín, lengua de la liturgia, que encabeza el texto en genitivo, el caso de la posesión, compone un umbral para el saber susceptible de atravesado o no y conducir a la verdad. Ya se sabe que quien no ve, en virtud de la oscuridad de los ojos (*Tenebrae*) puede ver/saber más allá. Allí mismo está la indicación de leer más allá de la léxica lírica y teológica y recuperar de las cenizas del crematorio la verdad marcada a sangre y fuego en la carne de la humanidad y en el cuerpo de la letra.

Esta lectura holocáustica de “*Tenebrae*” desordena la prolija remisión a las tradiciones lírica y bíblica y es la única confrontación, la única revocación posible desde la palabra, de un orden inasible e inenarrable que cuestiona los caminos fallidos y aberrantes de la *ratio* nazi, un puro ejemplo de destitución de lo humano.

8.11. TRES VERSIONES DE “TENEBRAE”¹¹

8.11.1. *Versión de Ricardo Ibarlucía*

Cerca estamos, Señor
Cerca y al alcance de la mano.

¹¹ Existen numerosas versiones castellanas de “*Tenebrae*” con las que el original dialoga. Hemos optado por cotejar las dos que considero más importantes, tanto en su composición como en su entidad de términos comparativos. La versión de Hugo Echagüe, quien me la proporcionara gentilmente, apareció en el ensayo del cual éste es una reformulación, en un volumen de 1998 (cfr. Echagüe 2007).

Asidos ya, Señor
unos a otros agarrados, como si
el cuerpo de cada uno de nosotros fuera
tu cuerpo, Señor.

Reza, Señor,
reza por nosotros,
estamos cerca.

Doblados por el viento íbamos hacia allí,
hacia allí íbamos, a inclinarnos
sobre la zanja y el cráter.

Al abrevadero íbamos, Señor,

Era sangre, era
Lo que derramaste, Señor

Resplandecía.
Nos arrojaba tu imagen en los ojos, Señor.
Ojos y boca permanecen tan abiertos y vacíos, Señor.

Hemos bebido, Señor
La sangre, y la imagen que en la sangre había, Señor

Reza, Señor.
Estamos cerca.

8.11.2. Versión de Hugo Echagüe

Cerca estamos, Señor,
cerca y al alcance.

Tomados ya, Señor,
aferrados unos a otros, como si fuese
el cuerpo de cada uno de nosotros
tu cuerpo, Señor.

Reza, Señor,
reza a nosotros,

Estamos cerca.
Inclinados fuimos allá,
fuimos allá, para encorvarnos
hacia la artesa y la hondonada.

A beber fuimos, Señor.

Era sangre, era,
Lo que vertías, Señor.

Resplandecía.

Nos embistió tu imagen a los ojos, Señor.
Ojos y boca están tan abiertos y vacíos, Señor.

Hemos bebido, Señor.
La sangre y la imagen que estaba en la sangre, Señor.

Reza, Señor.
Estamos cerca.

8.11.3. Nuestra versión

Próximos estamos, Señor,
próximos y palpables.

Asidos ya, Señor,
agarrados unos a otros, como si
el cuerpo de cada uno fuera
tu cuerpo, Señor.

Reza, Señor,
Rézanos,
estamos próximos.

Retorcidos fuimos hacia allí
fuimos hacia allí, para agacharnos
sobre la cuenca y el agua del cráter.

Al bebedero fuimos, Señor.

Era sangre, era
lo que vertiste, Señor.

Resplandecía.

Se nos arrojó tu imagen a los ojos, Señor.
Ojos y boca están como abiertos y vacíos, Señor.

Hemos bebido, Señor.
La sangre y la imagen que estaba en la sangre, Señor.

Reza, Señor.
Estamos próximos.

8.12. CODA

Dice Jean Bollack que al traducir:

El sentido *strictu sensu* no permitiría la producción de *otro* sentido en la otra lengua. El traductor está atado por la *traducción* que ya ha sido hecha en la lengua de origen, y que se descifra. El texto de origen extrae de ahí su precisión. El traductor se encuentra ante ese sistema, complejo y estratificado. Se puede impulsar hasta el final la diferencia entre el trabajo de comprensión y el trabajo de escritura, incluso en el caso de que sean concomitantes. La otra lengua remite a la primera. Al volver sobre una traducción, se descubre que el sentido que se había dado por bueno, no lo era tanto. El retorno al texto conduce al primer movimiento de lectura, del que nunca podemos prescindir (2005, 279).

8.13. EL ÚLTIMO TRADUCTOR EN EL HORIZONTE DE LO PROBABLE

El último traductor puede ignorar las versiones —que hemos llamado *variantes*— y emprender la traducción en una suerte de estado de ingenuidad trabajando sólo con el texto original.

También puede tomar el texto original y las versiones como un conjunto complejo, trabajando con la multiplicidad. Esto lo pone en una situación de ventaja, no siempre admitida o confesada: puede criticar, corregir, “mejorar” las versiones, ahorrándose los riesgos asumidos por los traductores que lo precedieron. Tomar conciencia de esta ventaja, permite leer las demás versiones con una actitud creativa y, por qué no, agradecida. La tarea del traductor, tal como la pensaba Benjamin, recobra su vigencia cada vez que desde la frontera de la lengua forastera llega el texto que nos desafía en nuestra lengua materna a conculcar la melancolía y ejercer una escritura crítica y memoriosa.

Esta reflexión conclusiva, un eco borgesiano y haroldeano, la dedicamos a todos los traductores y a sus traducciones: a los de antes, a los de ahora y a los venideros.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G.

- 1995 *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.
- 2000 *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- 2001 *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.

Benjamin, W.

- 1961 *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, edición de Siegfried Unseld. Frankfurt-Main: Suhrkamp.
- 1971 “La tarea del traductor”. En *Angelus Novus*, traducción de H. A. Murena, 127-143. Barcelona: Edhasa.
- 1972a “Die Aufgabe des Übersetzers”. En *Gesammelte Schriften*, Band I. Frankfurt-Main: Suhrkamp.
- 1972b “Über den Begriff der Geschichte”. En *Gesammelte Schriften*, Band I. Frankfurt-Main: Suhrkamp.
- 1974 “Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus”. En *Gesammelte Schriften*, Band I. Frankfurt-Main: Suhrkamp.
- 1988 *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Ediciones Península.
- 1993 *Sonetos*, texto bilingüe, edición y epílogo de Rolf Tiedemann; traducción de Pilar Estelrich. Barcelona: Ediciones Península.

Bollack, J.

- 1987 “Zur Sprache Paul Celans. Voraussetzungen des Verständnisses. Beitrag zum Paul Celan-Kolloquium”. En *Internationalen Wissenschaftsforum Heidelberg*, Ms. S. 2.
- 2000 *Poetik der fremdheit*. Viena: Zsolnay Verlag.
- 2001 *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*. Paris: PUF.
- 2002 *Piedra de corazón*, traducción de Arnau Pons. Madrid: Arena Libros.
- 2005 *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, traducción de Yaell Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Arnau Pons y Susana Romano Sued. Madrid: Editorial Trotta.

Bollack, J. *et al.*

1991a “Psalm. Esquisse d’une compréhension”. *Revue des Sciences Humaines* 97 (223): 177-182.

1991b Jean Bollack *et al.* “Sur quatre poèmes de Paul Celan. Une lecture à plusieurs”. *Revue de Sciences Humaines* (3): 1991-1993.

Bonnefoy, I.

2004 *La traduction de la poésie. Semicerchio, Rivista di Poesia Comparata* XXX-XXXI: 62-80.

Bradford, L. e Iriarte, F.

2009 *Los usos de la imaginación. Poesía de l@s latin@s en Estados Unidos*. Mar del Plata: Eudem.

Celan, P.

1986a *Gesammelte Werke*. Frankfurt: Suhrkamp.

1986b *Sprachgitter*, Band I. Frankfurt: Suhrkamp.

1999 *Poesía completa*, traducción de José María Reina Palazón. Madrid: Trotta Editorial.

Derrida, J.

1986 *Schibboleth*. Graz-Wien: Galilee.

1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Echagüe, H.

2007 “Una aproximación a la lírica de Paul Celan”, en *Tópicos* 15: 77-86.

Genette, G.

1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Hörisch, J.

1997 “Niemandes Geschenk an uns. Paul Celans *Psalm* und die Poetik des L3obpreizens”. *Frankfurter Allgemeine Zeitung, Beilage Bilder und Zeiten*: 27.

Ibarlucía, R.

1999 “Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz”. *Trans/Form/Ação* 21-22 (1): 131-150. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31731999000100011.

Janz, M.

- 1976 *Vom Engagement absoluter poesie. Zur Lyrik und ästhetik Paul Celans*, 129-131. Frankfurt am Main: Verlagsgesellschaft Syndikat.

Kampff Lages, S.

- 2002 *Walter Benjamin. Tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Krämer, H. M.

- 1979 *Eine Sprache des Leidens. Zur Lyrik Paul Celans*. Mainz-München: C. Kaiser.

Lacoue-Labarthe, PH.

- 1986 *La poésie comme expérience*. Paris: Éditions Lignes.

Lyon, J. K.

- 1993 "Der Holocaust und nicht-referentielle Sprache in der Lyrik Paul Celans". (Aus dem Englischen von Heike Behl). En *Celan-Jahrbuch 5*, edición de H. Speier, 247-270. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter.

Mayer, P.

- 1969 *Paul Celan als jüdischer Dichter*, 37-40. Germany: Landau in der Pfalz: Pfalzdruck.

Nyiszli, M.

- 1951 "S.S. Obersturmführer Docteur Mengele: Journal d'un médecin déporté au crématorium d'Auschwitz". *Les Temps Modernes* VI (65-66): 1564-1673, 1855-1886.

Reitlinger, G.

- 1956 *Die Endlösung. Hitlers Versuch der Ausrottung der Juden Europas 1939-1945*. Berlin: Colloquium Verlag.

Rilke, R. M.

- 1976 *Sonette an Orpheus*. Frankfurt: Insel-Verlag.

Romano Sued, S.

- 1995 *La diáspora de la escritura*. Córdoba: Alfa.
- 1996 "Gebirg im Gespräch: Übersetzungsprobleme am Beispiel der Übertragung Paul Celans 'Gesprach im Gebirg' ". En *Alte Welten-Neue Welten*, Internationalen Germanisten-kongress, 154-179. Vancouver: Niemeyer, Hameln.

Romano Sued, S.

- 1998 *La escritura en la diáspora*. Córdoba: Narvaja editor.
- 2000 *La traducción poética*. Córdoba: Editorial Nuevo Siglo.
- 2001 "Tenebrae", en *Aærea*, 185-196. Santiago de Chile-Buenos Aires: RIL Editores.
- 2002a "Versiones". *Lateral* (99): 29.
- 2002b "George Steiner, *Después de Babel*. La traducción vista a través de la teoría del lenguaje y la cultura". En *El hilo de la fábula*, núm. 1, 33-42. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- 2003a *Travesías. Estética. Poética. Traducción*. Córdoba: FoCo Cultural Ediciones.
- 2003b "El umbral de la mirada: Kodak de María Teresa Andruetto". En *Umbrales y catástrofes. Literatura argentina de los '90*, S. Romano Sued et al., 241-256. Córdoba: Epoké ediciones.
- 2003c "Imaginaris letrados: memoria y traducción. Casos de Antología". *Revista Escribas* (2): 169-184.
- 2003d "Formas del duelo y de la melancolía en la traducción". *Docta, Revista de Psicoanálisis y Cultura* (1): 184-195.
- 2005 "Poemas extranjeros, poemas en la diáspora: vicisitudes de la traducción poética". En *5 Poetas Italianos 5*, E. Bossi, 105-108. Córdoba: Alción.
- 2006 "The Castilian Language, a Mosaic of Languages: an Exercise of the Memory as a Genealogy and Archeology of Culture". En *ArabAmericas. Literary Entanglements of the American Hemisphere and the Arab World*, edición de O. Ette y F. Pannewick, 69-82. Frankfurt-Main: Vervuert.
- 2007a "Intermedialität: Probleme der Übersetzung deutscher experimenteller Lyrik ins Spanische-Max Benses visuelles Gedicht Jetzt. Verbindung mit argentinischen Traditionen". En *Akten des Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. Band 3. Übersetzten im Kulturkonflikt. Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Band 79*, 237-251. Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt-New York-Oxford-Wien: Peter Lang.
- 2007b *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*. Córdoba: Alción Editora.

Schulz, G. M.

1977 *Negativität in der Dichtung Paul Celans*. Tübingen: Niemeyer Verlag.

Stadler, A.

1989 *Das Buch der Psalmen und die deutschsprachige Lyrik. Zu den Psalmen im Werk, Bertolt Brechts und Paul Celans*, 155-160. Köln and Wien: Böhlau Verlag.

Steiner, G.

1967 *Language and Silence: Essays 1958-1966*. New York: Penguin.

1989 "North of the Future". *New Yorker* 65 (28): 93-96.

Wienold, G.

1994 "Über den Umgang mit der Bedeutung von Literatur anhand von Gedichten von Goethe und Celan". En *Die Welt de Lyrik*, Herausgegeben von W. A. Koch, 219-251. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer.

Winkler, J. M.

1991 "Analyse critique de l'histoire de la compréhension". *Revue des Sciences Humaines*. 97 (223): 183-212.

Wögerbauer, W.

2005 "El compromiso de Celan". *Texto* 10 (3). Consultado el 27 de mayo de 2015. http://www.revue-texto.net/Lettre/Wogerbauer_Celan_es.html.

REFERENCIAS DE LOS TEXTOS

- “Migrancias y travesías: Políticas y poéticas de traducción”. Versión ampliada de los ensayos: “Culture and Translation in Spanish-Speaking Southamerica”. En *Übersetzung, Translation, Traduction: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. Band III*, AAVV, 2240-2261. Berlin-Boston: Walter de Gruyter, 2011; “Dilemas de la traducción. El viaje y la diáspora de la escritura”. *TRANSFER. Revista Digital sobre Traducción e Interculturalidad* IX (1-2): 64-97, mayo 2014; “Migrancias y travesías. Reflexiones en torno de la cultura contemporánea y el mundo de la traducción”. *Recial. Revista del Centro de Investigaciones, Área Letras* (5-6): 2014. revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/9525.
- “Cantos paralelos: Crítica de la traducción crítica”. Versión ampliada del artículo: “Cantos Paralelos”. *El Hilo de la Fábula* (5): 105-113.
- “Averroes o la palabra en duelo. El objeto perdido de la transparencia”. Versión ampliada del artículo: “Averroes o la palabra en duelo. El objeto perdido de la transparencia”. En *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*, S. Romano Sued, 57-76. Córdoba: Alción Editora, 2007.
- “Exilio y traducción: *Huasipungo* en versión alemana de Paul Zech”. Versión ampliada del ensayo: “Exilio, traducción y resistencia. *Huasipungo* en versión alemana de Paul Zech”. En *La emigración alemana en la Argentina (1933-1945). Su impacto cultural*, edición de R. Langbehn, 139-155. Buenos Aires: Editorial de la Asociación Argentina de Germanistas, 2010.

- “Dilemas y vicisitudes: El caso de la traducción al castellano de *El contrato social* de Jean Jacques Rousseau”. Versión ampliada del artículo: “*El contrato social*, de Jean-Jacques Rousseau: Recepción, traducción, conjeturas”. *Brújula: Revista Interdisciplinaria sobre Estudios Latinoamericanos* 7: 35-49, 2009.
- “Consideraciones teórico-metodológicas. Un modelo aproximativo para la traducción”. Versión ampliada de: “Fases del modelo de traducción”. En *La diáspora de la escritura. Una poética de la traducción poética*, S. Romano Sued, 26-30. Córdoba: Editorial Alfa, 1995.
- “El drama y su traducción. El caso de la ópera ballet *Los siete pecados capitales*, de Bertolt Brecht y Kurt Weill”. Versión ampliada de: “Librettoübersetzung am beispiel von Brechts *Sieben Todsünden* ins Spanische”. En *Librettoübersetzung im 20. jahrhundert*, edición de Bernard Banoun. Presses Universitaires, Rabelais Reihe, en prensa.
- “Dilemas de la traducción de poesía: De la imposibilidad a la probabilidad”. Versión ampliada del ensayo “Poesía alemana en traducción”. En *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*, S. Romano Sued, 79-128. Córdoba: Alción Editora, 2007; *Actas del Congreso Latinoamericano de Germanistas*, Tomo III, 366-373. San Pablo, 2003.

*Dilemas de
la traducción. Políticas. Poéticas.
Críticas*

editado por el CENTRO PENINSULAR EN HUMANIDADES Y EN
CIENCIAS SOCIALES, siendo el jefe de Publicaciones SALVADOR
TOVAR MENDOZA, se terminó de imprimir el 31 de agosto de 2016
en los talleres de Gráfica Premier S.A. de C.V., 5 de febrero 2309, col.
San Jerónimo Chicahualco, C.P. 52170, Metepec, Estado de México.
El cuidado del texto y su formación (en tipos Goudy Old Style,
11:13, 10:12 y 9:11 puntos) estuvieron al cuidado de JORGE PÉREZ
MARTÍNEZ. El diseño de los forros lo realizó SAMUEL FLORES
OSORIO. El tiraje consta de 250 ejemplares en tapa
rústica, impresos en *offset* sobre papel cultu-
ral de 90 gramos.

